73
МУЗЫ



СОЮЗ КОМПОЗИТОРОВ УКРАИНСКОЙ ССР

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА УКРАИНСКОЙ ССР

Сборник стат

Наукова
ім. М. Ма
К
ім. ТАРАС
10092
н-наукова

Москва «Музыка» 1979

78С
М89

Составители
Е. АЛЕКСЕЕНКО, И. ЛЯШЕНКО

Ответственный редактор
И. ЛЯШЕНКО

Редакционная коллегия:
Н. ГОРДИЙЧУК, Н. ГОРЮХИНА,
В. ДОВЖЕНКО, Л. ЕФРЕМОВА,
Ю. МАЛЫШЕВ, А. ШРЕЕР-ТКАЧЕНКО,
Е. АЛЕКСЕЕНКО (секретарь)

1009203

Київський
Університет
Наук-Біб-ка

© Издательство «Музыка», 1979 г.

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Рожденная Великой Октябрьской социалистической революцией музыкальная культура Советской Украины прошла большой и славный путь. В тесном и плодотворном сотрудничестве с братскими культурами народов СССР ею накоплен богатейший опыт в различных сферах музыкального творчества. Общий результат этого сотрудничества, помноженный на раскрепощенную Великим Октябрем творческую энергию народа, увенчался в республике идейно-эстетическим возмужанием и технической зрелостью композиторской школы, выдающимися успехами музыкантов-исполнителей, подлинным расцветом художественной самодеятельности и многими другими победами на ниве новой музыкальной культуры — социалистической по содержанию, национальной по форме и интернационалистской по духу и характеру.

В области и народного, и профессионального музыкального искусства Украины стремительный прогресс наиболее заметен в качественном обновлении идейно-тематического содержания большинства жанров, обогащении интонационно-образного строя в целом, а также в ряде иных художественных тенденций, рожденных и движимых пафосом революционного созидания новой исторической общности — советского народа. В русле этого поступательного движения новаторски развивались индивидуально-стилевые формы украинской музыки, развивались вширь и вглубь ее национально-стилевые традиции, что, в свою очередь, отразилось на темпах роста ее международного авторитета.

Многое из созданного украинскими музыкантами за годы Советской власти заняло достойнейшее место в общесоюзной интернациональной сокровищнице социалистической культуры.

Настоящее издание исследовательских работ о музыкальной культуре Украинской ССР ставит целью показать эти достижения в тесной и неразрывной связи с развитием национальных культур в условиях братского союза социалистических наций. Главное внимание в сборнике сосредоточено на выявлении основных проблем развития украинской музыки и отдельных ее жанровых разновидностей как органической части советской многонациональной культуры, на раскрытии диалектики традиций и новаторства, национального и интернационального в этом процессе, на обобщении опыта, накопленного в основном в области композиторского творчества.

Составители и редакционная коллегия выражают надежду, что данный коллективный труд украинских музыковедов, издаваемый в серии «Музыкальная культура народов СССР», послужит вдохновляющим стимулом в деле дальнейшего, более углубленного комплексного исследования музыкальной культуры Украины как составной неотъемлемой части единой советской многонациональной культуры.

И. ЛЯШЕНКО

Основные факторы и тенденции развития украинской музыки
(дореволюционный период)

В результате успешного воплощения в жизнь ленинских предначертаний в области национальной политики КПСС и социалистической культурной революции за период после Великого Октября «...у нас, — как подчеркивал Л. И. Брежнев, — сложилась и расцвела единая по духу и по своему принципиальному содержанию советская социалистическая культура. Эта культура включает в себя наиболее ценные черты и традиции культуры и быта каждого из народов нашей Родины» [1].

Как известно, некоторые из этих народов уже к историческому моменту вхождения в братскую семью социалистического содружества располагали своими, во многом сформировавшимися национальными творческими школами, а отсюда — соответствующими классическими традициями в области профессионального искусства. В канун социалистической революции существовали такие традиции и на Украине. Опосредованно, сквозь призму отраженного в них классово-этнического сознания народа, они несли на себе отпечаток всех этапов формирования украинской нации.

---

[1] Брежнев Л. И. Ленинским курсом, т. 4. — М., 1974, с. 59.

Советская историческая наука прослеживает, как известно, четыре таких этапа.

Первый этап охватывает время от начала XVII века до воссоединения Украины с Россией (1654), второй этап — от середины XVII века до крестьянской реформы и отмены крепостного права (1861), третий — длится до конца XIX века как период революционно-демократического движения, и, наконец, четвертый этап связан с пролетарско-освободительной борьбой за социализм в России (1895—1917). Несмотря на большую историческую неравномерность развития отдельных признаков украинской нации, несмотря на очень длительный, сильно затянувшийся процесс их кристаллизации, все они предстают в окончательно сформировавшемся виде к началу четвертого этапа (относительно устойчивая общность хозяйственной жизни, территории, литературного языка, самосознания этнической принадлежности, отдельных особенностей психологии, быта, культуры и т. п.).

Для прогрессивных традиций национальной культуры первый и последний этапы формирования украинской нации играют как бы переходную роль. Первый больше связан с дальнейшим развитием традиций культуры украинской народности, в недрах которой зарождаются лишь отдельные элементы культуры буржуазной нации. Последний несет в себе все возрастающую тенденцию классового расслоения национальной культуры с интенсифицируемым развитием в ней демократических и социалистических элементов в качестве прогрессивных традиций культуры будущей социалистической нации.

Опираясь на данную периодизацию, освещение вопроса о факторах и тенденциях развития украинской музыки начнем с уяснения национально-стилевых предпосылок музыкального профессионализма, заложенных в многовековых традициях народного творчества. При этом будем исходить из ленинской концепции двух исторических тенденций капитализма в национальном вопросе, в свете которой наша эстетическая наука не раз обращалась к объяснению общих и специфических закономерностей становления и развития художественных культур. Одна группа закономерностей связывалась с национальной дифференциацией этих культур, с

активной внутренней разработкой их собственной традиционно-этнической основы; другая — с их межнациональной консолидацией, с укреплением интернациональных связей [2].

Уже в дошедших до наших дней образцах устного творчества древних славян легко обнаружить элементы национального своеобразия отечественного искусства с одновременно зарождающимися в них признаками историко-типологической общности. Песенные типы и варианты этого искусства в изменившихся условиях функционирования продолжают и поныне нести в себе соответственно черты сходства и самобытности в сложной стилевой системе славянского фольклора с его разного объема этнорегиональными подсистемами. Например, бытующие по сей день старинные украинские варианты колядок и щедривок, веснянок и гаивок, обжинковых и других песен календарно-обрядового цикла, равно как и некоторые разновидности древнейших свадебных и семейно-бытовых песенных жанров, в образно-тематическом и идейно-стилевом отношениях без особого труда поддаются типологизации с русскими и белорусскими «собратьями», образуя единый восточнославянский стилевой комплекс. Он-то и является носителем наиболее древней традиции отечественной — русской, украинской и белорусской — музыки, исторические корни которой уходят в глубь веков, в языческую культуру восточнославянских племен, со временем объединенных на основе раннефеодального государства Киевской Руси (IX—XII веков) — в единую древнерусскую народность.

Весьма важное обстоятельство здесь то, что традиция эта оказалась необычно жизненной и плодотворной одновременно в двух направлениях.

С одной стороны, ее исконные интонационные истоки питали творчество не одного поколения композиторов, красноречиво свидетельствуя о родственности этногенеза культур трех братских народов. Не случайно, скажем, история русской и украинской музыки изобилует примерами постоянного плодотворного воздействия календарно-обрядовых песенных традиций, начиная с проникновения колядковых и веснянковых мотивов в

[2] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 24, с. 124.

церковно-хоровое искусство, а также в первые вертепные спектакли[3] и кончая широким использованием этих мотивов в творчестве композиторов-классиков.

С другой стороны, по мере кристаллизации национальной самобытности русской и украинской культур — в связи с образованием соответствующих народностей, а затем наций — происходит процесс дальнейшего развития традиций (в том числе и вышеупомянутых) в направлении как этнической дифференциации, так и, одновременно, интернационализации их стилевых основ. Общность их этногенеза в конечном счете обусловливает эстетическую естественность опоры отечественных композиторов на русско-украинские песенные истоки в процессе выработки соответствующих творческих школ, обоюдно обогащая и расширяя их национально-стилевой диапазон.

Уже первые издания народных песен И. Прача и В. Трутовского (1776—1795), а также многочисленные инструментальные и вокально-инструментальные пьесы, появившиеся в конце XVIII столетия в различных журналах и «Книжках для любителей музыки» и во многом определившие модус музыкального быта городов России, представляют собой гармонизации и обработки как русских, так и украинских фольклорных первоисточников.

Оказывая влияние через массовое городское музицирование на формирование композиторского сознания, эти (а позже и многие другие) репертуарные издания становятся одновременно «поставщиками» народно-тематического материала для профессионального творчества. Поэтому не удивительно, что первая русская классическая опера «Мельник — колдун, обманщик и сват» М. Соколовского (1779) открывается увертюрой, в которой органично звучат, дополняя одна другую, русская («Молодка молодая») и украинская («Ой, гай, гай зелененький») народные песни, послужившие

[3] Вертеп (*старослав.* — пещера) — украинский народный кукольный театр, возникший в XVI веке и получивший особенно большую популярность в XVIII веке. Первая часть спектакля — библейская легенда; вторая — светская, где в сопровождении сольного и хорового пения, а также инструментально-танцевальных наигрышей разыгрывались народно-бытовые сцены.

соответственно темой вступления и побочной партии сонатного аллегро (при этом русская тема — интонационно близка украинской колядке); или первая часть Симфонии неизвестного автора конца XVIII века — не что иное, как транспонированный из ре мажора в до мажор вариант увертюры к упомянутой опере; что, наконец, упомянутая Симфония неизвестного автора имеет название «Русская симфония на украинские напевы», а в ее рондо-финале, как и в сонатном аллегро первой части, происходит изложение и развитие в духе того времени русских и украинских тем.

Отмеченные процессы взаимоскрещивания разнонациональных элементов закономерно происходили и на пути кристаллизации этностилевой специфики отдельных фольклорных жанров, из которых наиболее органично произрастали самобытные традиции профессионализма.

Обратимся к типичному для украинского музыкального стиля жанру — к думе, творцами и исполнителями которой явились на Украине народно-профессиональные музыканты (кобзари, бандуристы, лирники), силой своего музыкально-поэтического слова будившие в людях волю к борьбе за свободу и независимость Родины [4].

Историко-стилевой аспект внутреннего этногенеза и внешних контактных связей думного эпоса исключительно интересен. Представ в истории украинской музыки в качестве нового фольклорно-профессионального жанра, дума при этом опирается на предшествовавшие ей отечественные традиции народного творчества, коренящиеся, в частности, в исторических и величальных песнях, а также старинных восточнославянских народных причитаниях и плачах («голосіннях»).

На основе творческого преломления объективно-эпической и субъективно-лирической образных сфер рождается оригинальнейший вокально-инструментальный жанр. В нем (если исходить из общепринятой сов-

---

[4] Думный эпос типологически смыкается с творчеством тех певцов-трибунов, которые в разные времена и в разных странах создавали высокохудожественные эпопеи о героических делах соотечественников, воспевали сокровенные мысли и мечты о лучшем будущем своих народов.

ременной жанровой классификации) как бы переплелись баллада и поэма, точнее — балладность и поэмность как взаимодополняющие способы оформления музыкально-поэтической мысли.

Со стороны формы как процесса становления «звуко-идей-образов» (воспользуемся здесь асафьевским термином) жанр думы представляет сочетание импровизационной речитации в эпико-повествовательных эпизодах с обостренно экспрессивным мелодическим распевом в лирических отступлениях-плачах. При этом вся суть, весь глубокий смысл стиля дум в свободно развивающейся музыкальной декламации, таящей в себе — в «столкновении» объективного и субъективного начал — подлинный драматизм высказывания, «эмбрион» симфонизма [5].

Думный эпос — явление не менее уникальное также в аспекте самобытного преломления в нем инонациональных элементов. Одним из первых, кто всерьез обратил внимание на эти элементы, был основоположник украинской музыкальной классики Н. Лысенко, подчеркивавший в процессе сравнительного анализа дум и исторических песен их стилистическую близость песенному эпосу сербов [6]. Исходя из наличия в думах родственных юго-восточному мелосу черт, в частности дорийского лада с характерными хроматизированными интонациями увеличенной секунды, другие исследователи (П. Сокальский, к примеру) пытались искать генетические корни кобзарских речитаций в «азиатско-восточных» источниках [7]. Разные гипотезы по данному вопросу высказывались в дальнейшем также Ф. Колессой и К. Квиткой.

Как с исторической, так и эстетической точек зрения нет, пожалуй, оснований отрицать существование

---

[5] Скрытые закономерности сонатно-симфонического мышления исследователи, как известно, находят также в эпосе других народов — в азербайджанских мугамах, в казахских и киргизских кюях и других фольклорно-профессиональных традициях, ныне все более вовлекаемых в процесс развития советского многонационального симфонизма.

[6] Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і історичних пісень, виконуваних кобзарем Вересаем. — Київ, 1955, с. 21.

[7] Сокальский П. Руська народна музыка. — Київ, 1959, с. 150—162.

подобного рода самых различных межнациональных контактов (по выражению С. Людкевича, своего рода «этнографических эндосмоз») в процессе формирования старинных украинских дум. В итоге уже в XV веке в недрах украинской народности образовался новый самобытнейший художественный синтез, окончательно откристаллизовавшийся на рубеже XVII—XVIII веков. Ему-то и суждено было стать наиболее типичным лирико-эпическим жанром в отечественной музыке, в котором локально-этническое и интернациональное, фольклорное и профессиональное начала синтезируются в национальный стиль как «равнодействующие» средства музыкально-поэтического выражения духовной жизни и характера украинского народа.

Помимо думного эпоса, как ранней разновидности народно-профессионального искусства, система музыкально-образного мышления народа, ее этностилевые особенности кристаллизовались и шлифовались также в глубинных недрах сугубо фольклорного творчества. Имеются в виду здесь (кроме упоминавшихся календарных и обрядовых циклов) все его жанровые разновидности: эпические и лирико-эпические, сольные и хоровые песни социального протеста (исторические, казацкие и чумацкие, батрацкие и бурлацкие, рекрутские и солдатские, о тяжкой женской доле и другие), широко распространенные одноголосные и многоголосные образцы семейно-бытовой и гражданской лирики, многочисленные шуточные, юмористические и сатирические песни, танцевально-инструментальные наигрыши и т. д. К XVII веку одни из этих жанров только зарождались, другие продолжали эволюционировать, третьи приобретали новые стилевые черты. Однако все они, так или иначе, вопреки социальному и национальному гнету, находились в состоянии живой динамики художественно-самобытного отображения всей многогранности жизни и труда народа. Характерная их черта — этностилевое разнообразие.

Не случайно интонационно-стилевые и жанровые особенности вплоть до сегодняшнего дня отличают украинский фольклор одних этнодиалектных групп или районов от других: скажем, образный строй народных песен Полесья или Волыни от песенных традиций Буковины или Закарпатья со всей вытекающей отсюда

более дробной этнической локализацией музыкально-диалектных групп, районов и подрайонов, как-то: Киевщина и Полтавщина в Центральной Украине, Бойковщина, Гуцульщина, Лемковщина в Галиции и т. д.

Отсюда ясно, что рождение украинской профессиональной музыки общенационального типа (общенационального не по своему классовому, а по этническому содержанию) у самой ее колыбели не могло не опираться на классические традиции отечественного фольклора во всем их жанровом богатстве и стилистическом разнообразии, на проникновение в сущность их интонационно-образного строя.

Как же протекал данный процесс в конкретно-исторических условиях на отдельных этапах формирования музыкального профессионализма? Каковы его наиболее выдающиеся результаты?

Остановимся прежде всего на общей характеристике изначальных стимулов зарождения украинской профессиональной музыки, когда в ее интонационном строе впервые начинают прослеживаться некоторые признаки национального своеобразия.

Хронологически этот период связан с рубежом XVI—XVII веков, социально и идейно-эстетически — с началом нового, гуманистического этапа украинской художественной культуры, с ее, если можно так сказать, своеобразным Возрождением. Симптомы последнего дают о себе знать в таких факторах и тенденциях, как: консолидация широких слоев населения Украины в народно-освободительной борьбе против «своих» и иноземных угнетателей за воссоединение с Россией[8]; формирование украинского литературного языка путем постепенного проникновения средненадднепровского говора (киево-полтавского диалекта) в язык книжной литературы, художественной прозы, поэзии и театра; становление новых традиций народного музыкально-поэтического творчества, в которых отражаются рево-

[8] В исторической науке утвердилась точка зрения, что крестьянско-казацкие восстания конца XVI века являются началом освободительной борьбы украинского народа, а разгоревшаяся с особенной силой в первой половине XVII века борьба эта знаменует новый этап в историко-этническом развитии Украины — начало преобразования украинской народности в буржуазную нацию.

люционные сдвиги в жизни и миропонимании трудящихся масс — с одной стороны, первые ростки классового и национального самосознания (исторические песни и думный эпос), а с другой — созревающий интерес к внутреннему духовному миру простого человека (бытовая лирика); распространение новых жанров светской направленности — канта и одноголосной песни с инструментальным сопровождением, функционирующих вначале как самостоятельные формы музицирования, а впоследствии и как «прикладная» музыка к различным театральным представлениям.

Уже в XV веке, то есть в недрах феодального общества, вопреки мощной оппозиции ревностных приверженцев всего староцерковного и латинского, под влиянием европейского Возрождения на Украине, в частности во Львове и других городах Галицкой Руси, возникло «гуманистическое течение»[9]. Его цитаделью стали так называемые братства[10] — православные общественные объединения мещан города, специальные школы которых, начиная с XVI столетия, при активной поддержке запорожского казачества, все более густой сетью охватывают культурные центры как Западной, так и Центральной Украины.

Освободительное движение за национальную независимость и воссоединение с Россией находит свое проявление также в национально-религиозных формах протеста против окатоличивания и унии (литературная деятельность Ивана Вишневского и Афанасия Филипповича — показательные тому примеры).

Одновременно с распространением кобзарями и лирниками по территории Украины народного героического эпоса, во многом благодаря усилиям прогрессивно настроенных деятелей братских школ, происходил процесс демократизации и гуманизации культовой профессиональной музыки. В певческое искусство православной церкви мощным потоком вливается принципиально новая, светская струя, идущая от народных истоков.

---

[9] См.: Голенищев-Кутузов И. Н. Гуманизм у восточных славян (Украина и Белоруссия). — М., 1963, с. 51.

[10] Возникли из давних церковных братств, реформированных впоследствии по образцу новых цеховых обществ.

Идеология гуманизма сказывается здесь в обостренном внимании к человеческим эмоциям, в повышении роли образной выразительности хорового звучания и вокального исполнительства в целом, в отходе от закостенелых литургических форм, в проникновении в аскетическую церковную мелодию «мирских» интонаций — более чувственных, ярких, доступных восприятию широких народных масс.

Завоевания гуманистического начала в области отечественного церковно-музыкального профессионализма повлекли за собой его демократизацию на народно-национальной почве. Все это с особой силой проявилось в реформе хорового культового искусства (XVI век), в переходе от господствовавшего монодического знаменного распева к новому стилю — партесному многоголосию, сопровождавшемуся одновременно реформой нотного письма, вытеснением крюковой системы пятилинейной нотацией. Последняя при этом «акклиматизируется» в этнотерриториальном отношении и получает наименование «Киевского знамени» — акапелльного хорового исполнения по нотным партиям местной системы нотации (отсюда название — Киевская школа партесного пения) [11].

По мере усиления политической борьбы против различных форм национально-религиозного угнетения со стороны католической церкви и иезуитских школ, в среде наиболее просвещенных представителей братств вырабатывалась позитивная программа воспитания коренных кадров в различных областях новой художественной культуры.

Неуклонно прогрессирующей профессионализации этой культуры в значительной степени содействовало, в частности, развитие в братских школах и коллегиумах (соответственно, своего рода начальных и средних

---

[11] Следует отметить, что некоторые образцы партесной музыки XVII—XVIII веков стали достоянием нашей современности, благодаря большим научно-практическим усилиям ряда советских музыкантов Москвы, Ленинграда и Киева (среди них — М. Бражников, Н. Герасимова-Персидская, Ю. Келдыш, В. Кирейко, В. Протопопов, А. Шреер-Ткаченко и другие), а также творческо-исполнительской практике отдельных хоровых коллективов, которые включили в свой репертуар часть расшифровок партесных партитур, осуществленных вышеназванными музыкантами.

учебных заведениях) музыкально-теоретической мысли и специального обучения музыкантов: певцов, регентов и даже композиторов [12].

К примеру, знаменитая «Идея грамматики мусикийской» Николая Дилецкого (ок. 1630 — ок. 1680), подытоживающая ранее накопленный опыт по созданию аналогичных музыкально-теоретических пособий, является важнейшей составной частью вышеупомянутой программы, активно стимулировавшей профессионализацию городского музыкального быта Руси.

Излагая композиционные принципы партесного хорового письма, автор названного трактата (в его неоднократных вариантах на русском, польском и украинском языках) стремится объяснить выразительные возможности музыки, исходя из прогрессивной в своей основе теории аффектов. Именно под сильнейшим влиянием эстетических установок Дилецкого окончательно сложилась композиторская школа отечественных — русских и украинских — мастеров многоголосного акапелльного пения с его центральным жанром — партесным концертом. При этом, уже в рамках церковного искусства, в процессе его дальнейшей эволюции, отечественные композиторы создают далеко не всегда чисто культовую музыку.

Одна из основных причин проникновения светских начал в церковную музыку, секуляризации ее образного содержания — потеря церковью своей ранее неограниченной власти на людей, на земли, государство, царей, придворную жизнь, быт. В результате проповедуемый в церковно-канонических текстах религиозный аскетизм и отрешенность «от мира сего» вытесняется красочной декоративностью и «пышностью» звучания музыкальных образов, виртуозностью многохорной акапелльной композиции, предназначенной для концертного исполнения перед массовой аудиторией.

---

[12] Подлинно историческое значение в этом деле, равно как и в гуманистическом просвещении вообще, принадлежит прежде всего Киевско-Могилевскому Коллегиуму, основанному в 1632 году, а после воссоединения Украины с Россией переросшему в высшее учебное заведение — Академию — главенствующий центр не только духовного, но и светского образования, названный Петром I в 1707 году «Киевской академией наук свободных».

Наряду с этим творцы партесного концерта нередко прибегали к далеко не каноническим литературным первоисточникам самого различного содержания: празднично-хвалебным («Златокованная труба», «Торжествуй, российская земля»), лирико-драматическим («Плачу и рыдаю») и даже шуточно-юмористическим («Сначала днесь поутру — рано, кто ввечеру пьян был, с похмелья голова болит...») и т. п.

Но как бы там ни было, и в духовных, и тем более в светских партесных концертах, одинаково адресованных все той же большой, широко демократической аудитории, рождаются определенные художественно-стилевые закономерности, а стало быть — основы оригинальной творческой школы.

В частности, во всей системе композиционных принципов и художественно-выразительных средств, используемых в жанре партесного концерта, довольно отчетливо проступают черты стиля барокко, получившего своеобразное проявление и в других видах отечественного искусства XVII—XVIII веков (в архитектуре, живописи и литературе).

А самое главное здесь то, что и украинская, и русская стилевая «подоплека» партесно-концертного жанра, неся барочную направленность (масштабность, концертность, виртуозность), одновременно аккумулировала в себе реалистически-здоровый ренессансный дух обоих народов, отстаивавших средствами искусства идею единения отечественной восточнославянской культуры. Все это дало основание исследователям утверждать, что между творчеством русских и украинских композиторов данного периода трудно установить какие-либо существенные стилистические различия, что «это был единый стиль русско-украинского и украинско-русского хорового многоголосия, в создание которого внесли вклад представители обоих братских народов. Возникнув на Украине в середине XVII века, этот стиль достиг своего расцвета в конце того же и начале следующего столетия одновременно в двух крупнейших музыкальных центрах объединенного Российского государства — Киеве и Москве» [13].

[13] Келдыш Ю. Проблема стилей в русской музыке XVII—XVIII веков. — Советская музыка, 1973, № 3, с. 60.

Вместе с тем отмечалось, что именно в партесном концерте, несмотря на то что ему не суждено было продолжить активную жизнь в новых условиях, начался процесс активизации национального стилеобразования. В этой связи отдельные аспекты прямых и опосредованных народно-профессиональных связей можно обнаружить с самого начала зарождения музыкального профессионализма, то есть уже в партесном хоровом искусстве XVII века, весьма ощутимо испытавшем на себе взаимовлияние техники имитационной полифонии из кладезя западноевропейской ренессансной культуры и полифонии исконно народного происхождения, по характеру вариантно-подголосочной[14]. В отличие от профессиональных регламентаций и осознанных норм первой, вторая — плод спонтанного высказывания, внутренне непроизвольный тип формирования хоровой ткани, естественно рождающийся из традиций мелодического варьирования основного напева в одноголосной музыке и так же естественно перерастающий в расщепление голосов на подголоски в музыке многоголосной.

Отсюда, как утверждают исследователи партесного многоголосия, вариантно-подголосочный стиль закономерно появляется в результате отнюдь не преднамеренного перенесения в хоровую ткань профессиональной музыки готовых традиционных форм («цитат») из арсенала народного пения. В ту пору (XVII век) он складывался скорее одновременно и в народном и в профессиональном искусстве, находясь как бы на стыке их обоих, равно принадлежа им[15].

Войдя в систему художественного мышления своего времени, партесный концерт отразил, таким образом, основные тенденции эпохи[16].

Последние находят проявление не только в общем народнопесенном колорите партесного творчества (хотя и в несколько сублимированном, приподнятом над

[14] См.: Протопопов В. Про хорову багатоголосну композицію та про Симеона Пекаліцького. — Українське музикознавство, N. 6. — Київ, 1971, с. 75.

[15] См.: Герасимова-Персидская Н. А. Характерные композиционные черты многоголосия партесных концертов XVII–XVIII веков. — Zn: Musica Antigua. II. Acta scientifica. — Budgoszsz, 1969, s. 395.

[16] Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт на Украине. — Советская музыка, 1973, № 3, с. 69.

уровнем бытовой реальности виде), но и конкретно, в фактуре хоровой ткани, характере развертывания ее формообразующих элементов. В частности, грандиозные хоровые tutti как результат звучания именно наслаивающихся друг на друга восьми-, двенадцати- и даже двадцатичетырехголосных партий постоянно противопоставляются прозрачным, преимущественно трехголосным ансамблям — «концертирующим» разделам, которые ассоциируются со стилем то лирико-бытовых кантов, то протяжных крестьянских песен. К тому же подобная интонационно-образная и темброво-динамическая «драматургия» достигается как с помощью упомянутых контрастных противопоставлений внутри разделов и между ними, так и благодаря сопряжению разных типов профессионального и народного многоголосия: от имитационных приемов (канонических секвенций, двойных, тройных и даже четверных канонов), хоральных и аккордово-контрапунктических средств из арсенала европейской гармонии и полифонии до исконно отечественного хорового пения, включая, как уже отмечалось, вариантно-подголосочное в духе фольклорных традиций.

В общей сложности в жанре партесного концерта возникли новые принципы организации многоголосия: наряду с широким использованием красочно переплетающихся мелодических линий, их расцвечивания вариантами-подголосками, ладовой расслоенностью партий по горизонтали, «формировалось, — по меткому выражению Н. Герасимовой-Персидской, — восприятие одновременно звучащих голосов как определенного темброво го явления. Тот этап эволюции музыкального мышления, который зафиксирован в партесной композиции с ее пространственной комплектацией голосов в аккордовые „блоки“, во многом близок изменениям, происходившим в зрительном восприятии живописи при переходе от средневековья к Возрождению» [17].

---

[17] Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт на Украине. — Советская музыка, 1973, № 3, с. 67. В данном случае речь идет о более высоко развитом в новом искусстве чувстве перспективы и восприятия картины как некоей художественной целостности с функциональным соподчинением частей, в отличие от средневековой живописи, для которой характерна рассредоточенность композиции и т. п.

Эволюция партесной музыки от одночастных хоровых полотен в стиле барокко к симфонизированным четырехчастным хоровым циклам классического типа достигает апогея как в профессиональном развитии, так и в гуманистическом «обмирщении» ко второй половине XVIII — началу XIX столетия. Как известно, многие блестящие образцы хоровой философской лирики М. Березовского (1745—1777), А. Веделя (1772—1808), Д. Бортнянского (1751—1825) по художественному мастерству и оригинальности представляют явления поистине интернациональной значимости. К тому же они выходят далеко за пределы церковного прагматизма и по существу нередко представляют своего рода «хоровые симфонии» — циклический концертный жанр с ярко выраженными в нем признаками русско-украинского мелоса (во многом отсюда идет и оригинальность отечественного музыкального «барокко», а затем — «классицизма»).

Народная основа упомянутого мелоса с довольно заметным украинским колоритом более всего прослушивается в классическом наследии А. Веделя [18].

Отдавая должное в становлении отечественного музыкального профессионализма теории и практике хорового творчества православной церкви, следует особо подчеркнуть, что все наиболее жизненное и эстетически ценное в его традициях, включая первые ростки национальной самобытности, рождалось и мужало в процессе преодоления узкокультовых границ церковного пения. Скажем категоричнее: стиль национальной профессиональной музыки наиболее естественно и органично формировался прежде всего на почве эстетических запросов (музыкального репертуара) так называемого третьего сословия, в рамках разночинно-городского музыкального быта, новых форм мещанско-светского музицирования.

Примечательна в этом отношении эволюция канта, завезенного на Украину, очевидно, из Польши и Чехии. Получив распространение на рубеже XVI и XVII веков в среде братчиков как преимущественно трехголосная песня, кант довольно быстро осваивает антиклерикаль-

[18] Боровик М. Про впливи народної пісні на мелодику А. Веделя. — Українське музикознавство, № 6. — Київ, 1971, с. 139.

ную, шуточно-сатирическую, любовную и другую светскую тематику, впитывает народную песенность и в итоге окончательно демократизируется в музыкальном быту своих новых творцов и исполнителей — «мандрівних дяків» и студентов, ремесленников, мастеровых, солдат и прочих разночинцев.

В конце XVII — начале XVIII века став одним из популярнейших лирико-бытовых жанров, кант прочно оседает в школьных драмах, «трагедо-комедиях» и особенно в украинском народном кукольном театре — вертепе. Под стилевым влиянием канта протекал процесс зарождения городской песни в XVIII — начале XIX века, как хоровой, так и, в особенности, сольной с инструментальным сопровождением, получившей со временем название «песни-романса», — новой вокальной лирики светского типа, обогащенной народными традициями и отражающей коренные прогрессивные изменения в жизни и мировоззрении украинской разночинной ителлигенции. На его стилевой основе расцветает лирико-философское и сатирическое песенное творчество Г. Сковороды (1722—1794), отдельные произведения которого прочно вошли в музыкальный быт широчайших масс и живут в различных вариантах по сей день. Наконец, возвращаясь к вопросу о развитии отечественного хорового искусства, отметим также благотворное влияние украинского канта на дальнейшую кристаллизацию национального стиля, выделив еще два его значения: во-первых, фактурно-стилистическое и, во-вторых, образно-жанровое.

В первом случае речь идет о становлении нового типа многоголосия в сложнейшем процессе воздействия одного жанра (канта) на другой (хоровой концерт). Характерный путь здесь: от свободного, нерегламентированного многоголосия в партесном концерте — к регламентированному трех- и четырехголосию, которое расцвело в уже упоминавшихся хоровых концертах М. Березовского, А. Веделя и Д. Бортнянского, а затем и во всей украинской акапелльно-хоровой литературе самого разного светского содержания.

Во втором случае подразумевается не только расширение с помощью кантовой образности музыкально-бытовой лирики в разных традиционно-жанровых направлениях, но и, прежде всего, жанровое и семантиче-

ское обновление образной сферы хорового искусства, произрастание в недрах старого жанра новой образно-жанровой стихии — жизнеутверждающего маршеобразного шествия, своеобразной, условно говоря, «славянской пассакальи». Многие финалы хоровых концертов Д. Бортнянского, чье творчество в целом олицетворяет живые русско-украинские связи, — показательные тому примеры. Понятно, что речь идет в данном случае не столько о метроритме ($^3/_4$ или $^3/_2$) и вариационной форме пассакальи, сколько о характере интонационно-образного высказывания: величественно-сосредоточенного, в духе процессии, массовой поступи и т. п.

В украинской музыке последующих периодов от образно-стилистической сферы канта взята, с одной стороны, лирико-бытовая интонация, оставившая заметный отпечаток на традициях романсового и песенно-хорового творчества Н. Лысенко, К. Стеценко и других украинских композиторов. С другой стороны, многие страницы их хоровых и вокально-симфонических произведений озаряются светом торжественно-хвалебной стилистики канта, когда того требовали задачи воплощения героических характеров (к примеру, в кантате «Радуйся, ниво неполитая» Н. Лысенко).

В дальнейшем, в частности в творчестве уже советских композиторов М. Вериковского и Ф. Козицкого, кантовая традиция претерпевает художественное переосмысливание преимущественно во втором аспекте, то есть традиция эта развивается и обновляется по линии торжественной, гражданско-патриотической лирики, как бы устремленной, говоря словами Б. Асафьева, «на людской простор», на общение, на содружество [19].

Из вышесказанного нетрудно заключить, что в истории украинской музыки кант — явление далеко не однозначное.

Это прежде всего один из наиболее ранних видов профессионального творчества, жанр бытовой музыки,

---

[19] Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книга первая и вторая. — Л., 1971, с. 288. Прослеживая эволюцию канта в истории мировой культуры, выдающийся советский музыковед не случайно отмечал, что от него идут, в частности, «песни революционные с их непременной „интонационностью шествия“» (см. там же).

художественная закономерность которого носит одновременно и интернациональный характер (общие принципы гомофонного мажоро-минорного трехголосия), и определенную степень национальной самобытности (черты ярко выраженной украинской песенности в мелодике); это вместе с тем своеобразная демократизация и камерная разновидность непосредственно предшествовавшего ему партесного пения, образность и стилистика которого составляли один из наиболее прямых и непосредственных стимулов формирования последующих национальных форм профессиональной музыки.

Это, наконец, демократическая музыкальная традиция, звучащие памятники истории отечественной культуры, свидетельствующие, в частности, о гуманистически жизнеутверждающем мировоззрении их творцов и т. п.

Что же касается судьбы собственно канта как самостоятельного музыкального жанра, то он, вместе со своим «ровесником» — партесным концертом, не выдерживает конкуренции с новыми разновидностями композиторского профессионализма. Проецируя некоторые стилевые качества на последующие музыкально-исторические процессы, кант со временем вытесняется «не только из домашнего музицирования, но и из музыкального театра»[20]. А присущая ему гомофонная стилистика с ее тональной мажоро-минорной системой, словно взрывая сам жанр изнутри, отпочковывается от него и в конце концов ассимилируется в новых формах светского музицирования: в различных жанрах театрального, вокального и инструментального искусства, где ей уготована роль гармонического сопровождения ярко индивидуализированных мелодических образов (последние в кантах, как известно, были «рассеяны» в трехголосной фактуре жанра и лишь только зарождались).

Будучи при всех случаях порождением ренессансно-демократической культуры, процесс интенсификации художественно-индивидуального начала в музыке (включая произрастающую из кантовой образности вокальную лирику) вел к новому качеству интонирования —

[20] Історія української дожовтневої музики. — Київ, 1969, с. 93.

жизненно наполненного, психологически рельефного, эмоционально отзывчивого[21].

Возвращаясь, таким образом, к исходным идейно-эстетическим рубежам становления музыкального профессионализма на Украине, можно сделать следующий вывод.

Рассмотренным выше прогрессивным процессам обязано вызревание пока что некоторых черт и критериев национального своеобразия в украинской профессиональной музыке XVII — середины XVIII века. К ним относятся:

а) наличие украинского языка или его диалектов в жанрах вокальной музыки — как светской (кант, песня-романс), так и духовной (литургия, партесный концерт, псалм);

б) прямое перенесение (по принципу изменения жанровой функции) сформировавшихся фольклорных, а также кантовых и частично песенно-романсовых жанров в формирующиеся театральные жанры (вертеп, школьная драма, интермедия);

в) сочетание локально-этнических интонационных средств музыкального мышления, к примеру диатоники, натуральноладовых и других элементов из кладезя украинских фольклорных традиций с получившей ранее широкое распространение в Западной Европе тональной мажоро-минорной системой (различные жанры вокальной лирики и инструментального музицирования, а также партесное пение);

г) взаимодействие в жанрах партесного хорового искусства профессионально осознанных приемов западноевропейской имитационной полифонии (вплоть до сложных канонов и фугированных построений) с отечественным опытом коллективного пения в вариантно-подголосочном стиле.

Наиболее существенный художественный итог рассматриваемого этапа само собою очевиден уже из вышеизложенного. Партесный концерт и кант — вот два показательнейших жанра эпохи, представляющие самый высокий для того времени уровень композиторского творчества и характеризующие данный вид искус-

[21] Эти мысли неоднократно подчеркиваются Б. Асафьевым в цитированном выше издании.

ства как бы с разных сторон его функционирования: концертной и бытовой. Оба жанра, несмотря на разные социальные сферы их бытования, испытали на себе (каждый по-своему) благотворное влияние ренессансно-гуманистических тенденций, заняв в музыкальной культуре эпохи доминирующее положение.

* * *

Вторая половина XVIII столетия — качественно новый период формирования украинской национальной музыкальной культуры. Продолжаясь где-то до середины XIX века, период этот связан с разложением феодально-крепостнических и развитием капиталистических отношений со всеми вытекающими отсюда экономическими, политическими и культурно-этническими следствиями.

Как художественная «поросль» феодально-средневековой идеологии, церковно-певческое искусство не случайно поэтому отступает на задний план перед выдвигаемыми самой жизнью первыми опытами создания национально-бытовой оперы и песенного симфонизма, то есть перед творческими проблемами, вплотную поставленными процессом непосредственного формирования эстетических основ будущей национальной школы в музыке.

Данные музыкального быта и композиторской практики указанного (второго) периода вносят существенные коррективы в дальнейшее развитие национального стилеобразования украинского музыкального искусства, что в конечном итоге обусловлено многими социальными и эстетическими факторами:

а) ростом национального самосознания передовой интеллигенции под влиянием возникающих буржуазных отношений, а также живых традиций народно-освободительной борьбы (отсюда — усиливающийся интерес интеллигенции к истории родины, ее героическому прошлому, культурному наследию и т. д.);

б) идейным единением прогрессивных сил формирующихся русской и украинской наций в их общей борьбе против царского самодержавия; мощной волной просветительского движения в России (от М. Ломоносова и А. Радищева до декабристов и революционеров-

демократов) и на Украине (от Г. Сковороды и И. Котляревского до Т. Шевченко и многих его последователей);

в) постепенно усиливающейся ролью интернационального фактора в различных областях общественной жизни, в том числе и жизни музыкальной, нашедшей проявление в интенсивной европеизации музыкального быта господствующих слоев общества при известном использовании национальных кадров в организации этого быта, а также народнопесенных традиций города и села.

Если первый период музыкального профессионализма на Украине увенчался расцветом, с одной стороны, хорового концерта, а с другой — светского канта, то второй — дал жизнь подлинно демократическому песенно-романсовому искусству. Именно оно, оставаясь по сей день популярнейшим в народе самостоятельным жанром бытовой камерной музыки, сыграло роль одного из наиболее богатых источников, питающих процесс стилеобразования национального интонационного языка, который лег в основу крупных форм композиторского творчества.

Не случайно же медленные части украинских симфоний, созданных в дооктябрьский период известными и неизвестными музыкантами, полностью построены на народных темах песенно-романсового типа. В сущности жанр песни-романса стал интонационным стержнем второй части (Andante) «Украинской симфонии» неизвестного автора конца XVIII века, второй части («Романс») симфонии соль минор неизвестного автора начала XIX века, третьей части («Романс») симфонии М. Калачевского (1876) и, наконец, третьей части («Элегия») симфонии соль минор В. Сокальского (1899).

Обращение к песенно-романсовым источникам и использование их как тематической основы медленных частей в первых образцах украинского симфонизма «объясняется той важной ролью, которую сыграл именно этот жанр в музыкальном быту на Украине. В этом уже на раннем этапе проявилось национальное своеобразие развития украинского симфонизма»[22].

[22] Історія української дожовтневої музики, с. 168.

На данном, начальном этапе развития симфонического творчества столкновение песенно-романсовой и жанрово-танцевальной интонационных сфер носит пока что чисто внешний, «мирный» характер — в виде неконфликтного сопоставления субъективного и объективного начал. Субъективное здесь предстает в качестве элегии, лирической созерцательности, идущих от песни и романса. Объективное же — не что иное, как результат образного воссоздания картин народного быта, музыкальных зарисовок народного праздника средствами танцевальной образности («Казачок» из четвертой части симфонии соль минор, авторство которой приписывалось в свое время М. Д. Овсянико-Куликовскому).

Отмеченный художественный процесс протекает, как и во многих других формирующихся школах, в русле демократизации крупных форм театральной и симфонической музыки путем насыщения их народно-песенным и народно-танцевальным мелосом. Композиторы прибегают здесь и к «цитированию» — перенесению народного первоисточника с дальнейшей его симфонической разработкой, и к использованию отдельных интонаций крестьянского фольклора и городской песни-романса, и, наконец, к сочинению оригинальных тем в народном духе.

В целом же обобщенное использование в симфониях народных тем вышеупомянутых двух типов, широко бытовавших в те времена, свидетельствует о стремлении первых украинских композиторов демократизировать сам жанр, благодаря вплетению в его драматургию интонационного материала, который был у всех, так сказать, на слуху.

То же самое видим и в оперно-театральной музыке, из которой собственно и произрастал национальный симфонизм. Напомним, что песня и танец играли исключительно важную драматургическую роль в музыкальном театре Украины и эта практика явилась важным фактором становления украинской национальной композиторской школы.

К примеру, в «Украинской симфонии» М. Калачевского[23] в основу подавляющего большинства тем не

[23] Впервые исполнялась в Лейпцигской консерватории в 1876 году под управлением автора как его дипломная работа.

случайно легли популярные мелодии, чаще всего звучавшие с театральных подмостков (в пьесах типа «Наталки Полтавки», «Солдата-чародея» И. Котляревского и т. п.) [24].

Вернемся, однако, к вопросу об исторических условиях формирования национального стиля украинской музыки и ее связи с русской культурой в рассматриваемый период.

Захватывая большую полосу отечественного Просвещения [25], период этот (конец XVIII — первая половина XIX века) характерен обилием и пестротой стилистических направлений и течений, связанных с классицизмом, сентиментализмом, романтизмом и реализмом. Все они находились одновременно в активном противоборстве и взаимопереплетении, не получая сколько-нибудь самостоятельного развития в качестве господствующего «стиля эпохи», но несомненно постепенно вытеснялись все возрастающими тенденциями реализма.

Наблюдаемая в искусстве начала XIX века «полистилистика» — результат ускоренной, по сравнению с предыдущим периодом, интернационализации музыкального быта и театрально-концертной жизни, более широких и свободных связей отечественной музыки с зарубежным искусством. С точки зрения национального стилеобразования данный процесс любопытен для нас в двух аспектах.

С одной стороны, на Украине постепенно распространяется и расширяет границы бытования итальянский, французский, немецкий музыкальный репертуар разных жанров и стилей: от камерно-инструментальных до ораториальных, оперных и симфонических произведений преимущественно раннего классицизма (хотя, впрочем, становятся популярными и некоторые произведения мастеров «зрелого классицизма», скажем, венской

---

[24] См.: Городійчук М. М. Калачевский. — Київ, 1965, с. 38—39.

[25] Ему посвящены, в частности, фундаментальные труды Т. Ливановой (Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом, т. 2. — М., 1953) и Ю. Келдыша (Русская музыкальная культура XVIII века. — М., 1970), в которых достаточно полно освещаются русско-украинские музыкальные связи.

классической школы, и даже отдельные образцы творчества предромантической эпохи) [26]. По мере открытия в разных городах новых театров, предназначавшихся в основном для «увеселений и развлечений» буржуазии и зажиточных мещан, процесс европеизации украинского музыкального быта активизируется за счет насаждения соответствующего инонационального репертуара. Насаждается он как «местными» (поначалу крепостными, а со временем также, частично, и «вольными» передвижными артистическими силами), так и, в особенности, иностранными гастролерами, в числе которых итальянские оперные труппы занимают не последнее место. Отсюда не случайно, что, например, в упомянутой библиотеке Разумовских, по свидетельству ее знатоков, представлена почти вся европейская оперная литература того времени, а ее главный «коллекционер» — Андрей Разумовский был также инициатором творческих заказов, выполнявшихся, в частности, известными итальянскими композиторами Астаритта, Паизиелло и Сарти. Хотя эти заказы преследовали цель лишь пополнения репертуара его крепостного театра и капеллы, факт сам по себе весьма примечателен (равно как и то, что, очевидно, не без влияния Разумовского в творчестве Бетховена использованы некоторые украинские фольклорные темы).

Проникновение зарубежного искусства в буржуазно-чиновничий быт города в свою очередь порождает (особенно после Отечественной войны 1812 года) встречную волну широко демократического и патриотического движения за развитие собственного самобытного музыкального театра и других национальных форм музицирования. В результате появляются одна за другой передвижные русско-украинские театральные труппы, репертуар которых все более насыщается только что зарождавшимися на народно-реалистической почве жанрами: от трагедий до оперетт с их различными еще не

[26] По одной лишь характеристике нотной библиотеки Разумовских (она наиболее исчерпывающа в статье Т. Шеффер и К. Черпуховой, помещенной в шестом выпуске «Українського музикознавства» за 1971 год) можно судить об относительно большом жанрово-стилевом разнообразии западноевропейской музыки, звучавшей в то время в украинских помещичьих усадьбах в исполнении крепостных оркестров, капелл, театральных трупп и различного рода ансамблей.

оформившимися промежуточными разновидностями, а также такими все более популярными формами, как водевиль и лирико-бытовая комическая опера.

Последняя в особенности привлекала к себе внимание передовых художников. Не случайно культивирование данного жанра на русской и украинской сцене увенчалось в конце концов созданием в 1863 году и постановкой в том же году на сцене Петербургского театра «Запорожца за Дунаем» С. Гулака-Артемовского (1813—1873) — первой украинской национальной оперы, в которой, с одной стороны, обобщены лучшие реалистические традиции отечественного музыкально-драматического театра, а с другой — творчески претворен опыт итальянской оперы-буфф и немецкого зингшпиля.

Произведение Гулака-Артемовского представляет собой классический образец лирико-комической оперы, насыщенной юмором, живописными картинами народного быта. Вместе с тем «Запорожец» положил начало правдивому отражению в данном жанре излюбленных народом тем из истории Украины. И хотя в опере отдельные картины и образы даны несколько в идеализированно-романтическом плане, нельзя не ощутить в ней мощной струи народного патриотизма, которая проходит лейтмотивом через все произведение, словно предвещая основную линию творческих поисков украинских композиторов во второй половине XIX века.

Композитор широко использует в опере и крестьянско-бытовую, преимущественно шуточную песенность (партии Карася и Одарки), и мелодику городской песенно-романсовой лирики (партии Оксаны и Андрея), и различные жанры народнотанцевальной музыки (массовые сцены). Но музыка оперы в целом (и в этом ее новаторство) — плод оригинального творчества художника, органически усвоившего интонационно-образный строй украинского фольклора и на его основе создавшего собственный, ярко мелодичный музыкальный язык. Композитор предстает перед нами как настоящий мастер создания подлинно реалистических, насыщенных острым драматизмом сцен, в которых развивает отечественные традиции и украинского вертепа, и русско-украинского театра, включая великие гоголевские традиции. Знаменитые дуэты Одарки и Карася — убедительное тому подтверждение. Тут, безусловно, сказал-

ся также большой опыт Гулака-Артемовского — выдающегося русского оперного артиста, сумевшего художественно переосмыслить и подчинить своей творческой индивидуальности все то прогрессивное, что содержало в себе искусство различных оперных школ.

Представляя собой высшее достижение предшествовавшего ему развития музыкально-театральной культуры Украины, «Запорожец за Дунаем» одновременно типичное художественное явление середины и второй половины XIX века. Об этом свидетельствует не только хронология его рождения, не только сценическая судьба, но и заложенные в нем идейно-эстетические принципы — реализм и народность, которые становятся основополагающими именно в данный период истории как русской, так и украинской национальной культуры.

В общей же характеристике украинской музыки рассматриваемого периода весьма заметно прослеживается главная линия творческого процесса в таких явлениях художественного развития, как:

а) становление на рубеже XVIII—XIX веков музыкально-драматического театра с украинским языком, народно-бытовой сюжетикой и неуклонно возрастающей демократической направленностью содержания («опера-водевиль» и «комическая опера» — наиболее характерные жанры);

б) «цитатное» использование в музыкально-драматических произведениях песенных, танцевальных, хоровых номеров фольклорного и профессионального происхождения в качестве интонационно-жанровых характеристик героев и ситуаций (наиболее типичны и долговечны в этом отношении традиции «Наталки Полтавки» И. Котляревского и «Сватанья на Гончаривке» Г. Квитки-Основьяненко, нашедшие свое дальнейшее развитие в театре М. Кропивницкого, Н. Садовского, П. Саксаганского и др.);

в) широкое претворение общеевропейских традиций музыкальной классики в первых отечественных опытах создания оперного, симфонического и других жанров с постепенно усиливающейся в них тенденцией к синтезу интернационального и национального, к все более глубокому и осознанному преломлению первого во втором (от «итальянизированной» бытовой комической оперы «Сбитенщик» Д. Астаритта — Я. Княжнина к «Запорож-

цу за Дунаем» С. Гулака-Артемовского, от концертной симфонии, сонат и других камерных сочинений Д. Бортнянского к песенным симфониям неизвестных авторов);

г) дальнейшее интенсивное культивирование жанров бытовой музыки, и в первую очередь песенно-романсовой вокальной лирики с ее мелодической стихией и гомофонно-гармонической организацией звукового материала;

д) формирование на украинской песенно-танцевальной основе самостоятельных инструментальных жанров, предназначенных в основном для бытового музицирования (клавирные, ансамблевые, оркестровые пьесы типа «куплетных» аранжировок, вариаций, попурри и т. п.);

е) активное освоение городских и крестьянских фольклорных традиций в русле национально-стилевого процесса; прямое и опосредованное их влияние на все жанры композиторского творчества, включая хоровой концерт (наиболее показательные образцы хорового концерта — у А. Веделя), а также первые ростки украинского симфонизма.

Таким образом, даже беглый взгляд на историю украинской профессиональной музыки от рубежа XVI—XVII до середины XIX столетия позволяет увидеть разные художественные тенденции, присущие ее первому и второму периодам. Вместе с тем оба периода тесно связаны ведущей закономерностью — процессом зарождения, формирования и кристаллизации национального стиля профессиональной музыки, который естественно приводит, в конечном итоге, к утверждению этого стиля как художественной традиции и основы дальнейшего развития украинской композиторской школы.

* * *

Время окончательного формирования национальной композиторской школы на Украине, несмотря на неравномерность развития отдельных жанровых звеньев, приходится в основном на вторую половину прошлого века.

Согласно ленинской периодизации истории освободительного движения в России, он совпадает с буржуазно-демократическим (1861—1895) и пролетарским (1895—1917) этапами этого движения. Где-то на их

стыке в основном завершается процесс формирования и украинской нации.

Под влиянием революционно-демократических идей в борьбе против шовинистической политики царского правительства с ее печально известными валуевским циркуляром 1863 года, «емским» указом 1876 года и многими другими репрессивными мерами против украинской культуры утверждается национальное самосознание и чувство интернационализма. О том, что в области культуры борьба приобретает остро политический характер, свидетельствуют следующие ленинские строки: «Запрещение чествования Шевченко было такой превосходной, великолепной, на редкость счастливой и удачной мерой с точки зрения агитации против правительства, что лучшей агитации и представить нельзя»[27].

Процитированные выше слова В. И. Ленина относятся к 1914 году, когда прогрессивная общественность России, вопреки свирепствовавшему жандармскому преследованию, широко отмечала столетний юбилей великого сына украинского народа. А через год передовые деятели русской культуры наконец-то добиваются возобновления постановки на сцене московского Большого театра произведения земляка и друга Т. Шевченко — оперы С. Гулака-Артемовского «Запорожец за Дунаем», снятой с репертуара этого театра пятьдесят лет назад. Повторный успех оперы, как известно, встревожил царское правительство и после двух представлений; «Запорожца» снова постигла та же горькая участь, что и во времена валуевского циркуляра с его пресловутым лозунгом: «Никакого особенного малороссийского языка не было, нет и быть не может».

По мере усиления со стороны царского правительства дискриминации, направленной против развивающихся национальных культур народов России, крепнет творческая дружба прогрессивных русских и украинских музыкантов.

Великие русские композиторы-классики активизируют внимание к украинской тематике сразу же после «емского» указа, согласно которому запрещались спектакли украинского театра, печатанье книг и народных песен на украинском языке и т. п. Оперы «Черевички»

[27] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 198—199.

и «Мазепа» П. Чайковского, «Майская ночь» и «Ночь перед рождеством» Н. Римского-Корсакова, «Сорочинская ярмарка» М. Мусоргского — вот интернациональный вклад тех времен, ставший не только олицетворением растущих русско-украинских связей в музыке, но и определенной школой профессионализации для некоторых украинских композиторов. Среди них прежде всего Лысенко, который основательно штудировал отдельные упомянутые партитуры, а после окончания в 1869 году Лейпцигской консерватории совершенствовал композиторскую технику (1874—1876) непосредственно у Римского-Корсакова. И в дальнейшем украинский композитор, несмотря на травлю его имени реакционной прессой, постоянно испытывал поддержку со стороны русской музыкальной общественности, в частности «кучкистов» и Чайковского (последний во время пребывания в Киеве в 1891 году даже предлагал свою помощь Лысенко в постановке его оперы «Тарас Бульба» в Петербурге, и кто знает, как сложилась бы судьба этого произведения, если бы не скоропостижная смерть великого русского композитора).

Русско-украинские связи не только изучались, но и в значительной степени предвосхищались уже революционно-демократической литературой Н. Чернышевского, Н. Добролюбова, Т. Шевченко и других.

В дальнейшем, благодаря появлению гениальных работ В. И. Ленина с их научными концепциями «двух культур» в национальной культуре и двух исторических тенденций капитализма в национальном вопросе, становится все очевидней реакционность буржуазных «теорий» бесклассовой, единой национальной культуры.

В украинской прогрессивной литературе идея размежевывания нации на антагонистические социальные силы впервые наиболее последовательно отражается уже в шевченковском творчестве: от «Кобзаря» к «Гайдамакам» национальное все более насыщается антикрепостническим и революционно-демократическим содержанием.

Отечественная литература революционного демократизма основательно будила творческую мысль и украинских композиторов. На ее исходные эстетические основы, как и на все прогрессивные традиции украинской музыкальной культуры, опирается прежде всего

Н. Лысенко. Профессиональное музыкальное искусство Украины начинает питаться совершенно новыми, доселе нетронутыми идейно-стилевыми истоками. Это и революционная поэзия Т. Шевченко и И. Франко, и современные образцы революционного фольклора: от мелодии «Гей, не дивуйте, добрії люди» в опере «Тарас Бульба» до интонаций массовых песен в «Вечном революционере».

Мотивы мощного социального протеста, идущие от обоих стилевых начал, придают отдельным страницам лысенковских партитур героико-романтический пафос. Лысенко в хоровом гимне «Вечный революционер» на слова Франко воспел революционные настроения и несокрушимую силу народных масс, поднявшихся в 1905 году на борьбу против русского царизма. О ярко выраженной революционно-демократической направленности идейного содержания творчества Лысенко красноречиво свидетельствуют многие страницы его музыки к «Кобзарю» Т. Шевченко. Среди них кантаты «Бьють пороги» и «Радуйся, ниво неполитая», а также хор «Иван Гус», посвященный национально-освободительной борьбе чешского народа (всего на шевченковские тексты композитором написано свыше восьмидесяти произведений).

Утверждая в своем творчестве героико-патриотические и лирико-эпические образы, Н. Лысенко вместе с тем создает и остро сатирическое произведение, направленное против самодержавного строя,— оперу «Энеида».

Написанная вскоре после «Золотого петушка» Римского-Корсакова и впервые поставленная труппой Садовского (он же либреттист) в 1910 году, в период жестокой столыпинской реакции, лысенковская опера-сатира воспринималась как антимонархическое выступление, обличающее нравы представителей «высшей власти». Пользуясь хитроумным «языком Эзопа», композитор стремился через бурлескную трактовку мифологических персонажей поэмы Котляревского, высмеять аристократически-чиновничье общество самодуров и лодырей, продажных интриганов и взяточников.

Можно привести и другие примеры влияния русской классики на украинский музыкальный театр. Если в «Черноморцах» (1872) Лысенко, подобно своему пред-

шественнику С. Гулаку-Артемовскому, использует отдельные жанровые особенности западноевропейской комической оперы и одновременно опирается на традиции русского и украинского водевиля, а также русской оперы доглинкинского периода, то в трех редакциях следующей своей оперы — «Рождественской ночи» явственно прослеживается эволюция его творчества в сторону все более глубокого освоения новых, уже глинкинских традиций, которые нашли активное продолжение в творчестве «кучкистов», в частности у того же Н. Римского-Корсакова.

Эволюция эта увенчалась созданием монументальной героико-эпической оперы «Тарас Бульба» (1891) — центральным сочинением Н. Лысенко, над которым композитор трудился более десяти лет, успев написать за это время еще два, снискавших огромную популярность, оперных произведения: «Утопленницу» (на сюжет «Майской ночи» Гоголя, 1883) и знаменитую «Наталку Полтавку» (по одноименной пьесе И. Котляревского, 1889).

Если переплетение лирико-психологической и сказочно-фантастической образных сфер в «Утопленнице» можно сравнивать с оперной классикой типа «Майской ночи» Римского-Корсакова и «Черевичек» Чайковского, то подлинно народная лирико-бытовая «комическая» опера «Наталка Полтавка» не имеет аналога в мировой музыкальной литературе. В то же время обе оперы продолжают лысенковскую же линию так называемых диалогических опер или народных оперетт, начатую «Черноморцами» и переросшую в типичную традицию украинского театра, и поныне именуемого музыкально-драматическим. Традиция эта уходит глубокими корнями к различным истокам народно-профессионального искусства: от «народных импровизационно-комедийных и музыкально-танцевальных зрелищ и бурлескных интермедий школьного театра к постановкам так называемых малороссийских опер, щедро расцвеченных фольклорно-этнографическими узорами»[28].

К такого рода постановкам, очевидно, можно отнести и получившую широкое признание в народе музы-

[28] Станішевський Ю. Барви української оперети. — Київ, 1970, с. 3.

кальную композицию «Вечерницы» П. Нищинского — вставной номер к пьесе Т. Шевченко «Назар Стодоля» (1875), который, наряду с композициями оперного жанра С. Гулака-Артемовского, П. Сокальского, Н. Аркаса, сыграл этапную роль на пути создания национальной оперной классики.

Именно на этом пути вершинным завоеванием и стала вышеупомянутая опера Лысенко «Тарас Бульба», названная самим композитором народной музыкальной драмой. Она — явление воистину национальное, с большой реалистической силой и романтическим пафосом отражающее лучшие черты характера борющегося за свою свободу народа. Его героико-патриотические образы (Тарас, Остап, Кобзарь, народ) восходят к шевченковским «Гайдамакам» и другим образцам революционной поэзии Великого Кобзаря.

Касаясь стиля «Тараса Бульбы» и других лысенковских произведений, написанных на гоголевские сюжеты, исследователи естественно находят общие точки соприкосновения в творческих принципах Гоголя и Лысенко: во-первых — широкое использование писателем оборотов, метафор и сравнений, взятых непосредственно из народного языка, во-вторых — сочинение музыки композитором на основе мелодических, ладотональных и метроритмических особенностей фольклора.

Опера Лысенко преломляет в своей драматургии, с одной стороны, творческий опыт украинской реалистической драмы, а с другой — глинкинские традиции, традиции «Могучей кучки». Нетрудно обнаружить, например, близость эпически-величавого образа Кобзаря образу Баяна из «Руслана и Людмилы», хотя в отличие от былинной эпики последнего патетические речитации дум (они звучат не только в характеристике Кобзаря) составляют интонационное зерно развития прежде всего героико-романтической линии. К «Ивану Сусанину» Глинки и «Борису Годунову» Мусоргского восходят принципы интонационного противопоставления образов двух враждующих сил народа и шляхты. Трактовка же народа, с присущей ей реалистической многогранностью и драматической действенностью развития образов и характеров, во многом идет от историко-героических опер Мусоргского («Борис Годунов», «Хованщина») и Римского-Корсакова («Млада», «Псковитянка»).

Вот почему в самый разгар работы над своим «родным детищем» (как назвал «Тараса» сам Лысенко) композитор говорит с особым благоговением о необходимости изучения опыта русской музыкальной школы: «Учиться музыке на великих образцах русского искусства, — пишет он в 1885 году Ивану Франко, — никогда не откажусь; только я присмотрюсь, вникну, испытаю восторг и наслаждение от сочетания прекрасной формы с подлинно народными элементами у Глинки, Даргомыжского, Римского-Корсакова, Мусоргского, а к своему вернусь, чтобы творить, следуя этим образцам»[29].

Выступая против консервативных тенденций в украинской культуре (с одной стороны, узкого, самодовлеющего этнографизма и «малороссийщины», а с другой — салонщины и псевдоклассической эклектики), ратуя за ее демократическую направленность и высокий профессионализм, Лысенко, в том же письме к великому поэту-демократу, настоятельно советует его землякам — молодым западноукраинским композиторам приступить к серьезному изучению конкретного опыта русских композиторов-классиков. Он призывает, в связи с этим опытом, к переосмыслению новых жанров, форм и композиционных средств европейской музыки в соответствии с содержанием, взятым из своей национальной действительности, а также к претворению народной песни в оригинальных образцах индивидуального творчества. Любопытно, что в числе рекомендуемых для ознакомления произведений он называет оперы Глинки, Мусоргского и Римского-Корсакова, и, кроме того, «Русалку» Даргомыжского, «Опричника» Чайковского, симфонии Бородина, фольклорные обработки Балакирева.

Потребовалось немало времени для преодоления противоречия между локальной этностилистикой и общепринятыми нормами профессионального письма в художественной обработке фольклора. Не случайно даже в опытах гармонизации народных мелодий конца XVIII — начала XIX века (в частности, в тех же фольклорно-репертуарных сборниках, о которых речь шла выше) поначалу наблюдалось не синтезирование, а при-

[29] Лисенко М. Листи. — Київ, 1964, с. 156.

способление принципов немецкой школьной гармонии к народной мелодике. Вместе с тем высказывания авторов в предисловиях к сборникам свидетельствуют о том, что уже в XVIII столетии, хотя и чисто интуитивно, осознавалась необходимость этностилевого самоопределения в искусстве. Так, в «Собрании русских народных песен с их голосами» И. Прача — Н. Львова (1790) наблюдаем характернейшее для того времени явление: с одной стороны — простое подчинение мелодий народных песен (в записи и обработке И. Прача) раннеклассическому западноевропейскому стилю гармонизации, а с другой — стремление Н. Львова (составителя сборника) теоретически осмыслить стилевую самобытность помещенных в нем примеров русского и украинского фольклора.

В дальнейшем на протяжении первой и частично второй половины XIX столетия почти все авторы песенных сборников (К. Липиньский, А. Маркевич, А. Едличка, А. Коципинский и др.) стремились подчинить общеевропейские принципы гармонизации мелодики ладовым особенностям украинского фольклора, но ни один из них на практике не достиг желаемого. Намерения авторов (кстати, среди них был и А. Алябьев с «Голосами украинских песен, изданных Михаилом Максимовичем» в 1834 году) не дали реального результата. Высказывая глубоко верные мысли о назревшей необходимости поисков новых методов художественной обработки украинского фольклора сообразно его ладовой стилистике, справедливо отмечая несоответствие последней общепринятым нормам европейского музыкального профессионализма, все они на практике не сумели снять «конфликт» между национальными и интернациональными факторами стилеобразования. (Нечто аналогичное, заметим в скобках, наблюдалось и в русской музыке, что дало повод композиторам второй половины XIX века, в частности «кучкистам», серьезно критиковать своих предшественников за «искажения» народной песни.)

И все же противоречие между теоретическими и практическими аспектами проблемы «композитор и фольклор» постепенно преодолевалось на всех жанровых уровнях композиторского творчества — от песни и романса до оперы и симфонии, найдя свое окончатель-

ное разрешение в украинской классической музыке второй половины XIX века, и прежде всего в творчестве самого Лысенко.

Остановимся на некоторых аспектах данного вопроса, избрав для этого песенно-романсовое творчество основоположника украинской музыкальной классики, которое позволяет проследить процесс кристаллизации национального стиля украинской музыки в целом. Лысенко написаны многочисленные художественные обработки фольклора (они составляют в общей сложности свыше пятисот образцов сольного и хорового жанров) и оригинальные произведения в камерно-вокальном жанре, получившем на Украине наименование «солоспів» (свыше ста тридцати произведений для голоса в сопровождении фортепиано).

Песенно-романсовое наследие Лысенко впервые глубоко научно исследовано в работах основоположника советского украинского исторического музыкознания Н. Гринченко (1888—1942), в частности в его содержательном труде 30-х годов «Украинский романс»[30].

Вскрывая на материале данного жанра закономерности становления украинского стиля профессиональной музыки, Гринченко первостепенную роль отводит мелосу, который он классифицирует по принципам прямых и опосредованных связей с фольклорным материалом, а также творческого преломления этих связей (сообразно различным романсово-стилевым типам) в реалистических или романтических традициях образного мышления.

Так, например, интонационная близость к фольклору наиболее полно проявляется в бытовой лирике из первой серии «Музыки к „Кобзарю" Т. Г. Шевченко». Здесь мелодико-ритмическая структура куплетных песен, напоминающая образцы из авторских же фольклорных сборников, образует в сочетании с гармонически несложным фортепианным сопровождением новый стилевой синтез. Песенно-бытовая лирика романсов связана с передачей обобщенных чувств и мыслей народного персонажа, с шевченковскими образами обездоленной крепостной украинской женщины. Поскольку ее же устами высказываются житейские думы и печали,

[30] См.: Грінченко М. О. Вибране. — Київ, 1959, с. 177—303.

композитор как бы растворяет субъективно-индивидуальное начало в объективно-народном (к этой, первой группе примыкает также ряд романсов шуточно-танцевального характера). Строго говоря, в основе художественной образности лежит здесь отражение субъективного через объективное, индивидуального через народное. Отсюда — реалистическая бытовая направленность мелоса, органически сливающаяся с гармоническим сопровождением (аналогичный «моностилевой» синтез народного и профессионального наблюдается в хоровых обработках народных песен «Ой, ніч, зіронька», «Ой, гай, мати», «Та туман яром»).

Иное дело — лирико-эпическая разновидность романсового жанра, идущая от стилевых истоков украинских дум и связанная с исторической тематикой романтического плана. В данном случае налицо народное музыкально-поэтическое содержание, переосмысленное, однако, в очень индивидуализированные образы и субъективно-экспрессивные звучания (типичные образцы — «Гомоніла Україна», «Свято в Чигирині», «Ой, Дніпро», «У неділю вранці — рано»).

От предыдущей эта группа сочинений на тексты Т. Шевченко и некоторых других украинских поэтов отличается не только социальным генезисом и этнической «географией» ее фольклорных истоков, но и несравненно более активным вторжением авторского «я» в используемый тематический материал. Усиление индивидуального начала ведет к более или менее опосредованным творческим связям с фольклором, к отражению объективно-эпического через субъективно-лирическое и, наконец, к интенсивному претворению в мелодике, в гармонии, в фактуре инструментального сопровождения технических средств из арсенала мировой композиторской практики.

Как в названных, так и во всех других аналогичных случаях процессы становления, развития и обновления национального стиля в музыке являются двусторонними. Они протекают на основе взаимодействия исконных — народных и профессиональных — традиций с мировыми традициями в области композиторской техники и стиля. В этих процессах, при решении определенных художественных задач, последние (то есть мировые традиции) могут стать самодовлеющими. Так в некото-

рых лысенковских романсах национальная почвенность уступает место более абстрагированным общеевропейским тенденциям и стилевым заимствованиям.

В одних образцах названной группы (скажем, в интонационном строе «Смутної провесни» на слова Леси Украинки) очень заметны влияния стиля П. Чайковского. В других сочинениях (преимущественно тогда, когда автор обращается к инонациональной поэзии, например к поэзии Г. Гейне) черты стиля Лысенко несут на себе самодовлеющее влияние традиций немецкого романтизма (Шуберт, Шуман, Мендельсон) при отсутствии непосредственно выраженных народных истоков в мелосе. Вместе с тем в процессе постепенного «врастания» в традиции музыкального быта Украины лучшие из таких произведений становились подлинно национальными прежде всего по своему широкому общественному признанию (к примеру, знаменитый вокальный дуэт «Коли розлучаються двое» Лысенко — Гейне просто невозможно представить вне украинских романтических традиций).

На основе анализа романсового творчества Лысенко под углом зрения оригинальности и преемственных связей с мировыми традициями нетрудно убедиться, что классик украинской музыки в рассматриваемом жанре создал свою разновидность сольного пения («солоспів»), в которой «на равных» взаимодействуют разные стилевые начала, из лексико-семантического арсенала народного и профессионального искусства. Если говорить о кульминационном периоде формирования национальной композиторской школы в целом, взаимодействие национальных и интернациональных элементов в сфере музыкальной выразительности приводило, по существу, к своеобразной полистилистике, к опытам синтезирования, скажем, тональной гармонии и диатонического фольклорного мелоса.

В тесной взаимосвязи с выше охарактеризованными тенденциями происходил не менее важный процесс дальнейшего совершенствования методов и форм непосредственной художественной обработки фольклора. Процесс этот обязан прежде всего повышенному — как музыкально-творческому, так и научному — интересу передовой интеллигенции России и Украины к глубинным традициям крестьянской культуры, получившему в

свое время наименование «музыкального этнографизма»[31].

Сказанное имеет принципиально важное значение для оценки стилеобразующих процессов в украинской музыке. Дело в том, что по мере развития музыкального профессионализма, подчеркнем это еще раз, все более доминирующую роль начинает играть тональная мажоро-минорная система с господствующим в ней мелодическим началом и гомофонно-гармоническим стилем, в значительной степени отличающимся от натуральноладового, в частности вариантно-подголосочного стиля.

Отсюда отдельные формы профессионального или полупрофессионального (городского по своему генезису) и народного (преимущественно крестьянского) музицирования пошли по пути дифференциации художественной стилистики, кристаллизации выразительных средств. Интересно в этом плане развитие украинской подголосочной полифонии. Последняя постепенно теряет активную национально-стилеобразующую роль в партесном пении. Эту роль, например, в хоровых концертах Веделя берет на себя кантовое многоголосие, городская песня, песня-романс, народная дума — жанры, в которых наиболее выразительно проявилось влияние все той же мажоро-минорной системы. Тем временем удельный вес ее компонентов (импровизационность, вариационность, ладовая переменность) продолжает неуклонно возрастать в отпочковавшемся фольклорно-хоровом многоголосии (крестьянская протяжная песня, так называемый «гуртовий спів»). Здесь закрепляются и дальше совершенствуются ее самобытные этностилевые, ладоинтонационные особенности и через

[31] В данном случае понятие этнографизма трактуется широко: как эстетическая база художника, которая не столько служит источником «сырья», интонационного материала, сколько формирует его национальное сознание (в музыкально-лексическом смысле этого понятия), то есть настраивает в процессе слухового усвоения и практического изучения народного музыкального быта интонационно-образное мышление на определенную национально-стилевую «волну». Этнографический подход в музыке, как известно, впервые получил классическое выражение в фольклористической деятельности Серова, Балакирева, Римского-Корсакова, Лысенко, а также и в гармонизациях народных песен, основанных на максимальном сохранении и выявлении стиля первоисточника.

столетие — уже на новом, классическом этапе развития национального стиля в профессиональной музыке — оплодотворяют собой творчество Н. Леонтовича, его хоровые поэмы.

В своем искусстве Леонтович опирался на большой композиторский и фольклористический опыт русских мастеров. «...Исследования в народной музыке, — писал он, — вызывают к жизни новые формы гармонии и контрапункта, которые органически связаны с народной песней, ибо песня, как художественно усовершенствованное произведение, дает не только одну мелодию, но таит в себе все музыкальные возможности (гармонию, контрапункт и т. д.). Уметь записать ее и прочувствовать все, что она может дать для музыки, в широком смысле слова, это необходимая очередная задача... Римский-Корсаков, Лядов сделали в этом направлении очень много и передали эту задачу новым композиторам... Украинская музыка должна пережить такой же перелом»[32].

Следует отметить, что перелом, о котором писал Леонтович уже в годы Советской власти (в 1919 году), в украинской музыке наступает значительно раньше, благодаря творчеству как Н. Лысенко, так и самого Н. Леонтовича.

Таковы некоторые основополагающие факторы и тенденции в системе развития украинского музыкального искусства второй половины XIX — начала XX века. Говоря о его новых идейно-стилевых истоках, нельзя еще раз не отметить появление в этот период революционно-демократических элементов в музыкальном быту Украины, широкого распространения в массах революционной пролетарской песни.

Одна из них — «Шалійте, шалійте, скажені кати!» А. Вахнянина — О. Колессы в русском переводе Г. Кржижановского получила всероссийскую популярность наряду с другими революционными песнями международного пролетариата.

Одновременно с рождением новых революционных песен происходило переосмысление в революционном духе старых, широко известных фольклорных образцов

[32] Леонтович М. Д. Збірка статей та матеріалів. — Київ, 1947, с. 49.

типа «Гей, не дивуйте, добрії люди», «Ой Морозе, Морозенку», а также некоторых песен на слова Т. Шевченко, И. Франко, М. Шашкевича, К. Устияновича и других.

Несколько слов о музыкальном профессионализме в Западной Украине. На рубеже XIX—XX веков здесь также начинался процесс активизации национально-стилевого переинтонирования и вышеупомянутых интернациональных истоков, и самобытнейших локально-этнических «диалектов» западноукраинского (галицкого, карпатского, бойковского, лемковского, буковинского) фольклора. Однако происходил он неравномерно. Профессиональное музыкальное творчество Западной Украины развивалось на протяжении почти всего прошлого века под сильным влиянием хоровых традиций Д. Бортнянского, составивших, по существу, предысторию украинского национального стиля в музыке. Не случайно проблема «Бортнянский и украинская музыка» продолжительное время занимала умы художественной интеллигенции Галиции, в частности М. Вербицкого (1815—1870) и И. Лавровского (1822—1873). В начале XX столетия она наконец перерастает в предмет острой дискуссии, когда «дальнейшее культивирование и непомерная ориентация на музыку Бортнянского становится „путами“ для развития украинской музыки»[33].

В этой дискуссии, как известно, принял участие и Франко. Высоко оценивая в конце XIX столетия могучий талант Бортнянского, великий украинский революционер-демократ вскоре, в бурный 1905 год, выступил с критикой композитора. Такой резкий поворот в оценке писателем музыкальных явлений «целиком оправдан и мотивирован, — замечает М. Загайкевич. — Острие Франковой критики было направлено прежде всего не против творчества Бортнянского, сыгравшего здесь скорее роль символа, а против антиреалистических, клерикальных элементов в западноукраинской музыке»[34].

Возвращаясь к развитию украинской музыки в целом, можно констатировать с началом нашего столетия

---

[33] Волинський Й. Дмитро Бортнянський і Західна Україна. — Українське музикознавство, № 6. Київ, 1971, с. 193.

[34] Загайкевич М. Іван Франко і українська музика. — Київ, 1858, с. 67.

значительные достижения. Над их накоплением трудились, помимо Н. Лысенко, П. Нищинский (1832—1896) и П. Сокальский (1832—1887), Н. Аркас (1852—1909) и Н. Калачевский (1851 — между 1910—1912), а вскоре В. Сокальский (1863—1919), Н. Леонтович (1877—1921), К. Стеценко (1882—1922), Я. Степовой (1883—1921).

Известно, что трем последним композиторам суждено было заложить первые кирпичи в фундамент новой музыкальной культуры Советской Украины[35]. И интересно, что все трое были подготовлены к этому не только профессионально. Будучи младшими современниками и единомышленниками Лысенко, преследуемые, как и их учитель, царским самодержавием, они уже в молодые годы формируются в художников истинно демократических убеждений, о чем свидетельствует их и композиторская, и культурно-просветительская деятельность в период первой русской революции.

Леонтович в тот период — автор обработок революционных песен, организатор их исполнения рабочими хорами во время антиправительственных манифестаций, инициатор, вдохновитель и участник интернационального концерта, в котором звучат как протест против шовинистской политики царских властей русские, украинские, польские, армянские, немецкие и другие песни.

Стеценко в хорах «Содом», «Прометей», «Завещание», а позднее в песне-памфлете «Царь Горох», созданной в стилевых традициях романсовой сатиры Даргомыжского и Мусоргского и не без влияния «Золотого петушка» Римского-Корсакова, выступает как обличитель существующих порядков, пропагандист идей борьбы за социальное и национальное освобождение.

Находившийся в это время в Петербургской консерватории на обучении у Римского-Корсакова и Лядова третий представитель молодой, крепнущей художественной интеллигенции Украины — Степовой пишет проникнутый революционным духом замечательный романс «Степь».

---

[35] Что касается В. Сокальского, то он в 1911 году прекращает свою композиторскую и критическую деятельность, а в годы Советской власти ведет музыкально-просветительскую работу в Вологде (см. Юферова З. В. Сокальский — художник-демократ. — В кн.: Живі сторінки української музики. Київ, 1965).

Постепенно усиливались реалистические тенденции и самобытные этностилевые черты в профессиональной музыке Западной Украины, благодаря творчеству И. Воробкевича (1936—1903) и А. Вахнянина (1841—1908), В. Матюка (1852—1912) и Д. Сичинского (1865—1909), О. Нижанковского (1862—1919) и Г. Топольницкого (1854—1920), С. Людкевича и других.

Лысенковский опыт формирования национально-стилевых основ музыкального профессионализма усвоен и развит во Львове Людкевичем еще в дооктябрьский период. Есть все основания связывать с творчеством последнего открытие и художественное претворение новых локальных пластов фольклора (в частности, галицкого происхождения).

Кроме того, в мрачное время австро-венгерской монархии молодой тогда композитор, находясь под влиянием революционных событий в России, демократических и социалистических идей, становится автором таких гражданско-патриотических произведений, как «Вечный революционер» (1898), «Хор подземных кузнецов» (1905), кантата-симфония «Кавказ» (1902—1913). Проникнутая горячим призывом к борьбе первая часть «Кавказа» — «Прометей» (по Шевченко) посвящена была русским революционерам в самый разгар событий 1905 года.

Ко всем названным выше прогрессивным представителям украинской художественной интеллигенции целиком и полностью могут быть адресованы ленинские слова о том, что, в отличие от дворян-крепостников и буржуазной верхушки, новая, «крестьянского звания» интеллигенция тысячами нитей связана с массами бесправного, забитого, темного, голодного крестьянства и по всем условиям своей жизни враждебна всякой пуришкевичевщине. «Эта новая, более близкая к жизни миллионов, демократия быстро учится, крепнет, растет» [36]. Именно она — новая демократическая интеллигенция — сразу же после Октябрьской революции приняла активнейшее участие в строительстве на Украине молодой культуры социализма.

Итак, в истории украинского музыкального искусства на пороге XX века длительный процесс формирования композиторской школы и национального стиля про-

[36] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 18, с. 467—468.

фессиональной музыки получил классическое завершение на творческой платформе последовательно демократической идейности, народности и реализма.

В результате прямого либо косвенного воздействия рассмотренных выше социальных и идейно-эстетических, национальных и интернациональных факторов на развитие музыкального творчества данного периода его профессиональная и национально-стилевая зрелость проявляется в ряде выдающихся достижений. Среди них:

а) возникновение и развитие национального оперного искусства, синтезировавшего традиции украинского народно-реалистического театра, русской и западноевропейской классики в, условно говоря, таких жанрово-стилевых направлениях, как историко-героическая опера или народная музыкальная драма («Тарас Бульба»), опера лирико-бытовая («Наталка Полтавка»), лирико-комическая («Рождественская ночь»), сказочно-фантастическая («Утопленница»), опера-сатира («Энеида»), опера-сказка (детские оперы Н. Лысенко и К. Стеценко);

б) художественное совершенствование музыки к драматическим спектаклям со все возрастающей ролью в ней оперных принципов характеристики героев и народных сцен («Вечерницы» Нищинского, «Последняя ночь» Лысенко — Старицкого, «Сватанье на Гончаровке» Стеценко — Квитки-Основьяненко, «Про що тирса шелестіла» Стеценко — Черкасенко);

в) творческое использование классической формы кантаты («Радуйся, ниво неполитая» Лысенко, «Хустина» Топольницкого), а также формирование на украинской образно-тематической и этностилевой основе новых вокально-инструментальных жанров крупных форм: одночастной кантаты-поэмы («Бьют пороги», «На вечную память Котляревскому» Лысенко, «Еднаймося», «Шевченкові» Стеценко, «Дніпро реве» Сичинского), циклической кантаты-симфонии («Кавказ» Людкевича) и развернутых хоровых композиций, наделенных острым социальным содержанием и революционно-романтическим пафосом (многие произведения Лысенко, Стеценко, а также «Венок славянских гимнов» Нижанковского, в основе которого лежит идея братского единения славян в национально-освободительной борьбе);

г) овладение новыми формами профессионального инструментализма и творческое преломление их через

национальный интонационно-образный строй украинского фольклорного мелоса. От «Украинской сюиты» в форме старинных танцев, фортепианных композиций типа экспромтов, прелюдов, мазурок, тарантелл, вальсов, полонезов, гавотов, юморесок и других концертных пьес и до сложных инструментальных форм, сонаты, рапсодии и фантазии, струнного трио и квартета, а также симфонии (не окончена) — таков, например, диапазон композиторских интересов Лысенко в данной области творчества. Кроме него здесь трудились (преимущественно над фортепианной литературой малых форм) П. Сокальский и Н. Калачевский, В. Сокальский и О. Нижанковский, И. Рачинский и Б. Подгорецкий, а также Я. Степовой, Л. Ревуцкий, Ф. Козицкий и В. Косенко;

д) наступление классического этапа в освоении методов художественной обработки фольклора, глубокое теоретическое и практическое постижение его интонационно-образной природы, этнографических закономерностей стиля и т. п. (обработки Н. Лысенко и новаторское развитие их принципов в творчестве Н. Леонтовича);

е) дальнейшее развитие традиций песенно-романсового творчества как в старых, так и во вновь созданных стилевых направлениях, сочетающих опыт западноевропейской и русской классики с опытом художественной обработки народной песни (классические образцы романсов Н. Лысенко, К. Стеценко и Я. Степового) [37].

Понятно, не все написанное в этот период украинскими композиторами характеризуется классическим уровнем совершенства. В настоящее время многое представляет для нас не столько художественный, сколько исторический интерес (к примеру, оперы П. Сокальского «Мазепа», «Майская ночь», «Осада Дубно»). Некоторые сочинения, интересные и многообещающие по замыслу, так и не были завершены (оперы «Полонянка», «Кармелюк», «Дикая сила» Стеценко).

---

[37] Профессиональная зрелость музыкальной культуры Украины в области не только композиторского творчества, но и исполнительского искусства позволила Лысенко открыть в Киеве в 1904 году Музыкально-драматическую школу — первое высшее учебное заведение по подготовке новых кадров артистов и музыкантов всех профилей. В этом же году во Львове открывается Музыкально-драматический институт имени Н. Лысенко.

Вместе с тем многие вдохновенные произведения оказались незаслуженно забыты. Лишь в советское время обрели вторую жизнь оперы «Ноктюрн» Лысенко, «Катерина» Аркаса, симфонии Калачевского и В. Сокальского. А опера «Тарас Бульба» Лысенко до Великого Октября и вовсе не увидела свет рампы (впервые была поставлена в Харькове лишь в 1924 году).

Причины столь запоздалых открытий общеизвестны. И отсутствие национальных оперных театров, и тем более официальная репертуарная политика, насаждавшаяся царскими чиновниками в театрально-концертной жизни бесспорно становились непреодолимыми преградами на пути успешного развития прогрессивной музыкальной культуры во всех ее направлениях, в особенности в области крупных форм оперного и симфонического искусства.

Во второй половине XIX века были учреждены Киевское, Харьковское, Одесское, Полтавское отделения Русского музыкального общества, но роль их в пропаганде творчества украинских музыкантов фактически сводилась к нулю. Явно недостаточной была популяризация и русской национальной музыки. В этой связи трудно переоценить подвижническую деятельность Лысенко — блестящего исполнителя-пианиста, хорового дирижера и организатора огромного количества концертов с постоянным и обязательным включением в их программы кроме западноевропейской и украинской музыки многочисленных произведений русских композиторов, а также песен многих славянских народов.

Какие бы трудности ни приходилось преодолевать украинским музыкантам, утверждая национальное прогрессивное искусство, усилия их были не напрасны. На традиции, ими созданные, будет опираться не одно поколение украинских советских музыкантов. Они получат свое дальнейшее развитие в условиях качественно нового функционирования диалектики национального и интернационального. Но для того чтобы диалектика эта на основе марксистско-ленинского понимания национального вопроса получила свою реальность во всех областях общественного бытия и сознания, в том числе и в идейно-художественных процессах, — для этого потребовался величайший социальный переворот в самой структуре нации, начало которому положила Великая Октябрьская социалистическая революция.

Й. ЛЯШЕНКО

Украинская музыка в системе советского многонационального искусства

Музыкальная культура Советской Украины сразу после победы социалистической революции и образования СССР предстает как органическая составная часть единой советской многонациональной культуры. Наравне с культурами других братских республик она свободно развивается на основе главенствующих принципов социалистического реализма — коммунистической партийности и народности. При этом на весь ход ее роста и возмужания благотворно воздействует поступательное развитие культуры всех — больших и малых — наций социалистического содружества.

Как известно, культурное строительство развитого социализма предусматривает, так сказать, двуединый процесс: с одной стороны, создание социально значимых художественных ценностей, достойных великой коммунистической эпохи, с другой — всестороннее эстетическое воспитание нового, гармонически развитого человека. Чтобы быть готовым к выполнению данной исторической миссии, потребовалась величайшая в мировой истории культурная революция, теоретические принципы и организационно-практические основания которой закладывались уже на первых этапах социалистического строительства великим Лениным. В этом громадного политического значения деле почетная роль сразу же

отводилась и массовой художественной самодеятельности, и, в не меньшей мере, профессиональному искусству, а также соответствующим культурно-просветительским учреждениям. Деятельность последних направлялась прежде всего на приобщение рабочих и крестьянских масс к высшим достижениям мировой культуры, на превращение художественной, в том числе музыкальной, сокровищницы человечества в достояние всех членов общества.

Известно, какая титаническая работа проделана нашей партией в этом направлении. Только на Украине сегодня успешно осуществляют программу культурного строительства около двадцати шести тысяч клубов и Домов культуры с более чем четырехмиллионным составом участников художественной самодеятельности[1], огромное количество народных университетов культуры с соответствующими музыкальными факультетами и лекториями, семьдесят четыре профессиональных театра (из них тридцать восемь музыкально-драматических и драматических, шесть оперных, три музкомедии), около тридцати филармоний и других концертных организаций, множество оркестров (симфонических и народных), хоров, ансамблей и других профессиональных и самодеятельных коллективов, ведущих активную музыкально-пропагандистскую деятельность среди широчайших масс трудящихся.

Естественно, что культурная революция на Украине, как и во всех братских республиках, осуществлялась в тесной и неразрывной связи с практическим претворением в ней ленинской национальной политики. Уже в 1919 году в «Проекте резолюции ЦК РКП(б) о советской власти на Украине» В. И. Ленин особо подчеркивал необходимость «всеми средствами содействовать устранению всех препятствий к свободному развитию украинского языка и культуры»[2].

Таковы социальный и национальный аспекты проблемы культурной революции на Украине, с которыми связано внедрение в жизнь партийных директив не только в области общего образования и воспитания (сегодня прочное место занимает, как известно, обязатель-

---

[1] Украинская ССР занимает второе место в мире по количеству культурно-просветительных организаций.

[2] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 30, с. 142.

ное среднее образование!). Ленинская национальная политика в области культурной революции в решающей степени определила существенные особенности и черты и профессиональной подготовки музыкантов. В настоящее время в республике данной сферой деятельности охвачено около тридцати тысяч педагогов музыкальных школ, средних и высших учебных заведений, готовящих кадры по более чем двадцати специальностям (включая исполнителей на украинских народных инструментах). Среди специальных учебных заведений: Киевская, Львовская, Одесская консерватории, Харьковский институт искусств со своими средними специальными музыкальными школами, Донецкий музыкально-педагогический институт, три института культуры, свыше пятидесяти музыкальных и культпросветучилищ, десятки музыкально-педагогических факультетов при пединститутах, а также около тысячи разного типа музыкальных школ.

Четко налаженная на государственной основе «многопрофильная» и «многоступенчатая» система музыкального образования и воспитания позволила за довольно-таки короткий срок (1917—1941) решить кардинальнейшую проблему новой музыкальной культуры — проблему равномерного развития ее отдельных звеньев, включая развитие всех видов и жанров музыкального профессионализма как исполнительского искусства, так и композиторского творчества.

Формирование композиторской школы на Украине стало предметом особых забот со стороны находившихся у ее колыбели выдающихся русских музыкантов-педагогов: Р. Глиэра и Б. Яворского в Киеве, С. Богатырева в Харькове, В. Золотарева в Одессе.

Воспитанные на великих традициях русской музыкальной школы, они в своей педагогической деятельности стремились следовать ее лучшим эстетическим заветам: реализму, народности, прогрессивной идейной направленности творчества. Передавая своим ученикам опыт и знания, прививая профессиональные навыки в области композиции, каждый из них отдал много сил и энергии для плодотворного роста на украинской национальной почве новых художников.

Об этом красноречиво свидетельствует творчество большинства украинских композиторов, обучавшихся у Р. Глиэра (Б. Лятошинский и Л. Ревуцкий), Б. Явор-

ского (Г. Веревка, М. Вериковский, Ф. Козицкий, Н. Леонтович), С. Богатырева (В. Борисов, Н. Коляда, Д. Клебанов, В. Нахабин, Ю. Мейтус, М. Тиц, В. Рыбальченко, А. Штогаренко), В. Золотарева (К. Данькевич, К. Доминчен, А. Свечников, В. Фемелиди).

Многим из названных композиторов в свою очередь суждено было стать основоположниками новых традиций советской украинской музыкальной школы, воспитателями последующих композиторских поколений. Из них прежде всего следует назвать Ревуцкого и Лятошинского. С творческой и педагогической деятельностью этих двух ветеранов советской украинской музыки связано решение целого ряда актуальных проблем развития музыкальной культуры в республике.

Оглядываясь на творческий путь, пройденный музыкальной культурой Украины за годы Советской власти, можно с уверенностью сказать, что многое из созданного за это время ее деятелями значительно обогатило советскую многонациональную культуру. По глубине идейного содержания, художественному совершенству форм, яркости образного строя, национальной самобытности языка и оригинальности стиля украинское музыкальное творчество в своих лучших образцах несомненно стоит вровень с высшими достижениями всего советского, а стало быть, и мирового искусства.

* * *

Овладение методом социалистического реализма с первых шагов становления советской музыки диктовало необходимость:

а) расширения и обогащения образной сферы композиторского мышления новым опытом социалистического сознания, эстетического проникновения в его революционно-гуманистический смысл;

б) качественного обновления идейно-эмоционального пафоса или так называемой эстетической доминанты искусства — единой в пределах социалистического содержания при многообразии национальных форм ее проявления;

в) поисков действенных методов художественно адекватного воплощения нового героя на основе глубокого изучения жизни народа, эстетического отбора и синтеза соответствующих выразительных средств;

г) творческого осмысления мировых классических традиций и прогрессивных достижений композиторской практики современности;

д) внутреннего постижения обновляющихся процессов как в родном фольклоре, массовом музыкальном быту, так и в интонационно-образном строе всей советской, многонациональной музыки.

Музыкальное искусство социалистического общества представляет собой качественно новое явление. В результате победы Великого Октября в истории искусства впервые эстетически осмысливается грандиозная эпоха пролетарского освободительного движения, эпоха социалистических и коммунистических преобразований. Новый герой искусства уже не пассивный продукт социальной среды, а активная сила, которая преобразовывает себя и эту среду. Таким героем становится трудовой народ как сознательный творец истории, народ, общественно-преобразующая практика которого оценивается как нечто прекрасное, возвышенно-величественное и героическое.

Факторы обновления эстетического пафоса искусства наиболее непосредственно прослеживаются в сфере музыкально-поэтического фольклора. За годы Советской власти в народнопесенном искусстве Украины произошли и происходят существенные перемены, оно обогащается новым жизненным содержанием, новыми жанрами, мотивами, интонациями, образуя в своем синтезе современные традиции фольклорного и массового самодеятельного творчества.

В процессе переосмысления многовековой музыкально-поэтической практики народа появляется все больше новых протяжных песен, в которых лирика поднимается до эпоса в активном гражданственном его звучании, глубоко личное, субъективное переинтонируется в объективно значительное («Ой, поля, поля колгоспні», «Нема кращої пори» и другие). Новое в украинском народном творчестве обнаруживается также в интонациях, проникающих в современный музыкальный быт из массовых песен советских композиторов и революционного фольклора.

Обновление фольклорной традиции связано также с изменением социальных функций некоторых ее, даже наиболее древних, жанровых разновидностей, непосредственно связанных с трудовой тематикой.

Например, песенное наследие календарно-производственного цикла, возникнув еще в доклассовом обществе, позднее, в условиях разделения и эксплуатации труда, отчуждения материальных благ от их производителей, так и не получило (да и не могло получить) социальных стимулов для плодотворного развития своих традиций — традиций прославления труда человека. Идеальное представление о труде как источнике прекрасного и возвышенного вступало в конфликт с факторами социально-экономическими, классовыми. Отсюда появление в фольклоре целых жанрово-тематических новообразований, где трудовая тематика воплощается в образах страдания, безрадостного раздумья над судьбами простого человека и социального протеста против нечеловеческих условий труда.

В советской действительности светлый интонационно-образный строй многих древних песен упомянутого календарного цикла из мира иллюзорных представлений о прекрасном переносится в мир естественного эстетического утверждения трудового пафоса, обретая как бы вторую жизнь, свой подлинно реалистический смысл. Не случайно музыка сезонно-трудовых песен уже на современные варианты текста постепенно возрождается и приобретает распространение в новых советских обрядах и обычаях (например, во время проведения праздников урожая).

Не случайно также и то, что традиционным веснянковым мотивам суждено было стать важным интонационным источником музыкальных характеристик вдохновенного труда советских людей, средством передачи жизнеутверждающих настроений в многочисленных произведениях украинских композиторов, в произведениях разнообразнейших жанров и форм. Воплощение идей созидания новой жизни, весеннего обновления становится одной из ведущих тенденций молодого советского искусства, а жанр веснянки — благодарным звукообразным материалом. Необычайно широк диапазон произведений, опирающихся на национальные традиции в процессе поисков нового интонационно-образного тонуса музыки, становления ее новой эстетической доминанты: от хоровых миниатюр до программной сюиты «Казак Голота» Козицкого, от веснянкового цикла для солистов, хора и фортепиано «Кроковое колесо» до оркестровых «Веснянок» Вериковского, от детских песен

«Сонечко» до финала Второй симфонии и концерта для фортепиано с оркестром Ревуцкого, от Увертюры на четыре украинских темы Лятошинского до множества иных сочинений, где эпическая строгость сочетается со звонкой, радостной интонацией старинного напева. «Именно веснянка, — по справедливому замечанию музыковеда А. Поставной, — с ее жизнерадостным характером более всего соответствовала чувству возрождения, душевного подъема, рождавшегося как основное качество нового миропонимания. Не случайно образы весеннего обновления природы приобретали такое большое значение во многих произведениях советского искусства 20-х годов»[3].

А наряду с этим расширялась сфера реалистической и революционно-романтической трактовки образа народа, происходила перестановка акцентов в художественном истолковании действительности в сторону усиления героических тенденций.

Для искусства 20-х годов характерно монументально-плакатное и обобщенно-романтическое утверждение идеалов новой эпохи (типичны в этом отношении песенно-хоровые произведения К. Богуславского, Н. Коляды, Ф. Козицкого, В. Верховинца). Даже вокальная лирика насыщается большим социальным, гражданским пафосом («На майдані» В. Косенко — П. Тычины).

Эволюция творчества Косенко — особенно примечательная иллюстрация того, как происходил процесс перестройки сознания всей советской художественной интеллигенции, решавшей в чрезвычайно важный исторический период сходные проблемы (с учетом, разумеется, и специфики различных видов искусств, и национально-исторических особенностей их развития). Имеются в виду прежде всего поиски художником правильного критерия оценки процессов революционного преобразования мира в период становления и утверждения новых отношений между трудящимися города и деревни, строящими социализм, в период осуществления коммунистической партией культурной революции, приобщения к завоеваниям мировой культуры миллионных масс, формирования новой личности, преданной делу социализма.

---

[3] Поставна А. Обробки українських народних пісень—етапи до Другої симфонії Л. Ревуцького. — В кн.: Українське музикознавство, № 7. Київ, 1972, с. 15.

Известно, что в первые годы после Великого Октября Косенко сосредоточил свою творческую деятельность преимущественно в рамках домашнего музицирования, ограниченность которого лишала его творчество широты связей с внешним миром. Несмотря на яркий мелодизм и ясность художественной формы, большинство романсов, песен и фортепианных произведений, созданных в 1921—1922 годах, с точки зрения их идейного содержания были ограничены кругом интимных переживаний и настроений, достигавших подчас безысходной тоски, одиночества и обреченности («Меланхолический этюд», «Трагическая поэма» и другие).

Впоследствии композитор сам признавался, что первый период его творчества — «больной, мрачный, в нем отсутствует жизнь». Но чуткий художник под воздействием бурного развития советской жизни все более и более осознавал свою оторванность от народа, от его требований и запросов. Поэтому в 1923 году Косенко ищет общения и сближения с массовой аудиторией.

Организация и проведение тематических и популярных концертов для широкого круга слушателей (рабочих, красноармейцев, учащейся молодежи), концертные поездки по Донбассу и Днепропетровщине, руководство рабочим самодеятельным хором киевского завода «Большевик», военно-шефская деятельность — все это, будучи достойной лептой в массовое культурное движение, не могло не повлиять на психологию честного художника.

Процесс сближения композитора с народом и чуткое восприятие ростков нового в советской действительности обусловили его отход от индивидуалистических настроений, расширение идейного содержания творчества. Так оптимизм и гражданственность пронизывают большинство романсов, написанных в 1927 году, чувства и мысли общественного звучания находят воплощение в сочинениях «На майдані», «Памяти борцов Парижской коммуны», и наконец, пафос и героика социалистического труда в полную силу выражены в «Героической увертюре» (1932).

Красной нитью через всю историю украинской советской музыки проходят романтически-приподнятая, героико-революционная и лирико-патриотическая лейтинтонации. Получив «боевое крещение» в песенно-хоровом искусстве 20-х годов, они нашли дальнейшее

развитие в музыке 30-х («Героическая увертюра» Косенко, опера «Щорс» Лятошинского). Возвышенная героика достигает трагической мощи в музыкальной летописи Великой Отечественной войны.

В годы Великой Отечественной войны советская, в том числе украинская, музыка стала идейно-эстетическим рупором массового героизма на фронте и в тылу, мощной художественно-воспитательной силой, которая звала к ратным и трудовым подвигам, вселяла в сознание советских людей глубоко патриотические чувства, чувства гнева и ненависти к гитлеровским захватчикам, укрепляла волю к победе.

В творчестве композиторов на первый план выступают песенные жанры военно-патриотической направленности (наиболее популярные украинские произведения — «Клятва» Веревки, «Зашумела калинонька» Вериковского, монолог «Таня» Данькевича и другие). Одновременно героико-эпическая песенность пронизывает произведения крупных жанров (кантата-симфония «Украина моя» А. Штогаренко, «Поэма о Родине» В. Борисова, Вторая симфония К. Данькевича, «Украинский квинтет» Б. Лятошинского).

Говоря о музыкальной летописи 1941—1945 годов, следует отметить день ото дня крепнущую дружбу музыкальных культур борющихся народов, прогрессирующую их интернационализацию. Немаловажную роль в этом процессе сыграло непосредственное творческое сотрудничество с музыкантами ряда братских республик видных музыкальных деятелей Украины во время их пребывания в городах Российской Федерации, Средней Азии и Закавказья: Л. Ревуцкого, Г. Таранова, Н. Вилинского в Узбекистане, А. Зноско-Боровского в Туркмении, Ю. Мейтуса, А. Штогаренко, М. Скорульского в Казахстане, Ф. Козицкого в Башкирии, В. Борисова в Дагестане, К. Доминчена в Осетии. Оперы «Абадан» Ю. Мейтуса и А. Кунаева, «За Родину» Ф. Козицкого и Х. Ибрагимова, балет «Акпамык» А. Зноско-Боровского и В. Мухатова — реальные плоды такого сотрудничества. Огромную роль в пропаганде средствами музыкального искусства идей советского патриотизма и пролетарского интернационализма сыграла украинская радиостанция имени Т. Шевченко в Саратове, где отдел музыкального радиовещания возглавлял П. Гайдамака.

Героика Великой Отечественной войны продолжает волновать украинских композиторов и в послевоенный период. Вместе с ней в образах музыкального искусства все ощутимей дает о себе знать героика трудовых свершений советских людей. Обе тенденции отражаются в музыке широкого жанрово-тематического и стилевого диапазона: от песен и хоров Б. Алексеенко, А. Билаша, К. Доминчена, И. Драго, М. Жербина, И. Ковача, А. Кос-Анатольского, П. Майбороды, К. Мяскова, В. Тылика, А. Филиппенко, Я. Цегляра, И. Шамо до опер В. Губаренко, Г. Жуковского, М. Карминского, Д. Клебанова, Л. Колодуба, Г. Майбороды, Ю. Мейтуса, И. Польского, Б. Яровинского; от симфонических произведений В. Борисова, В. Гомоляки, К. Данькевича, Н. Дремлюги, В. Золотухина, Ю. Ищенко, В. Кирейко, Н. Колессы, Г. Ляшенко, Н. Полоза, Р. Симовича, М. Скорика, Г. Таранова, А. Штогаренко до многочисленных кантатно-ораториальных, камерно-инструментальных и вокальных произведений как упомянутых, так и других авторов разных поколений. Среди них: киевляне Б. Буевский, Л. Грабовский, К. Данькевич, Л. Дычко, Е. Зубцов, А. Зноско-Боровский, И. Карабиц, А. Коломиец, К. Мясков, Е. Станкович, М. Степаненко; харьковчане В. Бибик, П. Гайдамака, М. Тиц, Г. Цицалюк; львовяне Д. Задор, С. Людкевич, Е. Козак, Н. Колесса; одесситы И. Асеев, М. Глазачев, А. Красотов, Т. Малюкова-Сидоренко и другие.

В творчестве многих названных украинских композиторов наряду с возрастанием роли героического начала интенсифицируется (особенно в последние годы) тенденция к философскому психологическому углублению героико-патриотической образности, происходит процесс перерастания лирического, личного в эпическое, общественно-значимое.

Успешно искореняются остатки «болезней роста»: с одной стороны, внешняя декларативность и искусственная помпезность музыкальной речи, с другой — ее нарочитая усложненность, идущая от абстрактно-формального экспериментирования, — тенденции, в разное время давшие о себе знать в поисках новых средств воплощения современной темы.

За относительно небольшой отрезок времени после Великой Отечественной войны мы стали свидетелями

появления все новых и разных произведений, получивших высокую оценку общественности. Среди них удостоены Государственной премии Союза ССР опера «Молодая гвардия» Ю. Мейтуса и вокально-симфоническая поэма «Славься, Отчизна моя» Г. Жуковского, симфоническая поэма «Щорс» А. Свечникова и симфоническая сюита «Памяти Леси Украинки» А. Штогаренко, «Закарпатские эскизы» В. Гомоляки и Квартет № 2 А. Филиппенко (посвященный легендарному партизанскому полководцу С. Ковпаку), вокально-симфоническая картина «Новая Верховина», хоровые песни «От Москвы до Карпат», «Встреча на поле» А. Кос-Анатольского и массовые песни П. Майбороды о знатных людях Советской Украины («Про Марию Лысенко», «Про Марка Озерного», «Про Олену Хобту»), наконец, музыка Б. Лятошинского к кинофильму «Тарас Шевченко», а также ряд сочинений довоенного и военного времени [4].

Перечень художественно ярких музыкальных сочинений большого гражданско-патриотического звучания продолжают отмеченные Государственной премией УССР имени Т. Шевченко (учреждена в 1961 году за наиболее выдающиеся достижения в области литературы и искусства) оперы «Арсенал» Г. Майбороды и «Золотой обруч» Б. Лятошинского, «Богдан Хмельницкий» К. Данькевича, вокально-симфоническая поэма «Заповіт» и кантата-симфония «Кавказ» С. Людкевича, концерт для фортепиано с оркестром Л. Ревуцкого и Симфония № 3 («Киевская») А. Штогаренко, популярнейшие песни П. Майбороды, А. Билаша, И. Шамо и симфония для хора, солиста и оркестра «Я утверждаюсь» Е. Станковича.

Нельзя здесь не выделить и творческих побед композиторов, в разное время ставших лауреатами Республиканской премии имени Николая Островского, Всесоюзных и других конкурсов. Среди них авторы ныне широко известных произведений различных жанров и форм — В. Губаренко, Л. Дычко, В. Золотухин, Ю. Ищенко, М. Карминский, Л. Колодуб, А. Красотов, К. Мясков, М. Скорик, В. Тылик и другие.

---

[4] В том числе уже упоминавшиеся Вторая симфония Л. Ревуцкого, «Украина моя» А. Штогаренко и «Украинский квинтет» Б. Лятошинского.

Окрыленные Постановлением ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью», плодотворно работают в области гражданско-патриотической тематики представители более молодого поколения композиторов — И. Карабиц, Г. Ляшенко, Е. Сасько, М. Степаненко, В. Филиппенко, Ю. Шамо и многие другие.

Большим творческим подъемом была отмечена жизнь Союза композиторов Украины во время празднования трехсотлетия воссоединения Украины с Россией, столетия со дня рождения В. И. Ленина, пятидесятилетия образования СССР, тридцатилетия Победы советского народа в Великой Отечественной войне. В канун шестидесятилетия Великого Октября значительный отряд украинских композиторов в братском содружестве со всеми советскими музыкантами с небывалым энтузиазмом трудился над решением тех почетных творческих задач, которые поставил перед деятелями литературы и искусства XXV съезд КПСС.

Отмеченные выше новаторские поиски эстетического идеала и пафоса искусства социалистического реализма в их специфическом преломлении в украинской музыке существенным образом связаны с основополагающим принципом партийности художественного творчества. Будучи интернациональными по своей социально-политической и идейно-эстетической значимости, они получают одновременно самобытное этностилевое воплощение в разных национальных композиторских школах как результат благотворного действия исторических тенденций социализма в национальном вопросе.

Последние находят свое теоретически концентрированное выражение в известной формуле: «сближение культур через их расцвет, а расцвет — через сближение». Эта диалектическая спираль прогресса, обусловливающая подлинно новаторский характер функционирования национально-исторических тенденций при социализме, наиболее динамична в идейной направленности советских национальных культур (отсюда типологическая общность их содержания и общеэстетических принципов).

Вместе с тем историко-теоретическое осознание данных процессов и закономерностей приводит к выводу, что некоторые народы СССР, прежде чем достичь высокого уровня развития художественной культуры, а тем более ее расцвета, пережили (понятно, в каждом кон-

кретном случае с разной динамикой и разными темпами) сложнейшие творческие этапы, связанные с преодолением колоссальной неравномерности развития профессиональных традиций в музыке и соответствующих им национальных композиторских и исполнительских школ.

Не стоит в стороне от этих закономерностей и музыкальная культура Украины. Исторические факты здесь известны.

Музыкальный гений украинского народа наиболее ярко проявился в хоровом и песенно-романсовом искусстве, традиции которого в профессиональной музыке закладывались, как мы уже имели возможность убедиться в этом, задолго до появления произведений Лысенко и составили вместе с ними основной фонд национальной музыкальной классики. Последний пополняется также за счет оперного и кантатного жанров, получивших дальнейшее обогащение и в творчестве советских композиторов.

Тем временем высшая, по выражению Б. Асафьева, интеллектуальная сфера музыки — симфонизм с его «эпицентром» — собственно симфоническим жанром — долгое время пребывала на Украине в стадии локальных, количественно незначительных накоплений (несколько произведений этого жанра, созданных до революции, не меняют общего положения вещей на фоне общепризнанных достижений в области вокального, песенно-хорового, оперного и некоторых других жанровых разновидностей). Украинская музыка в этой области профессионализма выходит на интернациональную магистраль прогресса лишь после Великого Октября, активно преодолевая в пределах своих традиций и диспропорциональность в отношении количественного развития симфонических жанров, и неравномерность в отношении их качественного роста.

В этом плане закономерности взаимодействия национального и интернационального как проявление двух тенденций художественного прогресса в стилеобразующих процессах украинской симфонической музыки впервые прослеживаются в творчестве Ревуцкого и Лятошинского. Оба композитора в соответствии с идейно-эстетическими задачами воплощения современной темы претворили на национальной почве высшие семантиче-

ские и конструктивно-логические начала классического симфонизма как способа музыкально-драматического мышления.

Таким образом симфонический метод и сам жанр симфонии пополнились еще одним конкретным, собственно украинским «интонационным вариантом». Спроецировав принципы мирового симфонизма (в основном сквозь призму русских классических традиций) на конкретную стихию народной песенности, Ревуцкий заметно расширяет «этногеографию» и стилистику советской инструментальной музыки в основном приемами лирико-эпической симфонизации украинских тем.

Лятошинский, в отличие от Ревуцкого, опирается на метод более опосредованных связей с фольклором. Он оперирует, как правило, не конкретно-жанровой, а обобщенной интонационной сферой, наделенной эпико-трагедийным пафосом и психологически обостренной конфликтностью.

Однако оба мастера, переосмысливая глубинные свойства фольклорных традиций, услышали скрытые в них закономерности (в частности, «эмбрионы» симфонического мышления в думном эпосе), и каждый по-своему дал выход потенциальной энергии народной музыки в формах реально-действенного симфонизма.

Обобщая опыт музыкальных культур народов СССР, известный советский музыковед А. Сохор писал: «Интернациональное в искусстве — это ни в коем случае не безнациональное (космополитическое). Напротив, это то же национальное, но такое, которое приобрело международное или даже всемирное значение...

Следовательно, не только Шостакович, Лятошинский или Караев, но и Прокофьев, Ревуцкий и Амиров тоже являются интернациональными художниками в той мере, в какой их творчество (национальная природа которого не вызывает сомнений) имеет международное значение. И наоборот, музыка первых трех композиторов только потому стала интернациональной, что она является одновременно национальной» [5].

Добавим, что от традиций Ревуцкого и Лятошинского не случайно тянутся связующие нити к современным

[5] Сохор А. Многонациональная, интернациональная.... — Советская музыка, 1972, № 12, с. 6.

творческим процессам и тенденциям, захватывающим ныне своим влиянием довольно широкий круг украинских композиторов с их разностилевыми, индивидуальными поисками и решениями. Подобно тому как, скажем, Вторая симфония Ревуцкого (1926) открывает целый этап развития украинского лирико-эпического симфонизма, так с появлением, например, Третьей симфонии Лятошинского (1951) начинается интенсивный рост остроконфликтного эпико-драматического симфонизма.

А наряду с этим идет процесс взаимообогащения названных типов симфонизма и рождение его новых разновидностей.

Интернационализация как фактор музыкального прогресса становится сегодня актуальной проблемой во всех сферах музыкального искусства. Жизнь, художественная практика подтвердили, что широкие творческие взаимосвязи между музыкальными культурами различных народов всегда были могучим стимулом развития советской многонациональной музыки. Они значительно усилились в нашу современную эпоху, и их роль будет все возрастать по мере неуклонного сближения социалистических наций.

Прослеживая путь развития украинской музыки за последние годы, нельзя не обратить внимание на все возрастающую роль в ней именно интернационалистских тенденций. Показательно в этом отношении обращение композиторов республики к жизни, сюжетам, образам, фольклору других народов. Здесь, естественно, возникает ряд интереснейших творческих вопросов, от разрешения которых в значительной степени зависит правильное толкование самой проблемы развития, обогащения и обновления национальных традиций в музыке.

Наиболее распространенной и наглядной формой связи композитора с искусством других народов служат различные виды художественной обработки их фольклора. Чаще всего мы наблюдаем при этом стремление как можно глубже постичь стилистические особенности используемого материала и в процессе освоения сохранить его характерность.

Пафосом дружбы братских славянских народов проникнут Славянский концерт для фортепиано с оркестром

Лятошинского, посвященный трехсотлетию воссоединения Украины с Россией. Свой идейно-художественный замысел композитор конкретизирует с помощью русских, украинских, словацких, чешских и польских музыкальных интонаций.

Глубоко чувствуя характер и своеобразие мелодики этих народов, Лятошинский с присущим ему мастерством строит произведение таким образом, что в нем убедительно звучит своеобразный сплав славянских мелодий, сообщая тематизму общеславянскую стилевую направленность[6].

Значительно сложнее представляется процесс интернационализации, когда композитор обращается к этнически отдаленным от собственной культуры национальным истокам.

Опера Мейтуса «Махтумкули» посвящена легендарному национальному герою Туркменистана, основоположнику туркменской литературы, выступившему активным борцом за свободу и независимость своего народа, за объединение туркменских земель. Музыка оперы, естественно, прочно опирается на туркменский национальный мелос. И в характеристиках героев, и в хоровой, а также в оркестровой партиях присутствуют стилистические признаки туркменского фольклора. При этом композитор органично сочетает туркменский колорит с принципами оперной драматургии, сложившимися на украинской национальной почве, в частности в процессе создания им оперы «Украденное счастье». Особенности оперного стиля «Украденного счастья» проявляются прежде всего в психологически углубленной зарисовке характеров, в драматизме остроконфликтных сцен. Да и в самом интонационно-образном строе музыки «Махтумкули» нельзя не заметить славянской струи, в частности в широком применении подголосочно-полифониче-

---

[6] По меткому наблюдению И. Бэлзы, тенденция к общеславянской стилистике (в частности, стремление к синтезу средств выразительности, характерных для западнославянской и восточнославянской музыки) достаточно четко наметилась уже у Шопена, Дворжака и представителей его школы, а также в творчестве великих русских мастеров. Она же прослеживается и в музыке советских композиторов, особенно у Мясковского, Шебалина и Лятошинского. (См.: Бэлза И. О славянской музыке. Избранные работы. — М., 1963, с. 24).

ского распева в звучаниях хора и оркестра, истоки которого в украинском и русском народнопесенном искусстве.

Широкие перспективы плодотворного обогащения национальных стилей открываются прежде всего там, где на инонациональный материал воздействует индивидуальность, прочно опирающаяся на исконные традиции своей культуры.

Поучительный пример такого преобразования мелоса братского народа — струнный квартет «Армянские эскизы» Штогаренко. Неоднократные посещения Армении, знакомство с ее людьми, бытом и природой, поэзией и музыкой позволили украинскому композитору создать волнующую, согретую дыханием жизни музыкальную повесть о братской советской республике.

Интонационно-образной конкретностью произведение во многом обязано преимущественно армянскому характеру тематизма, которым насыщена вся партитура: лирическая «Ода Армении» (первая часть), красочная картина народного быта (вторая часть, скерцо), драматически взволнованный «диалог» с Матерью-Родиной (третья часть, «Драматический этюд») и жизнерадостная, полная молодости и задора «Песня счастья» (четвертая часть).

Армянский национальный тематизм преломлен сквозь призму индивидуального мышления музыканта, воспитанного на украинских традициях, на живом интонационном «словаре» родного края. Именно поэтому в общем звучании музыки нельзя не ощутить своеобразного скрещивания двух национальных стилей (точнее, их отдельных элементов). Скрещивания тем более естественного и плодотворного, что осуществлено оно в рамках единой великой социалистической по содержанию культуры.

Обратимся к одному из наиболее глубоких и выразительных образов сочинения — основной теме «Драматического этюда» (ре-минорная тема второй скрипки, обрамляющая средний эпизод третьей части). Наделенная чертами печального, лирического повествования, тема эта написана в дорийском ладу с дополнительно повышенной IV ступенью — наиболее характерном для украинской народной музыки (в частности, для дум) и вовсе не встречающемся в своем чистом виде в музыке

армянской[7]. Однако многократное интонационное обыгрывание увеличенной секунды с ее специфическими выразительными особенностями сродни восточному, в том числе и армянскому, мелосу. Правда, мелодический оборот с увеличенной секундой характерен и для украинской музыки, но здесь он (если проводить аналогии по линии ладообразования) — скорее результат опевания тонического и верхнеквинтового устоев исключительно в ладах минорного наклонения, первичные звенья которых не имеют в звуковом составе названного интервала. В звукоряде «думного» лада увеличенная секунда образуется между раздельными тетрахордными звеньями, тяготеющими к тождественности своих структур благодаря возникновению вводнотонности не только на VII, но и на IV ступени. При этом оба устоя находятся на вторых тонах первичных тетрахордных звеньев, образуя оригинальную «звуковысотную симметрию».

Принципиально иную роль выполняет увеличенная секунда в системе ладов армянской музыки. Во-первых, по свидетельству того же Х. Кушнарева, этот интервал образуется из средних тонов, то есть внутри гармонического тетрахорда, представляющего собой основное звено так называемого двойственного лада. Во-вторых, функционирует он в ладах не одного, а двух наклонений — гармонически-минорного и фригийско-мажорного, — в зависимости от господства в основном тетрахорде нижней или верхней потенциальных тоник. Наконец, первичные звенья ладовой системы объединяются по принципу симметричного сцепления, когда верхний тон нижнего звена сливается с нижним тоном верхнего.

В отрывке из «Армянских эскизов», о котором идет речь, композитор вводит увеличенную секунду в таком интонационном контексте, что происходит, условно говоря, нечто вроде ладовой переменности[8]. В результате органично «взаимосотрудничают» две тоники из разных

---

[7] Как утверждает Х. Кушнарев, «для армянской монодии дорийский лад с повышенной IV ступенью является системой совершенно чуждой» (см.: Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. — Л., 1958, с. 547).

[8] Последовательность *e,—f,—gis* в прямом и обратном движении здесь воспринимается то как II, III, IV повышенная ступени (и, соответственно, наоборот) в дорийском преломлении (элемент думного лада), то как I, II, III ступени фригийско-мажорного наклонения в системе двойственного лада, типичного для армянской музыки.

по происхождению ладовых сфер. Конечно, данный пример носит более или менее частный характер, но он убедительно подтверждает, что такого рода взаимодействие освежает, обогащает новыми деталями национальные формы музыки любого народа.

С усилением интереса к тематике, образам, фольклору братских народов растет внимание наших мастеров к интернациональному композиторскому опыту XX века в его прогрессивных проявлениях. Значительно эффективнее, чем раньше, осваиваются художественные достижения советской музыкальной классики (в первую очередь творчество С. Прокофьева и Д. Шостаковича), а также музыкантов братских республик (в частности, А. Хачатуряна, К. Караева) и зарубежных стран социалистического содружества (Б. Бартока, В. Лютославского). Результативнее осваивается и критичнее осмысливается опыт видных зарубежных композиторов Запада — А. Берга, Б. Бриттена, А. Онеггера, К. Орфа, И. Стравинского, П. Хиндемита и многих других. И хотя еще не всегда достигается необходимый синтез композиторской техники и национального стиля, сам факт увеличения амплитуды творческих интересов свидетельствует об интенсификации интернациональной тенденции в развитии и обновлении традиций украинской музыки.

В качестве примеров плодотворных художественных поисков в разнообразных направлениях современной композиторской стилистики и техники можно привести немало сочинений украинских композиторов В. Губаренко, Б. Буевского, Л. Дычко, Ю. Ищенко, И. Карабица, Г. Ляшенко, Е. Станковича, М. Скорика[9]. Поиски эти, разумеется, весьма неоднородны по технико-стилевой направленности и в свою очередь разнокачественны в эстетическом отношении. Они оказываются наиболее результативными там, где обусловлены творческим синтезом традиционного и новаторского на подлинно народной, жизненной основе; где они связаны прежде всего с тенденцией к реалистически-многогранному претворению исконно национального в наиболее содержательных новациях, диктуемых критическим освоением композиторских «техник» и методов.

[9] Некоторые из произведений упомянутых авторов проанализированы под этим углом зрения в очерке В. Задерацкого.

Ориентация на новейшие стилевые открытия и технические завоевания современного профессионализма происходит одновременно и параллельно с художественными дерзаниями в русле испытанных практикой и апробированных временем творческих принципов, заложенных в традициях отечественной классики.

Показательный пример — музыкальная шевченкиана. За скупыми словами «Шевченко и музыка» кроется целая эпоха становления и развития национальной классической музыки, основание которой воздвигалось не только Н. Лысенко, К. Стеценко, Н. Леонтовичем или Н. Степовым, но и нашими современниками — С. Людкевичем и Л. Ревуцким. В «Хустине» Ревуцкого и «Заповите» Людкевича большая правда шевченковского слова взлетает на крыльях подлинно высокого искусства. Здесь интонационно обострены и эмоционально драматизированы тончайшие образно-смысловые нюансы поэтического содержания.

В духе этих традиций ныне особенно активно работают представители школы Л. Ревуцкого — В. Гомоляка, Н. Дремлюга, А. Зноско-Боровский, В. Кирейко, А. Коломиец, Г. Майборода, А. Филиппенко.

Профессиональные традиции, основанные на глубоком освоении музыкальной классики, в силу ряда исторических причин, связанных с неравномерностью развития искусства в классово-антагонистических обществах, лишь после Великого Октября стали могучим стимулом не только обогащений традиций украинской музыки, но и рождения новых для нее жанров (особенно в 20—30-е годы). Они продолжают играть прогрессивную роль и сегодня, когда диапазон охвата проблем развития музыкальных традиций, их обновления и интернационализации основательно расширился. В характере отношения украинских советских композиторов к национальным и мировым традициям ныне наблюдаются различные подходы. Среди них, как мы уже отмечали, не только освоение художественных принципов классического наследия прошлого и создание на этой основе новых художественных ценностей, непосредственно продолжающих линию украинской композиторской школы XIX века, но и решительный поворот к новым многонациональным традициям советской и мировой музыки, к интернациональному композиторскому опыту XX века в

тех его прогрессивных проявлениях, которые созвучны социалистической эстетике.

Наблюдаемая ныне систематическая и широкая пропаганда на Украине лучших произведений композиторов братских республик, равно как и другие формы межнациональных творческих контактов, несомненно содействуют укреплению интернациональной основы украинской музыки, а также прогрессу ее композиторской школы.

Благодаря достигнутому на современном этапе фактическому равенству советских национальных композиторских школ возникает — кроме идейной общности — естественная эстетическая база для творческого освоения и развития передового художественного опыта, приобретенного в процессе интернационализации.

Немаловажную роль играет здесь то обстоятельство, что наряду с композиторскими межнациональными взаимосвязями расширяются и углубляются аналогичные связи и в области исполнительского искусства. Ежедневная пропаганда профессиональной и народной музыки народов СССР превращается в норму, в модус музыкальной жизни республики.

Наши прославленные коллективы, ансамбли, певцы и инструменталисты из года в год расширяют «географию» своих концертных поездок, неся братским народам лучшее в музыкальном искусстве Украины. Этой же цели — интернационализации музыкального быта советских людей — служат внедряемые в ежегодную практику дни литературы и искусства братских республик на Украине и, соответственно, наоборот — дни литературы и искусства Украинской ССР в братских республиках.

Итак, вместе с развитием социалистических наций все более крепнет их творческое содружество. Именно поэтому в Программе КПСС специально акцентируется внимание на том, что партия будет содействовать дальнейшему взаимообогащению и сближению культур народов СССР, «укреплению их интернациональной основы и тем самым формированию будущей единой общечеловеческой культуры коммунистического общества»[10]. Ростки такой культуры — налицо уже сегодня.

---

[10] Программа Коммунистической партии Советского Союза. — М., 1962, с. 98—99.

А. МАЛОЗЕМОВА

Из истории становления украинской советской оперы

Послереволюционные годы на Украине, так же как и в Российской Федерации и других республиках, были характерны демократизацией оперного театра, привлечением новой публики, значительным повышением общественного интереса к оперному искусству, интенсивными поисками новых путей его развития. Это в свою очередь активно стимулировало развитие оперного творчества. К концу 30-х годов украинскими композиторами было создано около тридцати различных по тематике, стилистическим особенностям, художественной значимости оперных произведений — больше, чем за всю предыдущую историю украинской музыки. Лучшие из них — этапные явления советского искусства.

Первые украинские оперы рождались в трудной борьбе за создание новых форм жизни, в обстановке острых идейно-эстетических споров, напряженных художественных исканий, глубокого осмысливания путей развития революционного искусства. В дискуссиях 20-х — начала 30-х годов, в столкновениях творческих программ художественных группировок, в борьбе с пролеткультовскими теориями, различными левацкими уклонами, с тенденциями национальной ограниченности формировались основные идейно-эстетические принципы социалистического искусства.

В борьбе с наиболее крайними выразителями «левых» рапмовских взглядов, считавших оперу изжившим себя жанром, неспособным воплотить образы новой революционной эпохи[1], утвердилось отношение к опере как жанру, имеющему несомненные перспективы развития в советском искусстве. Решающим фактором в изменении представлений о его возможностях стала живая практика музыкально-театральной жизни республики, плодотворная, полная энергии, увлеченности и поиска работа коллективов оперных театров, огромный интерес к опере слушательских масс, широкой общественности.

«...Оперный театр в самой своей сущности является наиболее пролетарским театром и наиболее нужным пролетарской публике»[2], — писал в те годы А. В. Луначарский, отстаивая оперу как один из наиболее демократических, обладающих огромной силой воздействия музыкальных жанров. Участники дискуссий той поры справедливо требовали ее обновления. И тем решительнее призывались композиторы, театральные коллективы к кардинальным действиям, чем ярче, вдохновеннее высказывалась мысль о созвучии монументального оперного искусства масштабам идей и образов революции.

«Да! Она нужна эта опера, — с ее сильным, могучим языком, с ее красочным ослепительным блеском, с ее титаническими звуками. Ее огненный красочный язык понятен массам. Это порой тот вулканический язык, которым заговорила революция», — писала редакционная коллегия журнала «Опера»[3].

Отражение напряженных драматических конфликтов революционной эпохи, узловых событий истории, воссоздание характеров современников — таково было глав-

---

[1] Сектор художественной пропаганды Губнарпросвета в 1921 году в газете «Вісті» опубликовал тезисы об искусстве, в которых указывалось: «...Жанр оперы непонятен для широких масс. Восхваляющее жизнь высших социальных слоев, оперное искусство с момента пролетарского переворота является не только антихудожественным и бессодержательным, но и вредным для народных масс и рабочего класса» (Тези в справі мистецтва. — Вісті, Київ, 1921, 11 февр.).

[2] Луначарский А. В. Оперно-балетный театр, его роль и значение. — Журн. Рабочий театр, 1924, 18 сент.

[3] Опера. Вестник Киевского академического оперного театра имени К. Либкнехта. — Киев, 1922—23, 4—10 ноября, с. 5.

ное требование, выдвинутое перед молодым советским оперным театром самой жизнью. В полную силу зазвучали призывы к героизации искусства, к воплощению сильных страстей, надежд и побед великого времени.

Новые темы и образы должны были привести к обновлению языка. Претворение современного музыкального и речевого интонационного строя — в этом направлении шли многотрудные поиски украинских композиторов.

Особенно жаркие споры разгорались вокруг проблемы жанра. Сомнения в возможности использовать традиции классической оперы номерной структуры для создания произведений на современные темы высказывались и критиками и композиторами. Молодой украинский композитор В. А. Фемелиди так определил существо своих поисков: «Естественно, что в области формы я отбрасываю обычные арии, дуэты, трио, балет и другие отдельные законченные номера. Отображая не исторические персонажи в панцирях, фижмах, кружеве и кринолинах (как это характерно старой опере), распевающие приятные арии, а обыкновенных людей, которых мы встречаем в жизни, я должен был с особенной осторожностью подойти к вокальной линии, чтобы найти такую форму, которая не привела бы к новой „Вампуке“ в современном одеянии»[4].

Обновление жанра мыслилось главным образом в направлении использования значительного опыта советского драматического театра, уже в 20-е годы смело и талантливо вторгшегося в область современности, подсказавшего советским композиторам пути художественного решения, методы воплощения новых тем[5].

Определяя направленность творческих исканий, украинский музыковед Н. Гринченко писал: «Опера должна стать огромной творческой лабораторией. Необходимо изыскивать новые пути оперного искусства вообще. Мы часто говорим, что опера как форма искусства от-

[4] Журн. Радянська музика.— Київ, 1933, № 1, с. 20.

[5] Первые украинские советские оперы на темы современности были написаны по пьесам русских и украинских советских драматургов: «Разлом» В. Фемелиди по одноименной пьесе Б. Лавренева, «Взрыв» Б. Яновского по драме Л. Макарьева «Тимошин рудник», «В плену у яблонь» О. Чишко по одноименной драме И. Днепровского.

служила свое, необходимо много усилий, чтобы найти новую форму... Мы хотим вдохнуть драматическую жизнь в отдельные моменты музыкально-сценических произведений» [6].

Поиски музыкально-драматургических закономерностей, которые позволили бы с возможной для жанра глубиной и достоверностью отобразить жизненные конфликты, привели в тот период к выдвижению в качестве наиболее перспективной тенденции — тенденции к непрерывному, сквозному развитию действия, к динамизации оперной формы, преодолению ее расчлененности. Показательна в этом отношении программа создания украинской советской оперы, опубликованная в харьковской газете «Коммунист» в 1927 году (17 марта). Ее первый тезис посвящен обоснованию актуальности и перспективности жанра оперы-драмы, главным принципом драматургии которой является сквозное развитие.

По пути ассимиляции оперным спектаклем богатства, разнообразия, жизненной конкретности приемов актерского исполнительства, присущих реалистическому драматическому театру, была направлена и деятельность наиболее оригинальных и талантливых режиссеров (Л. Курбаса, И. Лапицкого и других).

Рождение украинской советской оперы неотделимо и от тех сложных процессов, которые протекали во всесторонне обновляющейся жизни и деятельности оперных коллективов. Грандиозные массовые представления, театральные действа и агитационные спектакли — детище этого сурового и истинно романтического времени — оказали несомненное воздействие на творческое сознание композиторов и драматургов. Такие спектакли ставились по специально написанным сценариям в дни Октября, Первомая и других советских праздников. Сюжетное содержание их основывалось на символическом воссоздании картин революционной борьбы и победы пролетариата, сцен, демонстрирующих революционную солидарность, дружбу народов нашей Родины и всего мира.

Художественный сектор Главполитпросвета разработал примерный репертуар музыкальных произведений

[6] Газ. Пролетарська правда. — Київ, 1926, 3 окт.

для исполнения в этих спектаклях. В него входили: финал Девятой симфонии и «Эгмонт» Бетховена, «Прометей» Скрябина, Вторая симфония Бородина, «Золотой петушок» и «Дубинушка» Римского-Корсакова, «Стенька Разин», «Эй ухнем» и «Торжественный марш» Глазунова, финалы Четвертой и Пятой симфоний Чайковского, «Камаринская» Глинки, «Украинский казачок» Даргомыжского, «Пляска запорожцев» Серова, увертюра из «Мейстерзингеров», «Полет Валькирий» Вагнера, «Битва Гуннов» и «Тассо» Листа, «Рюи Блаз» Мендельсона, увертюра к «Вильгельму Теллю» Россини, увертюра «Робеспьер» Литольфа, «Бьют пороги», «Радуйся, нива неполитая», «Вечный революционер» Лысенко, «Первое мая» Стеценко, Интернационал (аранжировка Кастальского), «Бурлаки» Чеснокова, «За реченькой яр-хмель» Гречанинова, «Возле речки» Лядова, «Весенняя песня» Бларамберга. Рекомендовалось исполнять революционные песни[7].

Таким образом, в качестве основного музыкального материала отбирались в большинстве случаев высшие достижения мирового искусства, созвучные проблематике героической современности, свидетельствующие об интернационалистских позициях советской творческой интеллигенции.

Праздничные пропагандистско-агитационные представления оперных театров начала 20-х годов отвечали горячему, страстному желанию творческих коллективов дать слушателям живое ощущение героики сегодняшнего дня, создать политически актуальный спектакль. Они воодушевляли аудиторию, всегда проходили с огромным успехом. Плакатные агитационные спектакли были первой разведкой в области воплощения оперным искусством современных, революционно-героических тем — и в этом большое новаторское их значение.

Важную роль в выдвижении оперного жанра на одно из ведущих мест в музыкальной жизни республики сыграло открытие в Харькове (3 октября 1925 года), а затем в Киеве и Одессе постоянных украинских оперных театров, а также передвижных театров в Полтаве, Днепропетровске, Виннице, Ворошиловграде и Донецке.

[7] Репертуарный список был опубликован в газете «Коммунист», 1921, 18 окт.

В стремлении к глубокой и новаторской интерпретации произведений отечественной и зарубежной классики, к созданию советского репертуара формировались качественно новые исполнительские традиции оперного театра, раскрылось самобытное дарование замечательного созвездия певцов-актеров, дирижеров, режиссеров, театральных художников — М. Литвиненко-Вольгемут, О. Петрусенко, З. Гайдай, И. Паторжинского, М. Донца, Ю. Кипаренко-Даманского, М. Гришко, А. Пазовского, И. Прибика, В. Дранишникова, В. Пирадова, И. Лапицкого, Н. Смолича, В. Манзия, А. Петрицкого, А. Хвостова и многих других. Театры стали подлинными центрами музыкальной жизни республики, будили, стимулировали творческую мысль композиторов.

При определенных достижениях в области воплощения лирико-драматической, психологической темы («Наймычка» М. Вериковского) и сатирической («Дела небесные» Вериковского) ведущими темами оперного искусства 20—30-х годов стали темы революции и гражданской войны, героической современности и тема освободительной борьбы украинского народа в прошлом.

Тема современности нашла выражение в операх «Взрыв» Б. Яновского (1926), «Разлом» В. Фемелиди (1928), «В плену у яблонь» О. Чишко (1930), «Поэма про сталь» В. Йориша (1932), «Трагедийная ночь» К. Данькевича (1935), «Неизвестные солдаты» Ф. Козицкого (1937), «Щорс» Б. Лятошинского (1938), «Перекоп» Ю. Мейтуса, В. Рыбальченко, М. Тица (1938).

На историко-героические темы были написаны оперы «Хвесько Андыбер» В. Золотарева (1927), «Дума Черноморская» Б. Яновского (1927—1928), «Кармелюк» В. Костенко (1928—1930), «Золотой обруч» Б. Лятошинского (1929), «Гайдамаки» Ю. Мейтуса, В. Рыбальченко, М. Тица (1940—1942).

Различный характер тем и сюжетов опер, самобытность творческих дарований композиторов, претворение традиций дооктябрьской оперы с ее богатством жанровых разновидностей естественно влекли за собой и индивидуальность драматургических решений, своеобразие интонационного содержания, жанровых особенностей. Так, песенность, тенденция чрезвычайно характерная для советского оперного искусства того периода и традиционная для Украины, определила жанровую природу

опер «Хвесько Андыбер», «В плену у яблонь», «Трагедийная ночь», «Перекоп». Жанровые признаки думы мы можем обнаружить в интонационной драматургии оперы «Дума черноморская». Убедительным было жанровое решение оперы «Разлом». Декламационная, без замкнутых номеров, опера-драма — такой тип произведения как нельзя более соответствовал характеру пьесы Лавренева, воплотившей острые конфликты современности, образы новых героев, новую атмосферу действия, его динамизм.

Большинство произведений на героико-патриотическую тематику можно определить как народно-социальные музыкальные драмы. Они явились, с одной стороны, продолжением и развитием традиций отечественной оперной классики (Глинка, Лысенко, Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков), с другой — творением нового времени, так как в той или иной степени в них нашли преломление новые творческие тенденции.

В сложном процессе становления советского оперного искусства на Украине наиболее значительными этапными свершениями следует назвать народные музыкальные драмы «Золотой обруч» и «Щорс» Лятошинского — произведения, которые внесли в украинскую оперную музыку широту и размах симфонического развития. Они были восприняты в 30-е годы слушателями первых постановок как огромное достижение украинского советского искусства [8]. На каких бы позициях ни находились критики, как бы ни расценивали они их отдельные компоненты, но в целом все видели в «Золотом обруче» и «Щорсе» произведения знаменательные в истории всего советского искусства. Интересно, что и спустя более тридцати лет возвращение театров к операм Лятошинского доказало их подлинную современность, художественную значительность [9].

---

[8] Премьеры «Золотого обруча» состоялись в 1930 году в театрах Киева, Харькова и Одессы. Первая постановка «Щорса» была осуществлена Киевским оперным театром в 1938 году. Вслед за Киевом ее включили в свой репертуар театры Одессы, Днепропетровска и Винницы.

[9] Весной 1970 года Львовский театр оперы и балета имени И. Франко поставил оперу «Золотой обруч» во второй редакции, над которой композитор работал в последние годы жизни. В феврале 1970 года Киевский театр оперы и балета имени Т. Шевченко осу-

В первой опере Лятошинского «Золотой обруч», написанной композитором в марте — октябре 1929 года, преломились многие характерные для того времени творческие искания.

В частности, обращение композитора в «Золотом обруче» к одному из лучших в украинской дооктябрьской литературе произведений на историческую тематику — повести И. Франко «Захар Беркут» (1882) — отвечало интересу современников к героическим страницам истории.

Либреттист оперы, талантливый украинский драматург Я. Мамонтов писал: «Сюжет „Золотого обруча" относится к периоду татарского нашествия... Но это вовсе не означает, что эта пьеса не созвучна нашей эпохе, напротив, героическая борьба тухольской общины своим эмоциональным содержанием целиком созвучна героическим деяниям пролетариата»[10]. Глубокое знание И. Франко истории и фольклорно-мифологического материала, народных преданий, песен, легенд определяет особую ценность повести, воскрешающей события отечественной истории — борьбу славян против татаро-монгольского нашествия в XIII столетии.

Присущие в целом творчеству Лятошинского широта философских обобщений и динамизм, непрерывность и напряженность развития ведущих идей, подлинный симфонизм, определившие своеобразие интонационной драматургии «Золотого обруча», выделяют это произведение из ряда других опер, созданных украинскими композиторами во второй половине 20-х — начале 30-х годов.

«Золотой обруч» — многоплановое произведение, в котором контрастно сопоставляются картины героико-эпического характера, древнейших народных обрядов и народного быта, драматические и лирические сцены. Органическое соединение принципов эпической и конфликтной драматургии, «сквозного» музыкального действия и архитектонической завершенности целого, тема-

---

ществил постановку оперы «Щорс» (в редакции И. Бэлзы и И. Драча под названием «Полководец»). В том же году Лятошинскому (посмертно) и постановщикам «Золотого обруча» на львовской сцене была присуждена Государственная премия УССР имени Т. Г. Шевченко.

[10] Мистецька трибуна. — Харків, 1930, № 16, с. 18.

тических и тональных арок составляет одну из примечательных особенностей этой оперы. Так, в трех народно-эпических картинах — второй, шестой и восьмой непрерывное драматическое развитие сочетается с тематической и тональной репризностью. Важнейшее значение в структуре оперы имеют смысловые арки — интонационные, сюжетные, — составившие драматургическую основу произведения: обрамляющие все действие увертюра и героико-эпический финал (восьмая картина), третья, пятая и седьмая картины, действие которых происходит во вражеском стане, и, наконец, вторая и шестая картины (сцена веча и картина в пещере Дажбога) — идейно-смысловой центр произведения, здесь с фресковой монументальностью воссоздан героико-эпический образ тухольской общины. Смысловая общность этих картин подчеркнута и тональной аркой (основная тональность — ми-бемоль минор).

Чрезвычайно важную роль в симфоническом развитии оперы играют лейттемы, интонационно обобщающие наиболее важные, значительные образы. Интонационное взаимодействие тематизма, его многочисленные ладогармонические, ритмические, тембровые преобразования позволили раскрыть процесс развития основных конфликтных линий, характеров.

В украинском оперном искусстве «Золотой обруч» был первой оперой, в которой резко возросла функция оркестра. Именно в оркестровой партии получил подлинно симфоническое развитие контрастный тематизм произведения. Велико значение и собственно оркестровых номеров — увертюры, антрактов, сюиты характерных танцев, обобщающих важные этапы драмы.

Вокальные партии в опере носят преимущественно декламационный характер. В наиболее эмоционально напряженных сценах выделяются ариозно-монологические построения, структурно завершенные, интонационно обобщающие предшествующее развитие (ариозо Максима Беркута «Я смерд... Вона боярська донька», Мирославы — «Ніч огні запалила», монолог Захара Беркута «Давним, давно те діялось», плач Мавры «Усіх, усіх поклала смерть»).

В период создания оперы композитор проделал огромную работу по изучению западноукраинского музыкального фольклора. Большую помощь Лятошинскому

в отборе и изучении народнопесенных материалов оказал К. Квитка. Близость к фольклору особенно проявилась в народных сценах, решенных композитором в жанрово-бытовом, драматическом и героико-эпическом планах. В первом случае композитор использовал жанрово-дифференцированные законченные построения (хоры-песни), в сценах драматического и героико-эпического содержания доминирует принцип сквозного развития. В целом же интонационный строй оперы обнаруживает глубокие связи с народнопесенными истоками.

Оригинально претворяя традиции классики, в первую очередь оперного творчества Лысенко, Римского-Корсакова и Вагнера, опираясь на достижения украинского думного эпоса, композитор создал произведение подлинно современное по проблематике, стилистическим особенностям, высокому мастерству симфонической драматургии.

Десятилетие отделяет вторую оперу композитора — «Щорс» — от первой (начата она в 1937 году, закончена к началу 1938 года). Десятилетие это принесло с собой существенное обновление тех художественных принципов, которые сформировались в предшествующий период, стало качественно новым этапом истории всего советского искусства. Стремление с большей глубиной, масштабностью раскрыть в первую очередь темы современности и совсем недавнего прошлого — революции и гражданской войны — определило главное направление творческих поисков композиторов. Примечательно в данный период обращение музыкантов не к литературным произведениям, а героическим документам истории, воспоминаниям участников событий гражданской войны.

Новый подход к теме современности принес с собой и новые достижения: многоплановость, широкоохватность повествования, психологизацию характеров, раскрытие индивидуальных образов в неразрывной связи с образом народа, личных судеб как судеб народных. Но этот новый подход имел и свои слабые стороны, до конца не преодоленные ни в одной из украинских советских опер 30-х годов. Стремление включить в либретто все факты, подробности исторических событий приводило к хроникальности, «короткому дыханию», дробности оперных форм. Часто основной драматургический стержень

терялся среди множества побочных линий. Основной конфликт распылялся на частные столкновения. Известным схематизмом, декларативностью страдали некоторые героические образы, в характерах которых утверждалась главная идея произведения.

Таковы недостатки опер «Трагедийная ночь» Данькевича и «Перекоп» Мейтуса, Рыбальченко и Тица. Правда, есть в них и моменты, бесспорно заслуживающие внимания. В опере «Трагедийная ночь» — выражение в народных сценах радостной энергии, размаха народных сил. Достижение оперы «Перекоп» — убедительное музыкально-драматургическое решение главного образа Калинчука и жанрово-бытовых сцен.

Лишь в лучших произведениях, в частности в опере Лятошинского «Щорс»[11], стремление к правде факта сочеталось с глубоким его обобщением. Самым значительным достижением композитора здесь явилось убедительное решение новой для него советской темы, через симфоническое обобщение главных интонаций эпохи — интонаций революционных песен, песен гражданской войны, массовых советских песен, успехи в создании которых на Украине ко второй половине 30-х годов были уже значительны.

Сказалось и определенное воздействие опыта русских композиторов. Проблема создания оперы на героико-революционную советскую тему решалась усилиями многих авторов страны примерно в одно и то же время, и роль Лятошинского как одного из первооткрывателей новой интонационной сферы в советском оперном искусстве неоспорима.

Одна из примечательных особенностей оперы «Щорс» — обилие в ней народных сцен, играющих различную роль в драматургии произведения. Большинство хоровых песен активно участвует в музыкальном и сценическом действии. Именно они становятся важнейшими звеньями интонационного развития произведения.

Особое смысловое и драматургическое значение имеет в опере хор богунцев «Хай тріщить під нами крига» («Лед пускай трещит под нами») — одна из лучших песен в украинской музыке 30-х годов, особенно популярная в годы Великой Отечественной войны. Подготовлен-

[11] Авторы либретто М. Рыльский и И. Кочерга.

ная предшествующими эпизодами — хором из первого акта «Хай гримлять гучніш гармати» («Пусть гремят сильнее пушки»), темой народного ополчения, песенно-героическими оборотами в партиях Щорса, Залетова, Сокальского, Гриця, — она звучит как их обобщение в напряженнейший момент развития конфликта, решающего столкновения противоборствующих сил (бой богунцев с интервентами, третье действие). Здесь хор — интонационное выражение героической кульминации оперы.

В опере — народной музыкальной драме со сквозным развитием музыкального действия — композитор использовал многообразные оперные формы: развернутые монологи, арии, ариозо, ансамбли. Таких завершенных номеров в «Щорсе» значительно больше, чем в «Золотом обруче», и в этом нашли отражение новые тенденции оперного искусства 30-х годов (в частности, более пристальное внимание композиторов к традициям классического оперного творчества.

Цельности масштабных построений — сцен и актов — способствует широко применяемый композитором принцип репризности. При всем разнообразии тем в каждой из картин композитор последовательно выделяет одну, наиболее полно выражающую существо данного этапа развития драмы. Так, в первом действии, основным сюжетным стержнем которого является формирование Щорсом отряда из рядов преданных революции крестьян, роль лейттемы выполняет песенная тема ополченцев. Во втором акте, раскрывающем боевые дела Богунского полка, в качестве лейттемы выступает песня щорсовцев. Лейттема третьего акта — песня «По лесам и по байракам» («По лісах та по байраках») богунца Гриця, чей характер раскрывается здесь особенно ярко. Важнейшей темой четвертого акта, в котором разворачивается борьба Щорса за выполнение приказа В. И. Ленина о продолжении борьбы с интервентами и выступлении на Киев, стала, как ее определил сам композитор, «тема воли вождя». Лейттема пятого акта, где щорсовцы под руководством своего командира ведут победный бой за Киев, — тема Щорса.

Этот драматургический прием сформировался еще в первой опере Лятошинского, где каждая из картин также имеет свою лейттему.

Конфликт оперы развивается динамично, в острых, драматических столкновениях. Особенно действенно в произведении использован драматургический прием наложения контрастных интонационных пластов, способствующий рельефному выделению и обнажению конфликтных образов. Показательна в этом смысле первая сцена второго акта, представляющая собой контрапунктическое сочетание лирической народной песни «Ти стелись, стелись, барвіночку», исполняемой богунцами, и угловатого речитатива петлюровцев. Столь же убедительно использован прием соединения конфликтных планов — многокуплетной песни и контрастного ей оркестрового звучания — в третьем действии, где крестьяне «разыгрывают» свадьбу перед ворвавшимся в село вражеским отрядом.

Созданию целостной музыкальной драмы способствует направленность ладотонального развития. В частности, в произведении широко использованы тональные арки, подчеркивающие определенные сценические и психологические соответствия. Велико значение в опере тональности си-бемоль минор — тональной сферы образа Щорса и драматических сцен. Ми мажор — тональность образов Лии и Щорса. Ведущей тональностью народных сцен, обрамляющих оперу, является ре минор. Важнейшие сцены, в которых народные характеры раскрываются в героическом плане, обычно звучат в тональности ре мажор (в первом действии — первый хор богунцев, кульминация арии Щорса «Ведет нас Ленин»; во втором — финал, в котором после спровоцированного Запарой бунта утверждается неодолимость, сплоченность богунцев, их героизм; финал третьего действия, знаменующий победу богунцев над врагами; ариозо Лии о верности приказу Ленина, ария Щорса и кульминационное проведение темы Щорса — в четвертом действии).

Многообразны интонационные истоки оперы. Безусловно в ней развитие традиций героико-эпического оперного искусства. От героико-романтического стиля «Тараса Бульбы» Лысенко и традиций Бородина [12] тя-

[12] Вплоть до некоторых аналогий в тематизме. Например, в многосоставной лейттеме Щорса сконцентрированы интонации, характерные для выражения эпического и героического начала в «Тарасе Бульбе» Лысенко. Второе предложение арии Щорса из первого акта с его равномерным, словно богатырская поступь, движением заставляет вспомнить начало Второй симфонии Бородина.

нутся пити к главному героическому образу — Щорсу, народным сценам и характерному для оперы гармоничному сочетанию эпоса и лиризма.

Органичны связи музыки оперы с украинской песенностью, что проявилось и в использовании подлинных народных мелодий [13], и в общем интонационном складе произведения. Как уже говорилось, в произведении нашел претворение и творческий опыт первого поколения советских музыкантов, новые интонации эпохи, в частности мужественный строй песен гражданской войны, героико-революционные речёвые интонации.

В сложном историческом процессе становления украинской советской оперы, вершинными завоеваниями которого стали оперы Б. Н. Лятошинского, безусловны отдельные достижения и в творчестве других авторов. Так, по отношению к поставленной в Харькове в десятую годовщину Октября опере «Взрыв» Яновского, произведению далеко не совершенному, можно все же говорить о смелой заявке на новое решение проблемы жанра, об интересной идее динамизации оперы путем использования приемов кино и драматического искусства.

В опере «В плену у яблонь» Чишко, также несвободной от недостатков, стоит отметить такие плодотворные тенденции, как опора на интонационный строй песен революции и героическую трактовку центральных образов. Опера находилась в ряду тех явлений советского оперного искусства, которые предопределили интенсивное развитие жанра песенной оперы в 30-е годы.

Есть позитивное в операх «Хвесько Андыбер» В. Золотарева и «Кармалюк» В. Костенко. В последней опере особенно следует выделить убедительное драматургическое и интонационное решение главного образа — Устима Кармалюка, органичное сочетание в партии героя песенности и ариозности в традициях опер отечественных композиторов XIX столетия.

---

[13] В опере использованы песни «Ой, поля, ви поля» — в партии Щорса (второй акт), «Ти стелись, стелись, барвіночку» — хор богунцев из второго акта, «Як налинуло сімсот голубів» — свадебная песня из третьего действия, «Гаю, гаю, зелен розмаю!» — песня Гали из четвертого действия, и наконец, большая драматическая сцена прощания богунцев со своим командиром, своеобразный реквием, основана на развитии украинской народной песни «Казака несут» (пятый акт).

Напряженная динамика музыкально-сценического действия, чуткое проникновение композитора в ритмоинтонационную природу речевых интонаций, логичность и естественность их претворения и, главное, обращение к современной героико-революционной, ораторской интонации — таков положительный вклад оперы Фемелиди «Разлом» в развитие украинской советской оперы.

Значительное место в музыкальной жизни Украины рассматриваемого периода заняла «Дума Черноморская» Яновского — первая опера, в которой последовательно, как в построении произведения в целом, так и в отдельных его компонентах, композитор исходит из особенностей героико-эпического народного искусства, в частности дум и исторических песен[14]. Картины жизни пленников были в центре внимания композитора, и ведущими, естественно, стали в опере хоровые сцены, в которых образ народа раскрыт в обобщенном, столь характерном для дум эпико-драматическом плане.

Создавая свои первые оперные произведения, украинские композиторы, так же как и композиторы всего Советского Союза, в первую очередь стремились постигнуть и раскрыть мир новых идей и образов, героический дух эпохи, психологию нового героя. В решение этой сложной творческой задачи они внесли свой вклад.

Украинское оперное искусство 20—30-х годов, достигшее в центральном для того времени жанре — социальной народной драме — значительных художественных результатов, открыло перспективу интенсивного развития оперного творчества в последующий период.

Исторические корни и предпосылки оперного искусства Ю. Мейтуса, Г. Майбороды, К. Данькевича, Д. Клебанова, В. Губаренко и других композиторов, несомненно, не только в традициях отечественной и зарубежной классики, традициях народного искусства, но и в тех принципах, которые сформировались в оперном творчестве советских, в том числе и украинских, композиторов первых десятилетий Октября.

---

[14] Либреттист Л. Углай-Красовский и композитор широко использовали в произведении сюжет, образы, язык, стилистику народной думы «Самойло Кошка» и других дум о турецком плене, стойкости казаков, о возвращении их на Родину («Иван Богуславец», «Маруся Богуславка», «Плач невольника»), народнопесенные образы и исторические материалы.

Л. АРХИМОВИЧ

Жанровые и драматургические особенности современной украинской оперы

Развиваясь в едином русле со всей многонациональной советской музыкальной культурой, украинская опера, естественно, отразила общие для социалистического искусства идейно-творческие тенденции, взгляд на мир и его проблемы глазами художника-патриота, художника-гражданина, борющегося за прогрессивные коммунистические идеалы. Эстетика современной украинской оперы родилась из утверждения положительного, гуманистического начала, из утверждения советского патриотизма. Вот почему магистральной линией в творческой практике украинских мастеров музыкального театра стала проблематика художественного воплощения ратного и нравственного подвига народа, неразрывной преемственности прошлого и настоящего, богатств духовного мира человека.

Не случайно связи украинского музыкального театра с художественной литературой — преимущественно классической — за послевоенные годы не только не ослабели, но заметно окрепли и умножились. Стал шире охват источников, глубже — подход к их разработке. Либреттисты и композиторы уже не ограничиваются сюжетным развитием, расстановкой противоборствующих сил драмы, но стремятся средствами оперного жанра передать стилевую неповторимость писателя, раскрыть глубину

идейно-художественного содержания литературного произведения.

Лев Толстой, Иван Франко, Анри Барбюс, Леся Украинка, Иван Кочерга, Тарас Шевченко, Джон Рид, Александр Корнейчук, Александр Фадеев, Юрий Яновский, Федерико Гарсиа Лорка — авторы разных эпох, разных творческих дарований, разные литературные стили и жанры: романсы, повести, новеллы, драмы, политическая публицистика. Все это отразилось на жанровом многообразии современной украинской оперы. Но при этом важно отметить, что все литературные произведения названных авторов, положенные в основу оперных либретто, несут в себе глубокие, социально значимые идеи. В них выведены сильные, цельные, благородные герои, борющиеся против гнета и насилия в любом их проявлении.

Созданные на Украине за послевоенные десятилетия оперы еще и еще раз свидетельствуют о все возрастающем сближении и взаимообогащении разных национальных культур. В орбиту творческих интересов украинских музыкантов все чаще попадают темы и сюжеты из жизни и истории других народов, все явственнее звучат мотивы интернационализма, идейного единства людей различных наций [1].

Распространившееся за последние годы во всем советском оперном искусстве активное взаимопроникновение различных жанровых элементов наблюдается и на Украине. Эпос соседствует с напряженным динамичным драматизмом, в историко-революционное повествование проникают лирическое начало, романтический пафос, наконец, остросюжетность детектива, а в иных случаях — выразительные приемы агитационного театра первых лет революции с его броской плакатностью, лозунговостью, бесполутоновыми красками. Лирика получает социальное, гражданственное звучание, а в произведениях, посвященных военно-патриотической теме, нередко на первый план выходят моменты психологической разработки характеров. Подчеркнутая экспрессивная динамика жанровых сцен сосуществует со строгой, несколько статичной ораториальностью.

[1] Не менее ярко данная тенденция проявляется и в других музыкальных жанрах, и прежде всего в камерно-вокальной лирике. Достаточно сослаться на романсы Ю. Мейтуса, И. Шамо, Ю. Рожавской.

Следует подчеркнуть, что речь идет о подлинно художественном синтезе различных жанровых элементов, а не об эклектичном их смешении, идущем от профессиональной неопытности композитора или от просчетов в драматургии либретто.

Тем не менее, руководствуясь качественным преобладанием тех или иных жанровых признаков, представляется возможным в самых общих чертах и со значительной мерой условности (ибо нет ничего вреднее для искусства, чем насильственное втискивание живого творческого организма в прокрустово ложе формальных схем) определить типологию жанровых разновидностей украинской оперы 50—70-х годов.

Одну из главных и представительных групп оперных произведений можно объединить проблематикой, связанной с решающими, знаменательными событиями в жизни нашей страны — Великой Октябрьской социалистической революцией, гражданской войной, народно-освободительной борьбой. В этой группе, в свою очередь, обнаруживаются такие жанровые наклонения, как эпическое («Северные зори» Ю. Мейтуса, «Мамаи» В. Губаренко), монументально-публицистическое, идущее от агитационного театра, массового зрелища и оратории («10 дней, которые потрясли мир» М. Карминского), героико-романтическое («Молодая гвардия» Ю. Мейтуса, «Коммунист» Д. Клебанова, «Гибель эскадры» В. Губаренко).

Героико-лирическое наклонение представляют «Милана» и «Арсенал» Г. Майбороды, «Зарево» А. Кос-Анатольского и «Буковинцы» М. Карминского. В процессе дальнейшего развития эта жанровая подгруппа обогащается операми, раскрывающими на новом этапе тему социальной борьбы и героического подвига с помощью не только лирических, но и психологических красок и со значительно более активным использованием современных драматургических приемов (стоп-кадры, параллельный монтаж, внутренний монолог и т. д.).

Вторую группу образуют оперы, разрабатывающие проблематику исторического и историко-биографического плана. Их объединяет монографичность подхода к материалу: в центре произведения личность в ее конфликтных взаимосвязях с действительностью («Богдан Хмельницкий» К. Данькевича, «Ярослав Мудрый»

Ю. Мейтуса и «Ярослав Мудрый» Г. Майбороды, «Тарас Шевченко» Г. Майбороды, «Махтумкули» и «Братья Ульяновы» Ю. Мейтуса).

К третьей группе можно отнести оперные произведения, в которых преобладает философско-обобщенный принцип подачи материала, народная символика и аллегория. Это — «Лесная песня» В. Кирейко и «Дочь Ветра» Ю. Мейтуса.

Четвертую и, пожалуй, самую многочисленную группу можно объединить общим названием — «психологическая драма». Но широкий диапазон тематики, все расширяющийся круг интересов композиторов, поиски емких, содержательных сюжетов привели и к большому внутригрупповому разнообразию. Выделяются несколько жанрово-стилевых подгрупп, определяющих тип оперной драматургии и специфическую для него образность при общем превалировании психологизма.

Схематически это будет выглядеть примерно так:

а) Социальная драма: «Назар Стодоля» Данькевича (мелодрама), «В воскресенье рано зелье копала» Кирейко (песня), «Украденное счастье» Мейтуса (трагедия).

б) Героико-патриотическая драма: «Честь» и «Первая весна» Г. Жуковского, «Рихард Зорге» и «Марьяна Пинеда» Ю. Мейтуса.

в) Лирическая драма: «Возвращенный май» Губаренко и «Один шаг до любви» Жуковского.

г) Интимная драма: «Иркутская история» Кармин-ского и «Анна Каренина» Мейтуса.

Именно психологическая драма дала в последние годы новый «росток» — монооперу, где драматургическое развитие целиком сосредоточено на внутренней жизни героев, где все второстепенное, «аксессуарное» отсекается и остается как бы «за кадром».

Определяя наиболее типичные черты современной украинской оперы, следует отметить дальнейшее освоение метода социалистического реализма во всем богатстве его возможностей.

Украинские композиторы настойчиво ищут новые средства оперной выразительности, приемы обновления оперных форм, опираясь на основополагающий принцип жанра — *музыкальное* развитие действия. Стремление к динамизации музыкальной драматургии осуществля-

ется разными методами. Монтаж кратких эпизодов, отказ от традиционной арии da capo в пользу гибкого, сквозного монологического построения сольных эпизодов, трактовка хора как комментатора, обобщающего происходящее; внутренние монологи и диалоги; приемы наплывов, крупных планов, стоп-кадров — все это говорит о более высоком художественном и профессиональном уровне современной оперы Украины.

Существенные сдвиги наметились и в подходе к созданию образов оперных героев. И в обобщенных, типизированных персонажах, и в исторически конкретных композиторы, как правило, стремятся передать черты живого человека со всей присущей ему индивидуальностью характера, психического склада.

Заметно возрос за последнее время вес симфонического развития в украинских операх. Новые, более сложные художественные задачи потребовали и соответственных симфонических средств, способных обобщить серьезные и значительные темы, раскрыть во всей сложности духовную жизнь героев.

В этом смысле следует говорить и о новом этапе развития лейтмотивной драматургии, о более глубокой и гибкой разработке фольклорных источников. «Цитатный» метод привлечения народнопесенного тематизма, бывший в свое время единственным и основным признаком «народности» произведения, уступил место постижению внутренних законов интонационно-мелодического, ладового, ритмического строения фольклорных образцов, своеобразия их содержательной стороны. Претворение фольклорных элементов в оперной драматургии связано с их обогащением современным гармоническим языком, современной оркестровой фоникой. Это относится, конечно, не только к родной национальной культуре; достаточно вслушаться в то, как воссоздает Мейтус музыкальную атмосферу Японии в «Рихарде Зорге», как вплетает Губаренко интонации французской песенности в «Письма любви».

* * *

Написанные за последние годы украинские оперы историко-революционного жанра свидетельствуют о том, что тематика эта, сохраняя свою актуальность, рассмат-

ривается под новым углом зрения. В частности, идея революционного претворения мира раскрывается в образах не только патетико-драматических, но и в эпических, возвышенно-романтических и даже лирических.

При всей несхожести сюжетов, образного мира, творческих почерков их авторов, «Северные зори» Мейтуса (1953—1957), «Арсенал» Майбороды (1960), «Гибель эскадры» Губаренко (1967), «Коммунист» Клебанова и «Десять дней, которые потрясли мир» Карминского (1970) и другие произведения подтверждают эту мысль.

Каждый из композиторов, воплощая в опере тему «человек и революция», стремится сделать это нестандартно, отыскать наиболее подходящие выразительные средства, близкие его творческим устремлениям и индивидуальной манере.

Именно в историко-революционном жанре наиболее ощутимо обновление, осовременивание оперной формы, музыкального языка. Поиск направлен, прежде всего, на широкую разработку интонационной сферы музыкального быта первых десятилетий века, когда звучали рядом, сливаясь в единый комплекс, дооктябрьская крестьянская и боевая походная песня, революционный гимн и сентиментальный городской романс, звонкая массовая песня-призыв и хлесткая злободневная частушка.

Одним из примеров, свидетельствующих о новых тенденциях в воплощении историко-революционной темы, может служить опера «Северные зори» Мейтуса [2]. В этом произведении эпизод времен вооруженной борьбы молодой Советской республики с англо-американской интервенцией на севере нашей страны подан в героико-эпическом ракурсе. Сам тип драматургии здесь эпический — картинность, обстоятельность обрисовки ситуаций и персонажей, широкая развернутость экспозиции. Распевный, былинный склад речи доминирует в сценах на берегу Двины, в партии Тихона Нестерова, в некоторых хорах (среди которых эпической мощью выделяется величальный хор о Ленине в III действии). Вместе с тем музыка драматичных сцен (в концлагере на острове Смерти, разоблачения предателя Микешина,

[2] Либретто В. Рождественского по роману П. Никитина «Северная Аврора».

кулацкого бунта) отличаются острой экспрессивностью, эмоциональной насыщенностью, динамичным, напряженным темпом. Они не нарушают общего эпического звучания оперы, но обогащают его, динамизируя темпоритм, обостряя игру контрастов.

Цементирующим жанрово-стилевым началом выступает общая интонационная основа музыкальной речи — северный русский фольклор, своеобразие былинных, величальных, хоровых, обрядовых напевов с типичным для них то спокойно-неторопливым развертыванием мелодии, то движением голосов параллельными трезвучиями, то грациозно-задумчивыми гармошечными «припевками». Композитор для каждого из героев находит характерный интонационный язык (впоследствии тот же принцип найдет еще более последовательное развитие в «Украденном счастье» и «Братьях Ульяновых»). Для Тихона Нестерова — это широкая эпическая кантилена, сосуществующая с бытовой речью (своеобразное продолжение традиций «Сусанина» Глинки); для комиссара революционного отряда Фролова типичны интонации походных боевых песен и задушевные мелодии лирического характера; для представителей белогвардейцев и интервентов — острые, зловещие, инструментального склада темы. Аналогична и роль песенных цитат: «Варшавянки», песни «Мы красные солдаты» и некоторых других.

Несомненное влияние эпоса ощущается и в опере Губаренко «Мамаи» (1969, либретто автора и В. Бычко по пьесе Ю. Яновского «Дума о Британке»), раскрывающей драматические коллизии становления на Украине Советской власти. Несмотря на острую конфликтность сюжета, — быть может, даже повышенную экспрессивность отдельных сцен и эпизодов, — здесь все же явственно проступают эпические черты: в самой идее преемственности нескольких поколений одной украинской семьи, так или иначе участвующих в революции; в масштабности охвата социальных мотивов; в большом удельном весе народных сцен; наконец, в самом стиле музыкальной драматургии, идущей от национального эпоса (дума и историческая песня); в образах героев (родоначальницы Мамаев, старой Мамаихи и ее сына Устина, которому народ доверил ответственное дело — просить у Ленина помощи «степной республике»).

К героико-романтическому наклонению следует отнести оперы, в которых революционная героико-патриотическая тема трактуется романтически-возвышенно, окрыленно; здесь и страстная жажда подвига, и лирический порыв, и отвага, героизм, и безграничная ненависть к врагу.

Первой в ряду произведений данной жанровой разновидности была «Молодая гвардия» Ю. Мейтуса (либретто А. Малышко по одноименному роману А. Фадеева). Критика вначале не разглядела этой особенности оперы и, меряя ее привычной меркой, упрекала авторов в чрезмерной «лиризации» образов героев. В действительности же здесь мы имеем дело с рождением нового направления, получившего впоследствии широкое распространение в советской литературе и художественном кино (назовем в этой связи такие фильмы, как «Баллада о солдате», «Бумбараш», «Как закалялась сталь»).

«Молодая гвардия» вместе с тем оказалась во многом типичной и для своего времени — и по принципу построения конфликта, и по отбору средств музыкальной драматургии, и по стилистике музыкального языка. Новаторским для оперы Мейтуса было создание группового портрета положительного героя — типизированного, собирательного, коллективного образа, подсказанного самой советской действительностью.

Романтические же черты находим и в индивидуальных характеристиках героев — порывистого Олега, мечтательной Ули, отчаянного храбреца Сережки Тюленина, и в светлых, проникнутых любовью к советской Родине хорах (как, например, «Пролегла дороженька»), в устремленном в мирное будущее предсмертном монологе Валько «Придет рассвет желанный», и конечно же — в боевом песне-гимне непокоренных молодогвардейцев «Взвейтеся, взвивайтеся...».

Именно эти черты придавали трагической истории борьбы и гибели юных партизан оптимистическую окраску и во многом определили беспрецедентную популярность советской оперы за рубежом, ее мобилизующее, воспитательное значение.

Суровой романтикой первого советского десятилетия овеян «Коммунист» Д. Клебанова (либретто В. Сокола и Р. Черкашина по мотивам одноименного киносцена-

рия Е. Габриловича [3]). Композитор здесь проявил присущее ему тяготение к значительной, глубокой идее и гражданственности образов. Как и во многих других его сочинениях, герои оперы — борцы за добро и справедливость, люди, готовые на подвиг. Музыкальная драматургия «Коммуниста» основана на завоеваниях не только прошлого, но и современного музыкального театра. В обрисовке характеров, взаимоотношений героев, социальной среды и сюжетных ситуаций главное место занимает вокал в широком смысле этого слова. Большое внимание уделено подлинности, правдивости речевых интонаций (как, например, Расстриги и Степана) [4].

Отлично инструментованная и развитая оркестровая партия — важный компонент в динамике сценического действия: в раскрытии внутреннего мира персонажей, в создании тембровых характеристик. Самостоятельные оркестровые фрагменты (короткая интродукция и несколько небольших антрактов) создают необходимую звучащую «атмосферу эпохи»; в ней временами слышатся отголоски революционных песен, походов и жарких боев, массовых празднеств, а иногда перед взором возникают живописные картинки быта, народного гулянья.

Сцены драматичные, полные контрастов, чередуются с эпическими; сосредоточенные монологи-раздумья уступают место резким конфликтным столкновениям; сцены, несущие важную идейную нагрузку, сменяются колоритными жанровыми зарисовками. Кроме того, во всем ощутимо стремление возродить дух и атмосферу той бурной, героической поры, воссоздать образ ее типичного представителя — Коммуниста, человека, который всего себя отдал великой борьбе за торжество революционных идеалов.

Одним из наиболее впечатляющих моментов оперы следует считать рассказ Василия Губанова о его встрече с Лениным. Клебанов передает в монологе Василия и гордую радость, и теплоту, и душевный подъем, охватившие героя в те памятные для него минуты. Лирическое же начало характера Василия Губанова, большое и чистое чувство к Анюте, бескомпромиссность натуры

[3] Другое название — «Василий Губанов».

[4] Порой возникают ассоциации с речитативами в «Семене Котко» С. Прокофьева.

этого человека выявлены значительно слабее, что делает его образ несколько односторонним.

Подвиг Губанова, формирование мировоззрения гражданина новой общественной формации — в центре оперы. Отсюда внимание к таким формам, как ария-монолог, ораториального плана хоровой эпизод. Показательны в этом смысле и упомянутый рассказ Губанова о встрече с Лениным, завершающийся хором — мечтой о светлом, уже недалеком будущем; и сцена рубки леса; и суровый хоровой реквием с монологом — надгробной речью парторга Хромченко в финале оперы.

Выразительна и эмоционально насыщенна партия Анюты. Ее смятение, наплыв противоречивых чувств ярче всего передает центральная ария; хорош и скорбный вокализ — плач над телом Василия в заключительной картине. Несмотря на подчеркнуто бытовую ситуацию (любовь замужней женщины к другому мужчине, драма ревности, «домостроевская» расправа Федора с неверной женой), главной идеей произведения становится идея революционного подвига народа, идея торжества свободного труда, завоеванного в социальных боях. Сквозь эту призму композитор старается рассмотреть и отношения Василия и Анюты, понимая их любовь тоже как борьбу — за личное счастье, за воплощение в жизнь светлой мечты о духовной близости любящих друг друга людей. Так Клебанов решает историко-революционную тему в романтико-психологическом ключе.

Ту же линию революционной романтики, по-своему ее трактуя, продолжает В. Губаренко в «Гибели эскадры» (либретто В. Бычко по одноименной драме А. Корнейчука). И если Г. Майборода в «Арсенале» стремится выдвинуть на первый план внутреннюю жизнь героев и тем самым передать сложную картину общественных отношений, то у Губаренко показаны сами события в духе взволнованно-романтического повествования.

В образах персонажей отражены не столько индивидуальные черты, сколько типизированные, собирательные, как бы концентрирующие в себе конфликты классовой, социальной борьбы. Отсюда чувства и поступки героев поданы крупным планом, им свойственны ораторская патетика, героический пафос.

Вполне оправдано и «сквозное» проведение героической темы-эпиграфа, призывной фанфарной фразы, по-

являющейся перед первой, третьей и пятой картинами. Этот музыкальный образ дополняется контрастным — лирической темой любви Оксаны и Гайдая.

Для характеристики врагов революции композитор выбирает экспрессивно-сгущенные краски, как вокальные, так и инструментальные. Здесь подчас «играет» на образ и прямая цитата, обостренная гармонически и ритмически (как, например, фраза из дореволюционного официального гимна «Боже, царя храни» в оркестровом сопровождении партии Адмирала или популярная салонная песенка А. Вертинского «Три юных пажа», использованная в характеристике мичмана Кнориса). Гармонически терпкая, жесткая лейттема сопровождает боцмана Кобзу; в различных модификациях эта же тема служит и характеристикой всех представителей националистического отребья.

К приему, проверенному многолетней оперной практикой, — «обобщению через жанр» — прибегает Губаренко и в характеристике некоторых положительных персонажей (об этом свидетельствует и песня революционеров-политкаторжан «Слушай», символическая типизация образа Балтийца, и печально-комедийные куплеты неразлучной пары — Фрегата и Паллады — «Шли три матроса с буржуйского плена»).

В двух наиболее напряженных, узловых моментах драматического развития Губаренко применяет разговорную речь: когда Оксана требует исключить Гайдая из партии за раскол комитета и в кульминационной сцене чтения телеграммы от Ленина с приказом топить боевые корабли. Но этот прием не только не противоречит специфике жанра, а скорее усиливает выразительность последующего пения и оркестрового звучания.

Панорамность, фресковость стиля оперного письма Губаренко в «Гибели эскадры» приводит его к такой трактовке оперного хора и оркестра, когда они подчас становятся ведущими в драматургии. Происходит процесс активной симфонизации оперной ткани: оркестровое развитие тематического материала, подчиняя себе вокал, диалог, выполняет основную выразительную и действенную функцию.

Хор композитор использует разнообразно. Хотя на сцене ему уделено минимальное место, зато исключительное значение приобретает хор за сценой.

Нужно сказать, что в масштабе всей советской оперы подобная трактовка оперного хора — явление не новое: хор — комментатор, хор — раздумье мы встречаем в «Повести о настоящем человеке» С. Прокофьева; невидимый хор — эмоциональное обобщение драматической кульминации звучит в «Железном доме» Э. Тамберга в эпизоде, когда корабль, везущий смертоносный груз, рукой коммуниста-рулевого направлен на скалы и катастрофа неминуема. Однако в украинской опере именно Губаренко впервые последовательно употребил этот эффективный драматургический прием.

Музыкальный язык «Гибели эскадры» подчеркнуто современен как в смысле его интонационного состава, характера вокала и речитативов, так и в смысле гармонии, в которой, в частности, свободно трактованы внутриладовые функциональные связи.

Драматургия «Гибели эскадры» Губаренко объединяет в себе черты музыкальной драмы, оперы-оратории и оперы-симфонии; такое жанровое слияние не формально, оно органично и дает в итоге качественно новую разновидность героико-романтической революционной музыкальной драмы, соответствующую идейно-образному строю драматического произведения, положенного в основу либретто.

Наконец, еще один жанровый подтип историко-революционной оперы находим в «Десяти днях, которые потрясли мир» М. Карминского (либретто В. Дубровского по книге Дж. Рида). Композитор, по собственному его признанию, сознательно отказывается от условно-традиционных оперных форм, от ариозных и ансамблевых построений и ищет иные, более динамичные конструктивные «эквиваленты» избранной темы; он останавливается на хроникально-событийном принципе развертывания материала, как наиболее, с его точки зрения, способном «передать то удивительное сочетание достоверности и высокой романтической приподнятости, которое пронизывает каждую страницу этой книги» [5].

Система образов «Десяти дней», тип конфликта, стиль музыкального высказывания возрождают традиции революционного агитационного театра. Здесь та же плакатная яркость, призывность, резкость контрастов,

[5] «Советская музыка», 1972, № 1.

абстрагированная обобщенность персонажей, расчет на соучастие в действии слушательской массы. Ораторский пафос, высокая героика — с одной стороны, и острый, порой грубый гротеск, убийственный сарказм — с другой, вот те эмоциональные «пики», которых достигает развитие действия этой оперы-пьесы, оперы-зрелища.

Группу опер, тяготеющих к героико-лирическому наклонению, — «Милана» (1957) и «Арсенал» (1960) Майбороды, «Зарево» Кос-Анатольского (1967) и «Буковинцы» Карминского (1957) — объединяет общий для них принцип авторского прочтения сюжета: судьбы целого народа раскрываются через судьбы и характеры отдельных личностей. Причем если в рассмотренной выше стилевой подгруппе повороты сюжета, построение фабулы предполагали прямой, последовательный показ революционных событий, то в данной подгруппе в основе драматического конфликта лежит отражение исторических событий в поведении и психологии героев, показ внутреннего содержания образа. Сами же события как бы отступают на задний план: на сцене дается лишь их результат. Аналогичную функцию выполняют народные хоровые сцены: они либо концентрируют ведущую гуманистическую идею произведения, либо выступают в качестве эмоционального обобщения чувств и переживаний целой социальной группы, либо комментируют происходящее, отражая авторский взгляд на события.

При заметной общности стилевых признаков, каждая из упомянутых опер имеет и свои индивидуальные «обертоны», придающие общему героико-романтическому тонусу оригинальные черты. В «Буковинцах» [6] — монументальные народные драматические и жанровые сцены, экспрессивные арии и ансамбли, в которых композитор обнаруживает способность писать крупными и сочными мазками. В «Зареве» [7] — тоже хоровые эпизоды, но окрашенные приподнято-романтическими тонами, родственными горьковской революционной символике. Лучший хор — «Песня о Буревестнике» — на горьковский же текст.

«Милана» [8] — наиболее цельное и интересное произведение среди них. Ее отличает выразительный мело-

[6] Во второй редакции — «Карпатская быль».
[7] В первой редакции опера называлась «Навстречу солнцу».
[8] Либретто А. Турчинской.

дизм, ясность гармонического языка, склонность к декоративности, сочности звуковой палитры.

«Милана» была одной из первых опер, где довольно отчетливо выявилась тенденция углубленной разработки характеров. Некоторые ее образы, по сравнению со многими своими «современниками», выгодно отличались большей жизненной достоверностью и внутренней содержательностью. Это касается как положительных, так и отрицательных героев. Рассмотрим для примера два противоположных типа.

Первый — Рущак. Это правдивый, взятый из самой жизни (прообраз Рущака — известный политический деятель Закарпатья Олекса Борканюк, замученный фашистами в годы войны) и в то же время художественно-обобщенный образ партийного руководителя, коммуниста-вожака. В нем объединены мудрая рассудительность, человечность, душевная чистота и цельность. Они проявляются, в частности, в «Думе о двух сестрах», занимающей центральное место в музыкальном портрете героя. Это развернутый монолог, в котором в символической форме повествуется об извечном стремлении к единению двух сестер — Украины Восточной Советской и Украины Западной...

Традиционный жанр народной думы, который избрал композитор, в данном случае преподнесен несколько необычно — для характеристики современного человека. Однако в музыкальной речи нет стилизации народного эпоса; в ней сохранены лишь общие структурные и частично интонационные контуры думы, а сам мелодизм лирически переинтонирован. Обращение же к эпическому жанру фольклора с его глубокой экспрессией и вольнолюбивым революционным подтекстом — счастливая находка композитора: перед нами словно оживает легендарный певец-кобзарь. Окруженный всенародной любовью и доверием, он зовет людей к борьбе за волю.

Так на новом сюжетном материале переосмысливаются традиции «Руслана» (Баян) и «Тараса Бульбы» (Кобзарь).

Убедительно и воплощение отрицательного героя. Партия сельского старосты Шибака в целом отвечает образу человека нечестного, продажного, хитрого и мстительного. Это достигается, прежде всего, удачным подбором интонаций, способных передать самодовольство

Шибака, его нагловатую браваду в отношениях с подчиненными и пресмыкательство перед «хозяевами» — оккупантами. В экспозиционном эпизоде партии Шибака уместно использована классическая форма арии-рондо с повторностью неизменного рефрена («Хотів я владувать, і тепер ось владую я!»), где подчеркнуты честолюбивые помыслы Шибака.

В «Арсенале», содержание которого составляет события героического восстания рабочих киевского оружейного завода против петлюровско-националистической Центральной Рады и войск Временного правительства в январе 1918 года, жанровое наклонение выступает вполне определенно: историко-революционный сюжет трактован в лирико-героическом плане. Драматургия либретто (авторы А. Левада и А. Малышко) строится так, чтобы картину классовых боев, столкновение антагонистических социальных групп преподнести через поступки и переживания героев, а образ революционного народа показать обобщенно, в монументальных массовых сценах.

Композитор отказывается от сценического изображения эпизодов арсенальского восстания и ставит своей целью выявить внутреннюю, духовную жизнь людей, находящихся в самой гуще революционных событий; сами же события эти, в большинстве своем, происходят как бы за пределами сценического действия.

Лучшие в партитуре оперы — лирические сцены, и среди них, несомненно, надо назвать песню Ярины из второго действия, и ее скорбно-вдохновенный вокализ из финальной картины, и печально-сосредоточенный хор на баррикадах «Полети, вутице сизокрила».

Героическое начало олицетворяет прежде всего образ главного героя — рабочего-арсенальца Максима. Задуман этот образ многопланово: Максим — и стойкий революционер, один из непосредственных руководителей восстания, и пылко влюбленный юноша, и нежный, любящий сын. В его партии можно встретить активно-призывные, патетические, маршевые интонации, но доминируют, несомненно, лирико-элегические, причем подчас они приобретают мелодраматический оттенок, не соответствующий образу пламенного революционера.

Задумав раскрыть революционный подвиг народа и классовую борьбу через поступки и чувства отдельных

людей, Г. Майборода придает особое значение развернутым сольным и ансамблевым сценам. Соответственно и хор композитор трактует как выявление коллективной эмоции.

Именно так воспринимаются и упомянутый хор на баррикадах, и героическая песня восставших арсенальцев «Ходить вітер грозовий», приобретающая значение сквозного, ведущего революционного лейтмотива.

Героико-романтическая трактовка историко-революционных сюжетов сохраняется и в 70-е годы, обогащается разработкой элементов психологизма, введением приемов, заимствованных из современной практики художественного кинематографа, детективной повести.

Здесь необходимо сказать о двух оперных произведениях: «Сквозь пламя» В. Губаренко (либретто Е. Кушакова, Б. Палийчука и П. Сынгаевского) и «Пробуждение» Л. Колодуба (другое название — «Днепровские пороги», либретто Г. Бодыкина).

В опере «Сквозь пламя» действие происходит в годы гражданской войны в Донбассе. Образы главных положительных персонажей и всей шахтерской пролетарской массы решены в духе революционной романтики. Здесь мы находим героически-приподнятые арии-монологи, близкие песням революционного подполья хоры, характерные жанровые сцены, целомудренные лирические эпизоды, исполненные пламенного «эмоционального подтекста».

Немало трудностей таило воплощение образа центрального героя. Реальный прототип Сергея — коммунист Федор Сергеев (партийный псевдоним — Артем); однако авторы оперы на основе подлинных эпизодов из жизни и деятельности Артема в Донбассе решили создать обобщенный образ большевика, руководителя революционных шахтеров.

Героико-романтический пафос «Пробуждения» раскрыт через интонационную сферу революционной песенности. Ею проникнуты сольные вокальные партии и хоры, в том числе финальный апофеоз. Героическое начало оперы удачно дополняют лирически-возвышенные эпизоды — дуэты Бабушкина и Прасковии, Никиты и Полины.

Как и в опере «Сквозь пламя», центральный герой тоже имеет своим прообразом реальную личность. Это

Иван Васильевич Бабушкин, известный в революционном движении России и Украины как ученик и сподвижник Ленина. В образе, выведенном под именем Григория, угадывается выдающийся революционер Григорий Иванович Петровский. Но обоим персонажам приданы обобщенно-типизированные черты.

В области чисто оперных форм Колодуб, в основном, отталкивается от классической традиции больших вокальных сольных эпизодов и ансамблей; однако веяние современности ощущается в стремлении динамизировать музыкальную ткань. Последнее можно наблюдать в структурном плане партитуры: сольные номера как бы бесцезурно «врастают» друг в друга настолько, что членение их становится почти невозможным.

Кроме того, в некоторых случаях применяется параллельный монтаж: Бабушкин и Прасковия, заточенные в тюремные камеры, мысленно обращаются друг к другу. Два самостоятельных монолога, исполняемые параллельно, образуют дуэт. Таким образом, сжатый во времени, эпизод приобретает повышенную эмоциональность.

* * *

Не менее результативно развивается за истекшие десятилетия и второе жанровое направление украинской оперы, которое можно назвать историческим и историко-биографическим.

Для этого направления типична в целом масштабность охвата этических проблем, острота социального конфликта, напряженность сценического действия, тщательная разработка характеров и среды, в которой эти характеры действуют.

В процессе развития данного направления заметны некоторые эволюционные изменения в сторону большей динамизации средств драматургии, обогащения жанра за счет выразительных приемов смежных искусств, психологизации характеров, обобщенности трактовки оперных форм. Все это, в свою очередь, определяет появление внутригрупповых жанровых разновидностей.

Написанная к трехсотлетию воссоединения Украины с Россией героико-эпическая опера «Богдан Хмельницкий» К. Данькевича (либретто В. Василевской и А. Кор-

нейчука) была во многом симптоматичным явлением для своего времени. Она отразила и общий возвышенно-праздничный тонус, свойственный произведению, приуроченному к юбилею, и типичную для нашего искусства конца 40-х — начала 50-х годов тягу к представлению монументальному, ярко постановочному, пышному и зрелищному.

Стиль музыкального высказывания в «Богдане Хмельницком» — героико-эпический, картинно-повествовательный. Его усиливают монументальные хоровые сцены, которые, несомненно, удались композитору: народ показан многогранно — в страдании и в радости, в горестном раздумье и в победном ликовании. В хорах обильно использованы фольклорные источники, причем преимущественно эпические жанры народного песнетворчества. Близки по стилю к фольклорным и некоторые оригинальные темы автора.

Образы героев оперы, и в первую очередь самого Богдана, подаются несколько аффектированно. Главным средством характеристики служит, чаще всего, либо большой монолог, в сущности — речь гражданственного, общественно-значимого содержания, либо развернутая в целую сцену ария.

Время, однако, показало, что удачной в целом опере, заслуженно вошедшей в число лучших достижений украинского музыкального театра, вредит чрезмерная громоздкость и растянутость. При некоторых постановках делались попытки создания новых сценических редакций, но безуспешные. И только в 1977—1978 годах уже сам композитор осуществил новый вариант оперы, убрав второстепенные статичные сцены и дивертисмент, тормозивший движение, сократил оркестровые фрагменты, сделал более сжатыми связки между эпизодами, пересмотрел темпы и придал значительно большую активность темпоритму оперы.

Параллельная работа двух украинских композиторов над одним литературным материалом наглядно демонстрирует, как различие творческих индивидуальностей влияет на концепцию произведения в целом, на его жанровое наклонение, на избранный композитором тип оперной драматургии и, в частности, на лепку образа главного положительного героя, носителя идеи. В данном случае на примере сопоставления опер Ю. Мейтуса и

Г. Майбороды по драме И. Кочерги «Ярослав Мудрый» можно говорить о том, как много значит для художественного итога авторское отношение к материалу.

Мейтус как художник тяготеет к трагедийным ситуациям, эмоциональным и смысловым контрастам, к столкновению и борьбе человеческих страстей.

Взяв за основу одноименную пьесу известного украинского драматурга, композитор и либреттистка А. Васильева во многом динамизировали образ главного героя, киевского князя Ярослава, акцентировав его стремление освободиться от деспотического влияния Византии, заострив мотивы борьбы с печенегами-кочевниками, непримиримость к «проваряжским» акциям жены Ингигерды, а также идею дружественных связей Ярослава с Францией, Норвегией и Венгрией.

Историческое прошлое Мейтус трактует в опере в эпико-драматическом плане, опираясь, отчасти, на традиции Бородина, но в гораздо большей степени — Прокофьева (точнее — его «Александра Невского»). Речь идет прежде всего об умении создать многоплановые, так сказать, комплексные характеристики основных (а нередко — и не только основных) персонажей, схватить и передать именно оперными средствами черты индивидуальности, причем не внешне-портретно, иллюстративно, а идя от внутреннего, духовного склада героя.

При переработке в оперное либретто историческая драма Кочерги с присущей ей растянутостью экспозиции и многочисленными побочными линиями, пространными монологами и диалогами подверглась существенным изменениям. Были отсечены побочные сюжетные мотивы, подчеркнуто драматическое, психологическое начало. Предельно сжата экспозиция, переставлены местами первые две картины. Опера начинается с активного действия — подготовки войска Ярослава к бою с печенегами. Таким образом, Ярослав Мудрый представлен в первую очередь как воин, стратег, собиратель земель русских и их защитник от вражеских посягательств. Уже в экспозиционном монологе из первой картины предстает перед нами сложный внутренний мир героя, его горестные раздумья о судьбах отчизны, желание оградить свой народ от опустошительных набегов диких кочевников, покончить с братоубийственными распрями удельных князей, бороться за независимость Руси.

Произведение это дает нам право говорить об удачном конкретно историческом подходе к художественному анализу фактов и явлений прошлого. Киевский князь Ярослав, прозванный в народе Мудрым, получил в опере не идеализированную, а исторически достоверную характеристику. Его образ, выписанный композитором объемно, вмещает и сосредоточенное раздумье, и активное действие, светлую лирику и внезапные вспышки горячего гнева. Истинный патриот, Ярослав Мудрый укреплял города, воевал с печенегами, дружил с Новгородом, строил храмы и заботился о распространении письменности, был любящим и нежным отцом, и наряду с этим бывал порою несправедлив, проявлял подчас неоправданную жестокость...

Особенно убедителен образ Ярослава в нравственных терзаниях героя, в упорной борьбе с Ингигердой, потакающей врагам в их попытках всячески ущемить и унизить киевского князя, в мучительной для любящего отца проблеме выбора — ценой разлуки с дочерьми обеспечить мир и покой своей страны.

Мейтус стремится воссоздать интонационный состав той давней эпохи, оставившей нам так мало звучащих документов, без стилизации и иллюстрации. Главенствует общеславянский колорит музыки: своеобразная стилевая его окраска достигается благодаря элементам диатоники, былинным оборотам мелодики, размеренно плавной ритмике, свойственной «знаменному» распеву. Вместе с тем ощущается рука современного музыканта, владеющего всем арсеналом средств оперной драматургии, гармонии и оркестровки, многоплановостью действия. Последняя легко прослеживается в пятой картине второго действия: один план ее — девичьи свадебные хоры, жанрово-бытовой фон, на котором в контрастном сопоставлении поданы два других — отношения влюбленных Милуши и Журейко и силы «контрдействия» — заговор Ингигерды и Ульфа против Ярослава.

«Славянской» сфере интонаций, связанной с большинством положительных героев, противостоят резкие, остро акцентированные аккордовые последовательности, характеризующие печенегов, воинственно-фанфарные звучания — Ингигерду и варягов.

Один из наиболее привлекательных образов оперы — княжна Елизавета, олицетворение «молодого славянст-

ва, жадно стремящегося к новой, просвещенной жизни» (И. Кочерга).

В «Ярославе Мудром», быть может, более, чем в других своих операх, Мейтус отдает предпочтение широкораспевным, мелодически завершенным построениям. Идущую от литературного источника эпическую неторопливость действия здесь динамизируют многоплановые сцены драматического содержания с пружинистым темпоритмом и ощутимым внутренним нервом, с резкими контрастами сменяющихся эпизодов и взрывчатыми кульминациями. Так возникает новый тип эпико-исторической оперы, в котором важное место занимают элементы драматические и психологические.

Г. Майборода — музыкант совсем иного творческого облика. Ему близки элегическая лирика, эпическое повествование, углубление в какое-то одно эмоциональное состояние и длительное пребывание в нем. Естественно, что эти свойства индивидуальности композитора повлияли и на прочтение драмы И. Кочерги. Майборода — он же и автор либретто — дает иную, отличную от мейтусовской концепцию оперы и ее образов. Точно следуя за драматургом, он даже всячески усиливает ее эпико-лирическое наклонение. Его Ярослав мягок, раздумчив, можно сказать — патриархален. Он, прежде всего, нежный отец, человек, увлеченно занятый украшением родной земли, зодчий и книголюб, а уже потом — политик и воин. В опере преобладает спокойное, неспешное течение действия с частыми остановками для законченных, замкнутых форм — арий и ансамблей, большей частью данных в виде лирической, элегической исповеди героя. Мелодический дар Майбороды раскрылся в опере широко и разнообразно. Думается, что концепция Мейтуса и более близка реальной исторической действительности, и более современна, так как композитор оценивает прошлое с позиций историзма, видит и показывает всю сложность социальных противоречий эпохи.

Относящиеся к историко-биографическому жанровому типу оперы «Махтумкули» Ю. Мейтуса (либретто Б. Кербабаева и А. Карлиева, 1961), «Тарас Шевченко» Г. Майбороды (на собственное либретто, 1964) и «Братья Ульяновы» Ю. Мейтуса (либретто А. Васильевой и Д. Павлычко, 1967, вторая редакция — 1969) при всей разности музыкального языка и принципов опер-

ной драматургии имеют одну общую черту: на первом плане здесь не документальная точность воспроизведения биографических фактов и исторических событий, а интеллектуальный мир героя, показ внутреннего, духовного его содержания через столкновение с враждебной ему внешней средой. В этом и состоит своеобразие трактовки данной жанровой разновидности.

Разрабатывая музыкальную характеристику Махтумкули, выдающегося туркменского поэта-просветителя XVIII века, композитор отдает преимущество форме монолога — то страстно разоблачающего, то лирического, сосредоточенного на личном, интимном чувстве. Большое значение приобретают и полные конфликтности сквозные развернутые сцены, в которых такой монолог становится кульминационным центром. Находясь в гуще жаркой политической борьбы, выступая защитником демократических идеалов, Махтумкули предстает перед нами как живой, пылко и нежно любящий человек, испытывающий мучительное чувство тоски в разлуке с обожаемой им Менгли, своеобразной туркменской Беатриче.

Аналогичный тип разработки историко-биографического жанра встречаем и в опере «Тарас Шевченко» Майбороды. Композитор задумал показать героя в борьбе с идейными противниками, а черты его характера высветить на примерах открытого протеста против социального угнетения народа, против самодурства помещиков. В поисках средств драматургии, способных полнее выявить и внутренний мир поэта и его отношение к окружающим, Майборода отказался от последовательно развивающегося сюжета. Композиция оперы представляет собой четыре самостоятельных картины (названных «новеллами»), каждая из которых имеет собственное содержание и свой круг действующих лиц, а связующим звеном выступает образ поэта.

Однако из-за недостатков либретто характер Шевченко дан однопланово и почти не претерпевает изменений. Взгляд поэта на мир, его политические убеждения не получают развития, с первых же сцен показаны как вполне сложившиеся. К тому же сюжетные ситуации первых двух новелл очень сходны между собой и дают возможность прежде всего показать одну грань образа Шевченко: в данном случае — гневный протест

против насилия помещиков, жертвами которого становятся обесчещенные крепостные девушки.

Точно так же одно устойчивое эмоциональное состояние доминирует в четвертой, заключительной новелле: растроганность чувств умирающего поэта, относящихся к пришедшим навестить его друзьям и представшим его внутреннему взору будущим поколениям. В сущности, эта картина воспринимается как своеобразный идейно-философский апофеоз оперы, а ее действующие лица (врач, Лесков, братья Лазаревские), соответственно, не как конкретные люди, а скорее как олицетворения понятий дружбы, уважения, любви к Шевченко его современников и единомышленников.

В принципе такое решение возможно, однако оно лежит уже в иной стилевой плоскости по отношению ко всему предыдущему.

В обобщенном же плане осмыслен и хор-реквием, который воплощает идею бессмертия гениального поэта и всенародной, немеркнущей его славы [9].

Только в третьей, наиболее цельной и выразительной по музыкальному языку новелле образ Шевченко обретает подлинную глубину и эмоциональное богатство. Картина переносит слушателя в Новопетровскую крепость, где томится ссыльный поэт, тщетно ожидая помилования. Психологически тонко и убедительно композитор воссоздает целую гамму переживаний человека, доведенного до предельного душевного напряжения.

Нет необходимости требовать от оперного произведения полного и всестороннего раскрытия образа исторической личности, поэтому и в «Тарасе Шевченко» нашли место лишь некоторые черты великого украинского поэта. Жаль, однако, что композитор недостаточно раскрыл динамику образа Шевченко.

---

[9] Следует заметить, что аналогичный драматургический прием можно найти в финалах совершенно иных по стилю и средствам опер, как, например, «Гибель эскадры» Губаренко или «Коммунист» Клебанова. Это наталкивает на мысль о том, что характерной чертой ряда современных украинских опер является эпически, монументальный финал, концентрирующий главную либо одну из важных мыслей произведения. В этом, быть может, своеобразно претворяется богатый опыт советского кантатно-ораториального жанра, в частности, «Александра Невского» Прокофьева, «Сказания о битве за Русскую землю» Шапорина, «Патетической оратории» Свиридова, «Дня моей Родины» Мачавариани и др.

Иные особенности разработки историко-биографического жанра оперы мы видим у Мейтуса в «Братьях Ульяновых».

Либретто охватывает небольшой, но насыщенный важными событиями период юности Владимира Ульянова: от разлуки с братом Александром до начала учебы в Казанском университете и участия в студенческом революционном движении. Но в отличие от многих произведений, трактующих ту же тему, здесь вместо последовательного изложения событий в жизни семьи Ульяновых найдены средства художественного обобщения ведущей идеи. До степени художественной типизации вырастает, в частности, образ Марии Александровны, героический и в то же время глубоко трогательный.

Те же черты, и может быть, в большей степени, развиты в образе центрального героя оперы. Работая над партией Владимира Ульянова, композитор сосредоточил усилия на том, чтобы интонации ее были возможно более естественными и психологически оправданными, чтобы переход от речитатива к ариозному пению, к широкой «оперной» кантилене происходил незаметно, был обусловлен как бы внутренней потребностью выявления чувства, развитием мысли. И надо признать, автору это удалось. В образе Володи Ульянова чисто музыкальными средствами отражен внутренний мир человека щедрой души, одаренного и умного, искреннего, обаятельного; вместе с тем удалось проследить становление характера героя, формирование революционной сознательности будущего мыслителя и вождя.

Во всех наиболее значительных эпизодах партии Владимира Ульянова (написанной с расчетом на мягкого тембра баритон) архитектоника формы всецело подчинена логике развития мысли героя, поэтому чаще всего автор использует монолог.

Ведущий композиционный прием в опере — быстрая смена кратких контрастных сцен, каждая из которых имеет четкое сюжетное строение. Их динамика создает эмоционально-смысловое нагнетание, придает драматургическую цельность произведению. Цельности способствует и то, что Мейтус, не отказываясь от специфически оперных форм (психологически углубленные арии, монологи, развернутые дуэты, жанрово-бытовые, песенно-куплетные построения и др.), так естественно «вписы-

вает» их в сквозное, непрерывное развитие музыки. Особенно это относится к партиям Владимира, Александра и Марии Александровны.

Обращает на себя внимание и введение новых средств оперной драматургии как следствие творческого усвоения приемов современной кинодраматургии: внутренних диалогов и наплывов. Обыкновенно они находят место в переломных или кульминационных моментах оперы: например, мысленный разговор Владимира, когда в его воображении возникает образ погибшего брата (восьмая картина), знаменует начало нового этапа духовной жизни героя — он решает посвятить себя революции. Звучание двух голосов воспринимается слушателем как спор Владимира, по существу, с самим собой, как отрицание идей, воспринятых ранее от Александра, в ком прежде Володя видел достойный подражания идеал. Ведь в решении главного вопроса жизни — вопроса о методах борьбы с существующим государственным строем — пути братьев расходятся... К окончательному утверждению этой мысли подводит монтаж коротких эпизодов-наплывов (девятая картина), Владимир принимает решение: «Мы пойдем иным путем» [10].

В «Братьях Ульяновых» Мейтус успешно развивает и прежде им применяемый принцип обобщенно-тематических характеристик и драматургии лейткомплексов. Трансформация, разработка последних дается и в вокальных партиях и в оркестре. Нередко лейтмотив становится тематическим зерном целой сцены. Например, на основе темы Марии Александровны строится большая, полная психологических контрастов сцена-диалог с обер-прокурором Неклюдовым. Симфонически проти-

---

[10] Однако следует заметить, что именно девятая картина (сцена на пароходе, где перед мысленным взором героя проходят образы порабощенного трудового люда, образы борьбы и классового протеста), оказалась наиболее уязвимой для сценической интерпретации. Особенно это стало ясно после премьеры в Уфе (1967). Маленькая, не отвечающая современным постановочным требованиям сценическая площадка оперного театра, несколько внешнее режиссерское решение спектакля стали причиной того, что смысловое содержание картины раскрывалось средствами прямой, «лобовой» иллюстрации. Учитывая это, композитор во второй редакции оперы сделал более цельной и компактной девятую картину и по-иному решил финал произведения: оперу завершает революционная сходка студентов Казанского университета во главе с Владимиром Ульяновым.

вопоставленная ряду тематических образований, относящихся к враждебным силам, лейттема Матери как бы утверждает духовное, моральное превосходство над своими противниками.

В обращении к конфликтному тематическому развитию, к тесному взаимодействию вокального и симфонического начал, в стремлении к правдивости речевых интонаций Мейтус ориентируется на достижении классической и современной русской музыки, и прежде всего Мусоргского, Прокофьева и Шостаковича.

* * *

В послевоенные годы все явственнее стала проявлять себя тенденция философского осмысления действительности. В украинской опере и прежде намечались признаки этого направления, но они были единичны. Теперь же вниманием композиторов овладел интерес к глубинным процессам духовной жизни народа, освещенным взглядом современного художника. Отсюда — обращение к таким жанрам народной поэзии, как сказка, легенда, в которых сконденсировалась вековая мудрость, поэтическая символика, смелая мечта, образное отражение жизненно важных морально-этических проблем.

В поисках сюжетов украинские композиторы обращаются и к литературным источникам. Независимо от различий художественно-образного строя и присущих разным писателям и композиторам стилевых манер, данная группа опер обнаруживает некоторые общие черты, а именно: большую роль симфонического начала (в особенности — конфликтное развитие в оркестре главнейших мелодико-лейтмотивных образований). Сами по себе лейтмотивы и темы-характеристики становятся более емкими, более психологически наполненными, выполняют функции смысловых арок, тем-ассоциаций, тем-символов.

Несмотря на подчас явную архаичность сюжетов, проблематика этих опер все же обращена к современности. Современны в большинстве случаев и средства музыкальной выразительности. Стилизации, возрождения языка минувших эпох в них нет.

Еще в конце 40-х годов М. Скорульский в опере «Свадьба Свечки» (по одноименной драме И. Кочерги)

сделал попытку поэтико-философского осмысления минувшего с позиций современности. Опера не была поставлена и оказать какое бы то ни было влияние на последующее украинское оперное творчество не могла, однако сам факт обращения к данной теме оказался симптоматичен. Интерес к прошлому снова проявился во втором послевоенном десятилетии, найдя воплощение в «Лесной песне» В. Кирейко (1958) и «Дочери Ветра» Ю. Мейтуса (1965).

Драма-феерия Леси Украинки «Лесная песня» привлекла композитора не только глубиной идеи и музыкальностью стиха. В этом превосходном сочинении талантливой украинской поэтессы мир сказки, народной фантастики чудесно переплетен с реальным миром человеческих страстей, поднят до степени философского обобщения. Основная идея — борьба человека за право на творческую, духовно наполненную жизнь, против гнета мелочных собственнических интересов и унижающих человеческое достоинство меркантильных расчетов — раскрывается через аллегорические образы. Главный герой — юноша Лукаш олицетворяет образ стихийно одаренного музыканта, но человека слабовольного, неспособного постоять за личное счастье, вырваться из затягивающей его трясины мещанства. В образе же лесной русалки Мавки поэтесса воплощает драму благородной и чистой души, страдающей в чуждой ей по духу среде, где главные жизненные стимулы — болезненная страсть к наживе и мещанскому «благополучию».

Кирейко, композитору ярко выраженного лирического дарования, отлично удалось передать в музыке поэзию литературного первоисточника. Опера органично впитала фольклорные элементы. Особенно это ощутимо в партиях двух основных героев — Лукаша и Мавки. Своеобразие партии первого — в задумчиво-задушевных, то элегически-спокойных, то сладко щемящих сопилочных наигрышах; второй — в широкой лирической песенности, одухотворенности, гибкости эмоциональной открытости мелодий.

Музыкальная драматургия оперы основана на столкновении двух миров: реального и фантастического; кроме того, и реальное, и фантастическое начало внутри себя делится на два «лагеря» — силы Добра и Зла. Поэтому характеристика и Лукаша-музыканта, и мудрого,

справедливого дядьки Льва коренным образом отличаются от назойливых причитаний Матери, от самоуверенных интонаций вдовушки Килины, образ которой олицетворяет косность и мещанство. Точно так же поэтический образ Мавки, образы Лесовика, Огня-Перелесника, представляющих собой мир вдохновенного творчества, противоположны холодному, мертвенно-оцепенелому образу Марища — символа вечного сна, забвения и смерти.

В музыке фантастических сцен заметно следование традициям отечественной классики — Глинки, Римского-Корсакова, Лысенко. Речь идет не только о гармоническом языке, использующем целотонные звукоряды, увеличенные трезвучия, красочные понаккорды и прочее, но — что важнее — о трактовке образа героини, сказочного существа, лесной русалки, наделенной человеческими чувствами.

«Лесная песня» Кирейко — опера напевная, мелодически выразительная, удобная для пения, представляет собой лирически вдохновенное воплощение в музыке поэтических образов литературного первоисточника.

Гуманистическая идея извечной борьбы в человеке добра и зла, светлого и темного начал лежит и в основе «Дочери Ветра» Ю. Мейтуса (либретто А. Васильевой и В. Зубаря). Содержание ее, на первый взгляд, необычно: действие происходит то среди фантастических существ, олицетворяющих грозные силы природы, то переносится в мирное колхозное село, жители которого заняты делами и заботами вполне современными. Здесь вступает в свои права поэтическая аллегория, рожденная народной фантазией; она будит раздумья о назначении человека на земле, о торжестве правды и разума над косностью, коварством и насилием.

Истоки подобной концепции лежат также в философской поэзии Леси Украинки, а кроме того, в русской лирико-фантастической опере, точнее — в традициях «Снегурочки», «Садко», «Китежа».

К сожалению, замысел авторов оперы не нашел должного раскрытия в сценическом воплощении «Дочери Ветра» (Одесса, 1965). Бедность и неизобретательность режиссера, невысокая техника постановочных средств привели к тому, что фантастические сцены вышли приземленными, иногда явно бутафорскими.

Мейтус дает характеры персонажей в развитии их духовного мира. Вот перед нами главная героиня — Дочь Ветра. В прологе это наивная, скромная девочка-пастушка Калинка. Ее занятия — беззаботные игры, песенки типа детских «считалочек». Жертва злых сил, она, воспитанная Ветром-Лиходеем и Бабой Мрякой, становится коварной и жестокой крылатой разбойницей, с наслаждением уничтожающей плоды трудов человека. Но под влиянием любви молодого агронома Ильи Калинка духовно перерождается и возвращается к людям. Душевную борьбу переживает и невеста Ильи Анничка, стараясь побороть свою любовь ради спасения подружки.

В образе Ильи гармонично сочетается трезвый ум ученого и высокий строй души поэта. Не случайно один из главных лейтмотивов оперы, названных автором «темой созидания», темой власти человека над природой, звучит в узловых моментах действия.

Для музыкальной драматургии оперы характерно постепенное развитие лейтмотивных образований, связанных с эмоциональным содержанием образов героев. Главные средства здесь — мелодически рельефное пение и интонационно-характерный речитатив с элементами тематизма. Свободные переходы от речитатива к кантилене, не скованные жесткими рамками оперных форм, создают впечатление живого и непрерывного действия.

Соответственно общей концепции оперы использованы хоры. Они преимущественно несут функцию либо психологического обобщения (как, например, в финале), либо тембрового колорита (хор без слов, «невидимые» хоры в фантастических сценах). Значительно реже хору придается жанрово-прикладная роль (веснянки в первом действии). В таких случаях отбор интонационного строя хоров — фольклорный, песенно-танцевальный (в девичьих хороводах) и инструментального склада (в сценах на Черной Горе, где действуют злые силы).

* * *

Если рассмотренное выше направление в украинской послевоенной опере можно назвать поэтико-философским, то следующая группа опер может быть отнесена к направлению психологическому. Для последнего ти-

пично стремление авторов проникнуть во внутренний мир героев, передать тончайшие психологические нюансы, борение чувств, течение мысли.

Как уже было сказано, каждое жанровое наклонение, входящее в общее русло «психологической драмы», имеет свои, в чем-то отличные от других, черты и особенности.

Так, опера «Назар Стодоля» К. Данькевича (либретто Л. Предславича по одноименной пьесе Т. Шевченко, 1959) тяготеет к мелодраме, характер которой как бы «запрограммирован» литературной первоосновой.

В центре повествования — трогательная история любви бедного казака Назара Стодоли и Гали, дочери богатого сотника Хомы Кичатого. Перипетии драмы, связанные с переживаниями влюбленных, коварством Кичатого и находчивостью благородного друга Назара, Гната Карого, протекают на красочном жанрово-этнографическом фоне. Оперу венчает неожиданно счастливый финал — внезапное раскаяние злодея и счастье молодой пары.

Следуя законам мелодрамы, композитор отбирает средства оперной драматургии: чередование развернутых законченных номеров (выходные и экспозиционные арии, монолог-кредо, дуэты согласия и дуэты-споры и т. д.), написанных на материале народных лирических, героических и обрядовых песен; построение сцен, изобилующих лирико-патетическими кульминациями и контрастными переходами от любовной экзальтации к бурному отчаянию. В действии обильно вкраплены живописные сцены колядок, вечерниц, свадебного обряда.

Опера В. Кирейко «В воскресенье рано зелье копала» (либретто Н. Зоценко по одноименной повести О. Кобылянской, 1959) по своей жанровой и стилевой специфике родственна песне, и это закономерно, так как и сама повесть выросла из народной бытовой песни [11]. Песенность оперы проявляется в ее лирико-драматической распевности, специфической лексике и образности,

[11] Как вспоминала писательница, в основу сюжета она положила популярную народную песню «Ой не ходи Грицю, та й на вечорниці» (о вере в силу «приворотного зелья»), дополнив ее собственными наблюдениями над типами местных жителей и расцветив своей художественной фантазией (см.: Кобилянська О. Вибрані твори, т. 3.— Київ, 1962, с. 311).

нередко в использовании строфических и куплетных структур и даже в оркестровом колорите, в чем-то напоминающем звучание народного украинского оркестра, присущую народной инструментальной музыке фактуру. Впечатление усиливает такое же щедрое, как и в «Назаре Стодоле», насыщение действия народно-обрядовым материалом.

Особенность музыкальной драматургии оперы заключена в том, что развитие драмы происходит как бы в нерасторжимом единстве с жанрово-бытовой стихией — с обычаями и обрядами народа. Чрезмерный упор на лирическую сторону сюжета приглушил драматизм основного конфликта, поэтому три главных действующих лица — Татьяна, Гриць и Настка, — такие яркие и своеобразные в повести, в опере подчас выглядят эмоционально несколько однородными. Особенно недостает трагедийной насыщенности образу Татьяны, в то время как лирические эпизоды ее партии несомненно удались.

«В воскресенье рано» прочно связана с украинским музыкальным театром и отечественной оперной классикой. Щедрый мелодизм вокальных партий легко укладывается в оперные структуры трехчастной арии или куплетно-строфической песни. Своеобразие им придает локальный (буковинский, цыганский, венгерский) колорит; прежде всего это относится к партии цыганки Мавры, одной из удачнейших по силе экспрессии, психологической правдивости интонаций.

Наиболее же художественно полноценно разрешена задача создания социально-психологической драмы (с сильным креном в трагедийность) в «Украденном счастье» Мейтуса, опере, по праву признанной одним из выдающихся достижений современного советского музыкального театра.

Формообразующая, драматургическая и характеристическая роль в драме Франко принадлежит в первую очередь фольклору: ведь, как известно, сюжетную схему писатель позаимствовал из варианта народной песни «про шандаря» (то есть жандарма). С огромным художественным мастерством Франко переосмыслил образы песни, разработал глубокие, психологически емкие характеристики трех главных персонажей: забитого нуждой бедняка Миколы Задорожного, его молодой жены

Анны, обманом выданной за нелюбимого человека, и жандарма Михайла Гурмана, давно и страстно любящего Анну, но разлученного с ней стараниями коварных братьев Анны...

Все характеристики в опере выведены из интонаций и ладовых особенностей западноукраинского музыкального фольклора. Типичные попевки, ритмика и ладогармонические признаки прикарпатских заплачек и коломыек легли в основу музыкального образа Анны, очень искреннего и остродраматичного, полного горячей экспрессии. В партии Миколы доминирует характерная, народного склада оркестровая лейттема. В сочетании с «обесцвеченным» звучанием пустой квинты она создает удивительно трогательный образ глубоко несчастного человека.

Некоторые критики в свое время находили, что образ третьего героя оперы — Михайла Гурмана — меньше удался композитору, что он охарактеризован несколько однопланово, только как грубый, жестокий жандарм. Это неверно. Если уже Франко значительно углубил и драматизировал образ Михайла по сравнению с песней «Про шандаря», то Мейтус идет еще дальше, стараясь показать, что Михайло хоть и ведет себя подчас грубо, на самом деле человек с горячим, беззаветно любящим сердцем. В целом ряде эпизодов с Анной у него прорываются пылкие чувства. Короткая фанфарная фразка, считающаяся основным лейтмотивом Гурмана, лишь внешне характеризует его, ассоциируется с понятием о нем как о представителе власти. Поэтому упомянутый лейтмотив слышен в оркестре, когда вийт (сельский староста) заставляет музыкантов «угождать пану жандарму» и когда доведенный до исступления Микола плюет на «мундир цисарский» и рвет обвинительный акт.

Когда же Михайло обращается к Анне, во время их объяснений в любви, во время горьких диалогов с Миколой — на фанфарную тему нет и намека.

Трудно — да и нет необходимости — назвать конкретные фольклорные образцы, лежащие в основе музыкальной характеристики Михайла, настолько активно они переплавлены композитором; однако вся партия Гурмана соткана из народнопесенных интонаций и попевок. Некоторые из них обнаруживаются в ведущих лейтмотивах оперы, придавая музыке цельность.

Как и в других своих музыкально-сценических произведениях, Мейтус сталкивает здесь резко контрастные эпизоды, стремясь ярче выявить психологическое состояние героев и постепенное нагнетание трагедийности. Это, например, буффонная сценка — трио кумушек, своими сплетнями растравляющих и без того измученную душу Анны, или внезапное появление на площади перед корчмой освобожденного из тюрьмы Миколы, в горестной растерянности наблюдающего танец Анны и Михайла. Широкое тематическое развитие получают основные лейтмотивы оперы и целые лейткомплексы, играющие главную роль в характеристиках персонажей, в выявлении их душевных движений и эмоционального подтекста диалогов. Существует и определенное внутреннее родство между некоторыми важными лейтмотивами, как, например, темы несбывшегося «счастья», «любви», «мечты», «смерти».

В музыкальной драматургии «Украденного счастья» одно из центральных мест принадлежит развернутой сцене, дающей простор выражению мысли, чувств в их динамике, смене настроения. Внутри каждой сцены мы найдем более или менее завершенные ариозные, куплетно-песенные построения, но все они, подчиненные логике развития, создают единое, «сквозное» течение музыкального действия.

Глубокая трагедия простых, честных людей, поставленных несправедливым социальным строем в положение, выходом из которого может быть лишь смерть, нашла в опере «Украденное счастье» достойное музыкальное воплощение.

Как мы видим, во всех трех случаях большое место отведено народным образам и обычаям, но трактовка их совершенно различна в зависимости от жанрового наклонения каждой из опер.

Героико-патриотическое ответвление психологической драмы характерно следующими особенностями: остротой конфликтных ситуаций, раскрытием характеров героев в условиях классовой и идеологической борьбы. Композиторы стремятся показать здесь не только сам подвиг человека, но и предпосылки, его подготовившие. В этом отношении тематика и проблематика данной подгруппы теснее связана с современностью, чем предыдущие жанровые ответвления. В ней преобладают кон-

фликтные ситуации, рожденные антагонизмом социально полярных систем, душевной борьбой человека, его нравственным перерождением под влиянием общества.

Музыкальной драматургии присущи развитая система лейтмотивов и лейткомплексов, активная симфонизация музыкальной ткани, в вокальных партиях преобладание свободных монологических и диалогических форм, размытость их границ, непрерывность дыхания музыки, а также динамика общей архитектоники произведения.

Первые, еще робкие попытки воплощения внутренней динамики чувства, душевной борьбы героя сделал Г. Жуковский в опере «Честь» (1943) и продолжил эту же линию в «Первой весне» (1960). В «Чести» в центре внимания композитора находится одна из героинь оперы — Ганна, которая приносит себя в жертву ради спасения партизанки Олеси, приговоренной фашистами к смертной казни. Брошенная в тюрьму, Ганна выдает себя за Олесю и без колебаний идет на смерть. Переживания Ганны, ее раздумья, внезапный героический порыв — все эти уже сами по себе сложные психологические перипетии осложняются тем, что девушка, из-за которой Ганна жертвует собой, — ее счастливая соперница...

В «Первой весне» Жуковский показывает становление характера нашего молодого современника, преодоление им различных пережитков чуждого советскому человеку мировоззрения, противоречий между личным и общественным.

В лирических коллизиях — любовной драме Оксаны, муках неразделенной любви Романа, в чувствах Варьки к Павлу — композитор также старается прежде всего раскрыть духовный мир героев. И хотя это не всегда удается (главным образом из-за недостатков либретто), смелый опыт Жуковского, взявшегося за нелегкую новую тогда для украинского оперного творчества проблему, оказался полезным во всех отношениях. В частности, одним из первых Жуковский обратился к приемам смежных жанров искусства, например к кинодраматургии, использовав в «Первой весне» наплывы и параллельный монтаж как средство более глубокого и действенного воплощения душевного состояния героев.

Интересны в этом смысле и результаты обращения украинских композиторов к сюжетам и образам, взятым

из жизни зарубежных стран, в частности из жизни современной. Ведущий идейный мотив — борьба прогрессивных сил против империалистического гнета, расизма и колониализма — обусловливает и своеобразный ракурс подачи образов, и особенности музыкальной драматургии.

Воплощая в оперном произведении драму личности в условиях современного буржуазного общества, украинские композиторы выбирают такие подчас предельно острые коллизии, в которых герои представлены в огромном напряжении душевных сил.

Так, в «Вулкане» Е. Юцевича (либретто К. Кондрашевой, 1959) психологическая эволюция героев происходит в столкновении их с жестоким империалистическим миром [12]. Конфликт подан оголенно, в острой стычке — два непримиримых противника: угнетенные — аборигены маленького тихоокеанского островка и угнетатели — американские колонизаторы. К сожалению, слабое в литературном и драматургическом отношении либретто и стилистически пестрая музыка помешали достойному воплощению замысла.

Все названные сочинения как бы подготовили почву для появления крупного и значительного произведения — оперы «Рихард Зорге» Ю. Мейтуса (либретто А. Васильевой и Л. Смирнова, 1976). Здесь имеет место реальный, невымышленный исторический эпизод начала 40-х годов XX века и реальное место действия — империалистическая Япония. Выведены подлинные исторические личности — советский разведчик Рихард Зорге

---

[12] Идея духовного перерождения человека, победа в нем гуманного, справедливого начала — также присуща опере А. Канерштейна «Не склонившие головы» (либретто И. Комаровой по мотивам киносценария Ст. Крамера «Скованные одной цепью», 1967). Один из главных героев, белый по имени Джексон, сначала — черствый и малодушный, зараженный расистскими идеями, благодаря общению с честным, справедливым, смелым негром Галеном, начинает по-иному оценивать окружающий мир. В конце концов прежние враги становятся верными друзьями.

Стремительный разворот действия, происходящего то в кузове автомашины, мчащейся с головокружительной скоростью, то в джунглях, кишащих дикими зверями, то среди топкого болота, — все это требует очень сложных постановочных средств, постановка трудно осуществима на обычной театральной площадке. По-видимому, опера «Не склонившие головы» относится к еще мало освоенному на Украине жанру кино-или телеоперы.

и его подпольная интернациональная группа «Рамзай», близкий Зорге человек — японка Исии Ханако, посол гитлеровской Германии Эйген Отт, гестаповец Майзингер, руководитель советской разведки Ян Берзин. Всем им сохранены подлинные имена. Остальные персонажи — поэтический вымысел на основе исторических документов. Огромный фактический материал в опере творчески переосмыслен, синтезирован и типизирован. Так, в центральном образе — Зорге — сфокусированы лучшие типические черты советского разведчика: смелость, выдержка, острый ум, преданность революционным идеалам. Подлинные предсмертные слова Зорге: «Я умру как верный солдат Красной Армии!» — вошли в текст партии героя.

В «Рихарде Зорге» Мейтус продолжает совершенствовать найденный им в «Братьях Ульяновых» принцип монтажа кратких эпизодов, быстрая смена которых создает ощущение естественного развития нескольких параллельных идейно-сюжетных линий, помогающих охарактеризовать героя в его связях с действительностью, его подвиг и сложную духовную жизнь.

Основной ячейкой формообразования композитор делает не акт, а сцену; арии он предпочитает монолог — как более гибкую, свободную, сквозную форму изложения. Сольное монологическое построение Мейтус соединяет с репликами невидимого хора, как бы отвечающего сокровенным мыслям героев.

— Ты несправедлива, Исии-сан, — возражает ей хор. — Его образ, его подвиг навсегда остались в наших сердцах, и скорбь о нем укрепляет в нас мужество!

Действенным средством идейно-психологического обобщения выступают в «Рихарде Зорге» внутренние монологи и наплывы. Вот, например, экспозиционный монолог Зорге из первой картины. Смелый разведчик находится среди веселящихся в клубе фашистов. Внешне он научился не отличаться от них, они доверяют ему и считают «своим». Но все, что в такие минуты кипит в душе Зорге, — ненависть, гнев, боль, тоска по Родине, предельное напряжение воли и нервов — все это мы слышим в его монологе, произносимом «про себя», неслышно для окружающих.

Партия Зорге в опере обширна и сложна. Он участвует почти во всех картинах, и каждая из них

представляет собой не только этап развития сюжета, но и раскрывает какую-то важную сторону характера Зорге.

В лейттеме Зорге выражен характер героя — внутренне сдержанный, волевой, — эту тему дополняют, взаимодействуя с ней, энергичная стремительная тема подвига, изложенная в сверкающем, «металлическом» оркестровом убранстве (трубы, валторны, тромбоны), и тема испытания, тема борьбы против фашизма и войны. Последняя интонационно близка теме подвига, но окрашена в сурово-драматические тона. Синтезирует, обобщает весь этот тематический комплекс финальный хор, в котором проведена мысль о том, что в памяти и сердце людей подвиг Зорге не умрет.

Своеобразно и по-новому подает Мейтус образ врагов — путем контрастного противопоставления полярных морально-эстетических категорий: гуманизма и обскурантизма. К примеру, на фоне сумасбродных разглагольствований о мировом господстве фашизма и других реплик врагов звучит вдруг пленительная музыка Моцарта (в качестве коллажа Мейтус вводит здесь его «Маленькую ночную серенаду»).

Подобные драматургические приемы находим и в недавно законченной Мейтусом опере «Марьяна Пинеда» (либретто А. Васильевой по пьесе Ф. Г. Лорки). Главная героиня — молодая женщина, активно помогавшая революционерам-повстанцам и поплатившаяся за это жизнью. Ее духовный мир — матери, возлюбленной, бойца «сопротивления», ее героизм и стойкость перед лицом смерти — все это находит воплощение в гибкой, полифоничной системе лейткомплексов, как в вокальной, так и в оркестровой партии.

Немногочисленны в украинской опере примеры лирического прочтения психологической драмы, но они уже существуют. Это — «Возвращенный май» В. Губаренко (либретто автора и Р. Левина по пьесе В. Рыжова «Соловьиная ночь») и «Один шаг до любви» Г. Жуковского (либретто В. Багмет по пьесе М. Байджиева «Дуэль»). В центре происходящего в обеих операх — моральное перерождение героини.

В чем-то родственны в обеих операх и средства выразительности: внимание к сольным монологическим и диалогическим формам, трактовка хора как носителя

эмоционально-психологического подтекста, а не как реально действующей массы; большая роль симфонической разработки тематизма.

В украинской опере последних лет намечается еще одно жанровое ответвление — интимная драма. Оно выражается пока в немногочисленных произведениях, но уже серьезно заявляет о себе. Сошлемся в этой связи на «Анну Каренину» Ю. Мейтуса (либретто А. Васильевой по роману Л. Толстого) — оперу очень цельную по стилю и музыкальной драматургии. Психологический анализ, психологический подход к образным характеристикам в ней обусловлены многоплановым и социально заостренным воссозданием среды, в которой живут герои.

В «Иркутской истории» (либретто В. Дубровского по известной пьесе А. Арбузова) М. Карминский идет за автором драмы, усваивая его манеру романтической подачи лирических интимных коллизий, в передаче хоровым фрагментам функции «внутренних голосов», существующих лишь в воображении героев, либо — функции авторского комментария. Заметим попутно, что подчас композитор чрезмерно сгущает романтический пафос до ораториально-патетической героики, что несколько противоречит стилистике произведения.

В ряде случаев тенденция к раскрытию глубинных процессов психологии героев приводит к определенной камерности жанра. Подобное явление наблюдалось уже в «Анданте поэтико» Жуковского (1966), где конфликт сосредоточен на трагически сложившихся взаимоотношениях трех героев: киноактрисы Эдмоны Магри, ее друга Фрэнка, бывшего узника фашистского концлагеря, и продюсера Рутгара, в котором Фрэнк узнает палача-гитлеровца.

Еще резче это выявилось в его же «Волжской балладе» (на текст Л. Ошанина, 1967), которая, в сущности, представляет собой даже не моноопере, а развернутый, оперного плана монолог. Сценического действия вовсе нет, повествование о судьбе солдата Великой Отечественной войны ведется от лица одного исполнителя.

Принцип монодрамы главенствует и в «Нежности» В. Губаренко (по новелле А. Барбюса, 1971). Драма любви и разлуки предстает перед слушателями в письмах, которые пишет молодая женщина перед само-

убийством, датируя эти свои послания любимому человеку будущим временем: он должен их получить через день, потом — год, шесть, одиннадцать, двадцать лет после разрыва... Каждое письмо — новая фаза чувств героини. В этих монологах-исповедях ощутима определенная аналогия с «Человеческим голосом» Ф. Пуленка; но если там внимание слушателя как бы раздваивается, воссоздавая в воображении реплики невидимого собеседника, то в «Нежности» В. Губаренко оно концентрируется исключительно на переживаниях одной личности. Средства выразительности лаконичны: солирующий голос (сопрано) и симфонический оркестр, в котором — подчас вопреки содержанию текста вокальной партии — прорываются подлинные чувства страдающей женщины — нестерпимая боль, граничащее с безумием душевное напряжение. Они заполняют последнее письмо, где героиня наконец раскрывает свою тайну: ведь разговор с возлюбленным уже давно ведется «с того света». Опера монотематична, и всевозможные модификации основной темы являются, по сути дела, «сюжетным развитием».

Новыми темами и образами, новыми выразительными средствами обогатилось за последнее время украинское оперное творчество для детского театра. Успешно работают в этой области композиторы М. Завалишина, Ю. Рожавская, А. Филиппенко, И. Польский, Б. Алексеенко.

Детская опера И. Польского «Терем-Теремок» успешно была поставлена несколько лет тому назад в Челябинске, Минске и Фрунзе. Светлый мир счастливого детства советских ребят — такова атмосфера оперы А. Филиппенко «В зеленом саду» (либретто Г. Демченко), рассчитанной на исполнение детским коллективом. Ненавязчивая мораль, удобство фактуры, живой темп развития действия — все это говорит о развитии традиций дооктябрьской и советской детской оперы.

Аналогичными достоинствами обладает и «Маша-растеряша» Б. Алексеенко (либретто автора по сказке Л. Воронковой), выдержавшая уже восемь сценических воплощений. Мягким, задушевным лиризмом, свойственным дарованию М. Завалишиной, овеяна ее детская опера «Когда друзья есть» (по пьесе-сказке Н. Забилы «Когда взойдет луна»).

Ю. Рожавская обладает несомненной способностью понимать детскую психологию, умеет увидеть события как бы глазами своих юных героев и правдиво передать их мироощущение — то присущее ребятам слияние реальности и выдумки, безудержной фантазии, игры, когда оживают игрушки и становится понятным язык зверей и птиц. Все это есть и в новом произведении композитора для детского музыкального театра — опере «Сказка о потерянном времени» (либретто автора и Л. Компаниец по пьесе Е. Шварца). Удачно переданы здесь особенности детского интонирования и выразительность живой разговорной речи; наряду с этим есть и развитая колоратурная партия (Кукушка), и пародийная ария баса-буффо (Натуралист), что говорит о соответственном претворении различных оперных компонентов для специфики детского театра.

Если же говорить в целом, то от классических традиций (детские оперы Н. Лысенко, В. Сокальского, К. Стеценко) в произведениях для украинского музыкального театра идет народнопесенная мелодико-интонационная почвенность, заимствование из фольклора несложной сюжетной канвы; от традиций, сложившихся уже в советское время, прежде всего — четкая морально-этическая основа, утверждение социалистической идеологии, выраженное в занимательной, лишенной прямолинейной дидактики фабуле, наконец, широкое использование жанров современного музыкального быта.

* * *

Своими успехами, достижениями, своим мировым признанием советская, и в том числе и украинская, оперная музыка многим обязана мудрой ленинской политике нашей партии, направленной на свободное процветание каждой национальной культуры, на творческое развитие лучших передовых традиций прошлого.

Оглядываясь с этих позиций на путь, пройденный украинской советской оперой, мы видим, что он был плодотворным. Продолжается неуклонный процесс накопления духовных ценностей, утверждения и развития принципов социалистического реализма, роста композиторского мастерства, обогащения и расширения жанрового диапазона, усиления интернациональных связей.

М. ЗАГАЙКЕВИЧ

Музыка украинского балета

В основе украинского, как и всего современного отечественного балетного театра, лежат традиции мирового, и в первую очередь русского, классического балета. Это нашло свое выражение в трактовке балетного спектакля как синтетического музыкально-хореографического действия, в широком использовании выразительных средств классического танца, а также в преемственности свойственных данному жанру музыкальных структур.

Условия, необходимые для возникновения национального балетного театра и плодотворной работы в этой области композиторов и хореографов, были созданы только после утверждения на Украине Советской власти.

Украинский балет с первых дней своего существования интенсивно воспринимал то новое, что характеризовало в данной жанровой сфере высшие достижения всего советского многонационального искусства, — понимание балетного театра как активного фактора культурной и общественной жизни, острую социальную направленность и драматизацию балетных сюжетов, разнообразие форм хореографического языка, симфоническую насыщенность музыкального выражения.

В становлении же самобытных жанровых и драматургических особенностей украинской балетной музыки

сыграли, понятно, значительную роль национальные художественные традиции, заложенные в народном танцевальном искусстве.

Гопак, казачок, коломыйка, метелица и другие виды танцев, с давних времен распространенные в украинском народном быту, выделяются не только затейливостью хореографического рисунка, но и яркой, динамической музыкой. Более того, в украинском фольклоре встречаются жанры, в которых как бы в эмбрионе заложены формы балетного театра. Образно-выразительные формы танца, музыки, пантомимы соединяются в ряде древних весенних хороводов («Лен», «Мак», «Подоляночка»), в сюжетных танцевальных играх. Элементы балетного действия занимают значительное место в театрализованном ритуале украинской свадьбы и в кукольной драме — вертепе. Во второй — светской — части этого народного представления танцевальные образы выдвигаются на первый план как средство характеристики персонажей и важный компонент незатейливой сценической интриги.

Процесс становления профессионального танца теснейшим образом связан на Украине с музыкально-драматическим театром, с возникновением и развитием национальной драматургии. Начиная с «Наталки Полтавки» И. Котляревского большинство произведений украинской драматургии — водевили, народные оперетты, бытовые мелодрамы — носили музыкальный характер, обильно насыщались этнографическими зарисовками и песенными номерами. Видное место в этих пьесах занимал народный танец как средство образной характеристики персонажей и народного быта.

Правда, музыкальное оформление танцевальных эпизодов в большинстве случаев не выходило за пределы примитивных аранжировок народных мелодий. Но параллельно в произведениях отечественных композиторов (преимущественно в оперном жанре) протекал и более сложный процесс творческого освоения фольклорных танцевальных традиций. Народные танцевальные мотивы нередко обретали на профессиональной сцене новые качества, становились основой музыкальных форм, предназначенных для сопровождения танца, органически-неотъемлемой частью театрально-драматического действия. Таковы танцевальная сюита из оперы «За-

порожец за Дунаем» С. Гулака-Артемовского, танцевальные эпизоды с использованием коломыек в музыкально-драматических произведениях В. Матюка, И. Воробкевича, А. Вахнянина, хореографические номера в операх П. Сокальского «Осада Дубно», «Майская ночь» и других.

Особенно интенсивное развитие танцевальных форм в рамках оперного искусства связано с деятельностью классика украинской музыки Н. Лысенко. Балетные эпизоды в его операх отличаются широким жанрово-стилевым разнообразием. Построенные на фольклорном материале, они используются в этнографических сценах («Рождественская ночь», «Тарас Бульба»), приобретают феерический колорит («Утопленница») или служат средством воплощения сатирических образов («Гопак на Олимпе» из оперы «Энеида»). Совсем в ином стиле — утонченной, романтической музыки — выдержан легкий, воздушный «Танец Розовых и Золотых снов» в последней опере Лысенко «Ноктюрн».

Внесли свой вклад в развитие украинского балета и другие авторы популярных сценических произведений, современники и последователи Лысенко — композиторы Н. Аркас, Н. Леонтович, К. Стеценко, Д. Сичинский.

Проникновению украинского танцевального фольклора в жанры профессиональной музыки значительно способствовало мастерское раскрытие природы украинского танца в творчестве русских композиторов-классиков — А. Даргомыжского, М. Мусоргского, А. Серова, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского.

Как и фольклорные источники, творчество отечественных композиторов дооктябрьского периода подготовило ту благодатную почву, на которой взросли первые ростки украинского советского балета.

Замыслы балетных произведений Ф. Козицкого, М. Вериковского и других возникают уже в 20-е годы, но первые балетные спектакли украинских авторов стали достоянием зрителей лишь в сезоне 1930/31 года. Три «первенца» этого жанра — «Карманьола» В. Фемелиди, «Ференджи» Б. Яновского, «Пан Канёвский» М. Вериковского — положили начало стремительному освоению украинскими композиторами балетного искусства. В драматургии и стилевых чертах этих первых балетов заметен отпечаток периода «переоценки ценностей» и тех

бурных споров о целесообразности применения традиционных театральных форм в условиях новой советской действительности — споров, которые так часто разгорались вокруг балета в конце 20-х годов. Как известно, процесс «революционного» осмысления балетного жанра проходил в разных направлениях: урбанизации танца, создания условно-символических постановок, превращения балетных спектаклей в массовые зрелища, «действа» и, наконец, наполнения классических форм новым образным содержанием.

Авторы первых украинских балетов остановились в своем выборе на традиционном жанре сюжетной хореографической пьесы, но не отказались и от поиска новых выразительных средств и драматургических приемов.

Молодой композитор Фемелиди, избрав темой своего произведения события французской революции 1789 года, стремился к созданию величественного монументального спектакля[1]. Жанр и архитектоника «Карманьолы» близки фресковой живописи, в ней присутствуют элементы массового пантомимно-драматического действия. В партитуру введены необычные для балета выразительные средства: прозаический текст, восклицания хора.

Музыкальная образность балета Фемелиди, как и балета «Пламя Парижа» Асафьева, конкретизирована цитатами популярных песен времен французской революции: «Карманьолы», «Ça ira», «Марсельезы». Большую роль в драматургии балета играет лейтмотивная система, пантомимные эпизоды, привлекающие острым драматизмом. Собственно танец отодвинут здесь на второй план.

Автор «Ференджи» Б. Яновский, опытный театральный композитор и дирижер, следуя примеру «Красного мака» Р. Глиера, раскрыл тему революционной борьбы народа с угнетателями на ориентальном материале.

Насыщенное острыми коллизиями действие происходит в Индии, для музыкальной характеристики героев

---

[1] Обращаясь к этой теме, Фемелиди следовал общим тенденциям советского балетного искусства того времени. Как известно, образы французской революции, созвучные революционным настроениям Великого Октября, воплощены в одном из первых советских балетов — «Карманьола» Б. Асафьева (1918); этой же теме посвящен популярный балет Б. Асафьева «Пламя Парижа» (1932).

используются народные индийские мотивы. В произведении Яновского, так же как и в «Карманьоле», заметно стремление к расширению жанровых границ балетной драматургии путем использования выразительных элементов других видов искусства. Световые проекции картин и титров, объясняющих действие, стремительный темп развертывания сюжета, калейдоскопическая смена эпизодов — все это сближает драматургию балета с выразительными средствами кино. Музыкальная ткань произведения довольно фрагментарна, соткана преимущественно из коротких лейтмотивных построений, иллюстрирующих малейшие сюжетные повороты, и обильно расцвечена вставными жанровыми танцами. На партитуре сказалось также некоторое влияние моды того времени: для изображения мира «фереджи» (иностранцев-колонизаторов) композитор широко использует приемы и интонации джаза[2].

В балете Вериковского «Пан Канёвский» революционно-героическая тема освободительной борьбы народа раскрывается на украинском национально-историческом фоне. В основе сюжета — рассказ о восстании гайдамаков против польской шляхты, о гордой крестьянской девушке, отвергнувшей польского магната и заплатившей за это жизнью.

Произведение Вериковского музыкально-драматургическими особенностями наиболее близко примыкает к классической структуре номерного балетного спектакля с развернутыми танцевальными сюитами, адажио, вариациями. Поиски композитора и балетмейстера (В. Литвиненко) были направлены главным образом на широкое внедрение в партитуру и хореографию фольклорных элементов. Это и определило новаторскую сущность произведения.

«Пан Канёвский» Вериковского открыл путь важному жанрово-стилевому течению в украинском балетном искусстве, породившему в дальнейшем целый ряд интересных произведений. Определяющие черты этой группы балетов — национальная (преимущественно истори-

[2] Постановки балетов Фемелиди и Яновского были осуществлены в ряде театров республики, а также за ее пределами: «Карманьола» была поставлена в Москве (1932), «Фереджи» — в Свердловске (1933) и Тбилиси (1935, 1938).

ческая) тематика, тяготение к эпическому типу драматургии, широкое использование музыкально-хореографического фольклора.

Силы «действия» и «контрдействия» здесь четко разграничены посредством противопоставления разных интонационных сфер, а героическое начало органически сочетается с лирическим (личная драма развертывается в тесном сплетении с драмой народа, с освободительной борьбой).

Самым ярким и показательным образцом этого жанрово-стилевого направления явился завоевавший прочное место в репертуаре украинского театра балет «Лилея» К. Данькевича (1940) [3]. Либретто создано по мотивам произведений Шевченко, посвященных образу крепостной женщины, ее душевной красоте, страданиям и борьбе против помещиков.

Драматургия «Лилеи» близка классическим образцам балетного жанра с их четким распределением на законченные номерные эпизоды, с построением действия на основе чередования вариаций, адажио, ансамблей и развернутых танцевальных дивертисментов. Введенные в спектакль танцевальные сюиты основываются на жанровых танцах (первая и вторая картины, изображающие крестьянский быт), фантастических образах (третья картина, встреча Лилеи с русалками) и, наконец, стилизации в духе французского классицизма (четвертая картина, театральное представление в усадьбе князя).

Но большинство традиционных балетных выразительных средств приобретает здесь свежий смысловой оттенок, благодаря их тесному слиянию с народнопесенной стихией. Партитура «Лилеи» представляет собой характерный образец балетной музыки песенно-мелодического склада, где фольклорные жанры играют главенствующую роль. В этом отношении «Лилея» непосредственно продолжает традиции украинского музыкально-драматического театра — народных бытовых оперетт, мелодрам, в которых основой выразительности музыкальных образов в первую очередь служат жанровые особенности народных мелодий.

[3] Сценарист — В. Чаговец. Премьера — в Киевском государственном театре оперы и балета имени Т. Г. Шевченко в 1940 году, балетмейстер — Г. Березова.

К. Данькевич ввел в партитуру большое количество подлинных народных мотивов без существенного изменения их интонационной, ладово-гармонической и ритмической структуры. Все они использованы по принципу ассоциативного соответствия образно-эмоциональному складу данной сценической ситуации или характеру персонажа. Так, например, лирическая мечтательная песня «Ой зійди, зійди ти зіронько та вечірняя» стала своего рода обобщением образа главной героини.

Народнопесенные мотивы, определяя смысловую сущность музыкальных образов и проникая в отстоявшиеся балетные формы, сообщали им особую мелодическую пластику, рожденную стихией народной песенной лирики. Впечатление свободно льющегося вокального напева оставляет, в частности, любовный дуэт Лилеи и Степана, построенный на мелодии лирической песни «Тихо, тихо Дунай воду несе». Естественно, что в наиболее непосредственном виде фольклорные напевы выступают в жанровых сюитах и характерных танцах; композиторская обработка часто не выходит здесь за пределы фактурно-тембровых вариаций.

Песенный элемент сыграл важную роль в раскрытии драматического конфликта «Лилеи»: имеется в виду противопоставление кантиленности партий положительных героев сжатой, угловатой лейттеме князя.

Среди украинских балетов, утверждающих героико-эпический тип драматургии, выделяется также «Маруся Богуславка» А. Свечникова (1951)[4]. Основой для этого произведения послужила известная дума о молодой пленнице турецкого султана, ценой жизни своей спасшей от неволи земляков — запорожских казаков.

Здесь, как и в «Лилее», характеристики положительных героев, их жизни и быта построены целиком на народнопесенном материале, хотя в большинстве случаев композитор не использует народных мелодий в цитатном виде.

Эпизодам балета, изображающим турецкий лагерь, недостает самобытности, они отмечены налетом «общего ориентализма». Слишком поверхностное раскрытие в

[4] Сценаристы — В. Чаговец и Н. Скорульская. Премьера в Киевском государственном театре оперы и балета имени Т. Г. Шевченко в 1951 году, балетмейстер-постановщик — С. Сергеев.

музыке сил контрдействия лишило произведение драматической остроты.

Аналогичный тип балетной драматургии представляет и «Платок Довбуша» Кос-Анатольского (1951), повествующий о борьбе украинских горцев с угнетателями, о жизни и смерти Олексы Довбуша — героя многочисленных народных легенд и сказаний. Это произведение примечательно прежде всего тем, что в нем впервые были использованы самобытные танцевальные фольклорные жанры западных областей Украины — коломыйка, аркан и другие.

Линия балетов, построенных на сюжетах, заимствованных из исторического прошлого украинского народа, с характерными чертами эпического типа драматургии и фольклоризацией музыкальной речи, вырисовывается очень четко на фоне общего развития украинского балетного театра. К этому типу произведений можно отнести балеты «По синему морю» Е. Русинова (1955), «Оксана» В. Гомоляки (1964), «Ведьма» В. Кирейко (1967). Близки к ним «внешней» фольклорностью хореографического воплощения гоголевских комедийных сюжетов балеты на украинскую тематику (правда, менее удачные) — «Бесовская ночь» В. Йориша (1948)[5] и «Сорочинская ярмарка» В. Гомоляки (1955).

Интересное ответвление этого жанрово-стилевого русла представляет балет В. Нахабина «Таврия» (1959), благодаря свойственным его содержанию чертам народной героической драмы, большой роли в развитии сюжета действенных массовых сцен. В основе музыкальной драматургии балета — принцип «крупного штриха», резких противопоставлений контрастных интонационных сфер.

С народной драмой «Таврию» сближает и сюжет (балет написан по мотивам одноименного романа О. Гончара, в основе которого — конфликт острого социального звучания: речь идет о восстании батраков степных поместий южной Украины в начале XX столетия).

Как и в остальных балетах на историческую тему, главным музыкальным материалом народных сцен слу-

[5] В либретто балета использованы мотивы из разных произведений цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки».

жат в «Таврии» фольклорные мотивы. Они присутствуют не только в жанрово-бытовых сюитных эпизодах, но становятся сквозными лейтмотивами (лейтмотивы «восстания» и «народной силы»). Симфонизация народнопесенных тем органично сочетается с введением структурно законченных народнотанцевальных номеров, особенно характерных для финала балета — мощной картины восстания.

Важное место занимают в украинском балете произведения лирико-драматического, лирико-психологического характера, значительно обогатившие средства музыкальной драматургии хореографического театра.

Почти все они основаны на сюжетах, заимствованных из сочинений украинских, а также русских писателей-классиков, и наглядно подтверждают общую тенденцию советского балетного искусства к сближению с классической литературой: достаточно вспомнить лучшие советские балеты — «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева, «Лауренсию» А. Крейна, «Ромео и Джульетту» С. Прокофьева, «Медный всадник» Р. Глиера, «Отелло» А. Мачавариани, «Анну Каренину» Р. Щедрина.

По стилистическим особенностям украинские балеты этой группы не однородны. Среди них, в первую очередь, обращают на себя внимание произведения с украинским национальным колоритом, отмеченные ощутимым влиянием фольклора. Однако использование его приобретает здесь иной, чем в балетах эпико-героического типа, оттенок: психологическая углубленность образов потребовала более гибкого, опосредованного введения в музыкальную ткань народнопесенных интонаций, их активной разработки и симфонизации.

Показательный образец подобной жанровой разновидности — «Лесная песня» М. Скорульского (1946) [6]. Успех балета в значительной мере определяется качествами литературного первоисточника — знаменитой драмы-феерии Леси Украинки, поэтичного, проникнутого высокими гуманистическими идеями произведения,

[6] Сценарист — Н. Скорульская. Премьера — в Киевском государственном театре оперы и балета имени Т. Г. Шевченко (1946), балетмейстер-постановщик — С. Сергеев. Новую хореографическую редакцию произведения осуществил балетмейстер В. Вронский (Киев, 1958).

в котором образы народной фантастики и глубокие философские обобщения служат раскрытию правды живых человеческих чувств, осуждению мещанского эгоизма и ограниченности.

Удивительную историю любви сказочной лесной девушки Мавки и сельского парня Лукаша авторы балета облекли в форму романтической музыкально-хореографической поэмы. Большую роль в создании лирической эмоциональной атмосферы балета играет органичное сочетание исконно народных элементов народного художественного мышления со стилистикой балетного романтизма (в первую очередь, произведений П. Чайковского, А. Глазунова), с его внутренней эмоциональной насыщенностью музыкальной речи, сочностью мелодических и тембровых красок.

Использование в балете фольклорных мотивов, в частности народных песен Волыни, записанных Лесей Украинкой, выходит за пределы этнографических зарисовок. Разные аспекты претворения фольклорных напевов отражают сущность драматического конфликта — столкновение мира поэзии, высоких чувств и узкого круга мелких обывательских интересов. В свирельных наигрышах Лукаша, передающих его светлые мечтания, в картинах, связанных с жизнью природы и окружением Мавки, композитор стремится подчеркнуть романтическую окрыленность народной песни, ее лирическое начало. В характеристике Матери и Килины, в сцене свадьбы фольклорные мотивы звучат иначе, более «приземленно», с ощутимым бытовым оттенком.

Драматургия произведения основана, в первую очередь, на психологически углубленных портретах-характеристиках персонажей. Центральное место среди них принадлежит Мавке, олицетворяющей возвышенное начало. Здесь композитор использовал комплекс вокально-драматургических приемов: танцевальные «монологи», систему лейтмотивов, определенный круг интонаций, гармонических и тембровых красок. В музыкальную ткань эпизодов, раскрывающих облик Мавки, естественно вплетены характерные обороты украинской лирической песни, придающие образу жизненную подлинность и национальный колорит.

Психологически выразительна и музыкальная характеристика Лукаша. В его партии большую роль играют

оригинальные народные мелодии типа свирельных наигрышей, подчеркивающие поэтичность духовного мира юноши.

Метко выписаны портреты-характеристики второстепенных персонажей — реальных и полуфантастических (Килина, Русалка, Перелесник).

Романтическую атмосферу балета усиливает сочная тембровая палитра оркестра, особенно выразительная в живописных пейзажных зарисовках — весны, лета, осени, зимы, — созвучных переживаниям героев.

В «Лесной песне» Скорульского удачно соединились тонкое проникновение в сферу украинской народной песенности с психологической углубленностью портретных характеристик и романтической одухотворенностью музыкально-хореографических образов. Это и обусловило стилевое своеобразие произведения, его близость к поэтическому мышлению Леси Украинки.

Балет Скорульского прочно утвердился в репертуаре украинских театров. В 1963 году его постановка была осуществлена также в Риге (балетмейстер — В. Вронский). Спектакли «Лесной песни» пользовались большим успехом во время гастролей Киевского балета в Румынии, Египте, Японии[7].

Важным шагом на пути к обновлению жанра лирико-драматического балета, основанного на национальной тематике, явился балет Кирейко «Тени забытых предков» (1960)[8]. Либретто написано по мотивам одноименной повести М. Коцюбинского, рассказывающей о любви молодых горцев Марички и Ивана — любви, победившей смерть. Подобно «Лесной песне», здесь на первый план выступают этические проблемы единения человека с природой, его стремления к красоте и поэзии жизни; произведение насыщено сочными красками народного быта, искусства, легендарных верований гуцулов.

Фольклорно-романтическая сфера оказалась очень близкой композиторскому дарованию Кирейко (напом-

---

[7] На сюжет драмы-феерии Леси Украинки создан еще один балет — «Лесная песня» Г. Жуковского (1966). Сценическая жизнь этого балета была очень краткой и не оставила заметного следа в развитии хореографического искусства.

[8] Балет В. Кирейко «Тени забытых предков» (либретто Ф. Коцюбинского и Н. Скорульской) имел две разные сценические редакции — Т. Рамоновой (Львов, 1960) и Н. Скорульской (Киев, 1963).

ним, что одно из его лучших сочинений — опера «Лесная песня» на текст Леси Украинки). Обилие народных песенных и танцевальных мотивов, их трактовка в романтическом «ключе» — все это отвечает характеру повести Коцюбинского.

Ведущая драматургическая линия произведения — раскрытие сложного и богатого душевного мира Ивана. В формировании образа главную роль играют различные трансформации лейттемы, построенной на подлинной народной песне «Ой, співаночки мої».

Лейтмотивными характеристиками наделены и другие персонажи произведения — нежная певунья Маричка, страстная Палагна и грозный Мольфар.

В произведении Кирейко продолжает утверждаться жанр хореографической поэмы. В образной структуре большое место занимает традиционная форма адажио; музыка здесь, опираясь на интонационный строй, а местами даже на подлинные образцы гуцульского фольклора, вместе с тем далека от внешней этнографической описательности, отмечена лирической углубленностью и выразительным психологическим рисунком. К сожалению, в «Тенях забытых предков» композитору не везде удалось передать динамику массовых сцен, их восприятию мешает некоторая «вязкость» музыкальной ткани. Не найдено достаточно убедительных музыкально-хореографических средств для решения философски-обобщенного жизнеутверждающего финала повести Коцюбинского. И все-таки в целом произведение Кирейко значительно обогатило и расширило сферу музыкальной выразительности украинского лирико-драматического балета.

К этой жанровой группе близко примыкает балет «Сойкино крыло» Кос-Анатольского (1956), написанный по мотивам новеллы Франко. Но в данном случае психологически-драматическое начало оказалось отодвинутым на второй план, уступив место зрелищной декоративной образности. Балет насыщен дивертисментными танцами, среди которых рядом с интересными острохарактеристичными встречаются и довольно банальные, салонные и псевдоэкзотические. К наиболее заметным приемам балетной драматургии «Сойкиного крыла» следует отнести использование широко известных бытовых мотивов, предельно конкретных своим образным

содержанием (скажем, введение в партию русского купца мелодии песни «Ухарь-купец»).

Другую разновидность лирико-драматических балетов представляет группа произведений, стилистика которых, соответственно их содержанию, не имеет связи с украинскими фольклорными источниками. Таков, например, созданный по мотивам поэмы Н. Некрасова «Русские женщины» балет Ю. Знатокова «Княгиня Волконская» (1966). Его музыкальная форма и структурные особенности не отличаются особой оригинальностью, не выходят за пределы отстоявшихся норм построения балетной поэмы. Но есть в этом произведении и много творчески ценного, в первую очередь — неподдельная искренность лирического выражения, мелодическая выразительность лейттем (светлая, прозрачная, русского народнопесенного склада лейттема Марии Волконской, активная, волевая тема восстания декабристов, включающая попевки революционной песни XIX столетия «По духу братья мы с тобой», и т. п.). К наиболее эмоционально насыщенным и впечатляющим страницам партитуры принадлежат лирико-драматические сцены Марии и Сергея Волконского; в их интонационно-мелодическом строе заметно влияние балетной лирики С. Прокофьева. Эпизоды иного драматургического плана — массовые картины восстания декабристов на Сенатской площади, фантастические образы сна Марии — менее выразительны, по существу ограничены музыкальной иллюстрацией действия.

Психологизация и драматическая насыщенность нашли своеобразное воплощение в «Каменном властелине» В. Губаренко (1969)[9] — музыкально-хореографической интерпретации драмы Леси Украинки о «рыцаре свободы и любви» Дон-Жуане.

Широко известный в мировой литературе образ поэтесса раскрывает в необычном, социально и психологически углубленном плане: ее герой — сильная, воле-

[9] Сценарист — Э. Яворский. Премьера — в Киевском государственном театре оперы и балета имени Т. Г. Шевченко (1969), постановщик — А. Шекера. В Харькове (1972) произведение получило новое хореографическое воплощение, балетмейстер — М. Арнаудова. Балет был поставлен также в Ашхабаде, балетмейстер—К. Ниязов (1972). В 1977 году М. Арнаудова осуществила его постановку в Русе (Болгария).

вая личность, восставшая против кастовых предрассудков и ханжеской морали, убивающих живые движения человеческой души. Гибель Дон-Жуана воспринимается как следствие измены самому себе: покорившись честолюбивым планам Донны Анны, желающей видеть его на месте Командора, он прельщается силой власти над людьми, отказывается от свободолюбивых идеалов.

Остроконфликтная атмосфера драмы Леси Украинки, проблема борьбы личности против косности и насилия определили основную линию развития музыкальной драматургии балета. Сквозное проведение драматургических линий, по-современному экспрессивный характер оркестрового письма придают музыкальному звучанию динамику и напряженность. Характеры действующих лиц раскрываются при помощи одной или нескольких лейттем, смысловую сущность которых определяет, кроме интонационной выразительности, тембр. Например, одну из лейттем Дон-Жуана образуют монологические пассажи солирующей виолончели.

Подлинно симфонической насыщенности Губаренко достигает не только выразительностью, рельефностью лейттем, но, прежде всего, многогранностью их драматургических функций. Ведущие индивидуальные лейттемы вырастают до обобщенных понятий-символов. Показательна в этом отношении модификация темы Командора: в честолюбивых мечтаниях Донны Анны, в потрясающей своей драматической экспрессией финальной сцене гибели Дон-Жуана она становится олицетворением силы «каменного царства» власти и лжи.

Партитура «Каменного властелина» проникнута стихией испанского танца. Важным компонентом музыкальной характеристики очаровательной и гордой Донны Анны являются ее танцевальные номера — Хабанера и Сегидилья. Основанные на испанских танцевальных жанровых формах массовые эпизоды воссоздают картины народной жизни (сцена Карнавала), быт чопорной горделивой знати (бал у Донны Анны).

«Каменный властелин» Губаренко может служить образцом удачного сочетания симфонизации балетной музыки с подлинным драматизмом, танцевальностью и театральной эффектностью.

Традиционные и наиболее характерные для классического балета сказочно-фантастические сюжеты зани-

мают в украинском музыкально-хореографическом творчестве сравнительно небольшое место. Причем выступают они в оригинальном смысловом преломлении, приближаясь к поэтическим сказаниям. Содержание их в большинстве случаев основано на древнеславянских легендах, нередко почерпнутых из литературных источников.

В данном направлении ярко раскрылся талант композитора В. Нахабина[10]. Стиль его балетных произведений отличается романтическим пафосом и светлой лирикой. Это, в свою очередь, определяет резкое противопоставление в музыке «света» и «тени», гибкую пластику мелодического рисунка, прозрачность гармоний. Все названные качества отчетливо проявились в балете «Данко» (1948), написанном по мотивам рассказов М. Горького. В основу музыкальной драматургии балета положен метод антитез: посредством применения двух разных интонационных сфер композитор четко разграничивает образы «добра» и «зла». Сцены, изображающие жизнь племени Данко, интонационно связаны со славянской песенностью (в массовых танцах первой картины использованы, например, древние весенние хороводные напевы). В эпизодах, развертывающихся в лагере врагов — диких кочевников, — музыка становится мрачной, «угрожающей»; в резких очертаниях мелодии проскальзывают «восточные» мелодические обороты.

Острота контраста двух разных интонационных сфер, олицетворяющих славянское племя и дикую орду, интонационная и тембровая выразительность лейттем (Данко, Радды и др.), сочные гармонические и оркестровые краски создают приподнятую, эмоционально насыщенную атмосферу балета. Автор широко использует характерные танцы, насыщенные конкретным эмоциональным содержанием (таков, например, драматический «Танец Непокоримой»).

---

[10] Нахабин принадлежит к наиболее активным и плодовитым авторам украинской балетной музыки, начавшим работать в этом жанре еще в 30-е годы. Среди его музыкально-хореографических произведений — первый украинский комедийный балет «Мещанин из Тосканы» (1936), написанный на сюжет одной из новелл «Декамерона» Бокаччо.

По стилю «Данко» напоминает балет Нахабина «Весенняя сказка» (1954), созданный по известной пьесе А. Островского «Снегурочка».

Красочностью музыки отличается балет-сказка Г. Жуковского «Ростислава» (1955). Его сюжет близок к древнерусским былинам и легендам, повествующим о борьбе с ордами завоевателей, о волшебной силе любви к родной земле. Партитура балета изобилует сочными феерическими и жанровыми массовыми танцами (среди них выделяется блестящий Вальс цветов в саду Матери-Земли), значительное место занимают и проникновенные лирические сцены. Но цельному восприятию произведения мешает слишком явная эклектичность сценарной драматургии, а также стилевая пестрота музыкальной речи — древнерусские мотивы звучат рядом с общеромантическими и даже с попевками современных массовых песен.

В другом балете Жуковского — «Девушка и Смерть» (1973), — созданном по мотивам одноименной поэмы М. Горького, феерические образы наполнены обобщенно-символическим содержанием. Музыка балета отличается экспрессией, приподнятостью эмоционального выражения, обильным использованием густых, насыщенных оркестровых красок.

Жанр сказочно-фантастического балета в украинском искусстве не отличается определенностью драматургически-стилевых очертаний. Произведения этого типа в основном дублируют образный строй героико-эпических или лирико-драматических разновидностей украинского балета, лишь дополняя их обилием красочно-феерических зарисовок.

Более широкое развитие особенности феерического балета получили в украинском детском театре. Правда, здесь этот жанр претерпел заметные изменения. К балетам, построенным на традиционных сказочных сюжетах, можно отнести «Кота в сапогах» В. Гомоляки (1963), «Дюймовочку» Е. Русинова (1964) и «Приключения Весняики» Ж. Колодуб (1970), «Северную сказку» И. Ковача (1977). Во всех остальных произведениях отчетливо проявилась тенденция сочетания фантастики с реальной, современной жизнью советских ребят.

Начало такой трактовки сказочного мира в хореографическом театре положил «Аистенок» Д. Клебанова

(1937), которому суждено было стать первым советским детским балетом.

«Очеловеченные» представители мира животных и птиц, в нем дружно сосуществуют с юными пионерами. Простая и доходчивая музыка произведения насыщена интонациями пионерских песен и маршей, содержит остроумные иллюстративно-изобразительные моменты. Балет снискал большую популярность: он ставился многими театрами Советского Союза, а также за рубежом (Берлин, 1965).

Аналогичное сплетение образов современной действительности с фантастической сказочностью свойственно и большинству детских балетов позднейшего периода: «Ульянка» А. Коломийца (1962), «Необыкновенный день» Н. Сильванского (1964), «Королевство кривых зеркал» Ю. Рожавской (1965), «Мечта» А. Мухи (1974).

К общим чертам музыкальной драматургии детских советских балетов, в том числе украинских авторов, следует отнести, в первую очередь, стремление к конкретизации музыкального выражения посредством широкого использования иллюстративных приемов программного симфонизма, музыкальной изобразительности. Очень часто композиторы обращаются также к бытовым современным жанрам (пионерский марш и песня, вальс, полька). Некоторые авторы (Гомоляка, Рожавская, Русинов) ориентируются при этом на более общую интонационную сферу, другие (Коломиец, Сильванский), продолжая традиции украинского дооктябрьского детского театра — детских опер Лысенко, Стеценко, Сокальского, — многое заимствуют из украинского фольклора, в частности детские народные песни, танцы и хороводы.

Перед деятелями советского балетного искусства, как и перед представителями других театральных жанров, стояла и стоит важная задача воплотить на сцене образы советской действительности, создать правдивый портрет «героя наших дней». Освоение балетом советской тематики требовало значительного расширения его жанрово-драматургического диапазона, усиленных поисков новых выразительных средств. И хотя нет еще оснований говорить о больших успехах в решении этой проблемы, отдельные попытки создания балетных спектаклей на современном материале заслуживают внимания.

Украинские художники приняли активное участие в «осовременивании» балетного репертуара. В 30-е годы, когда наиболее заметной тенденцией развития балетного искусства на Украине было расширение его «тематического пространства», Нахабин в балете «Марийка» (1939) и Клебанов в «Светлане» (1939) сделали первые шаги на пути овладения образами современности. Именно «Светлана», повествующая о жизни советской молодежи на комсомольских стройках таежного Приморского края, стала первым репертуарным балетом на советскую тематику. Балет был поставлен в Москве (1939), Горьком (1940), Харькове (1941), Львове (1948), Вильнюсе (1951).

В поисках интонационного строя, отражающего современность, Клебанов обратился к стилевым особенностям советской массовой песни и популярных жанров киномузыки 30-х годов. В образно-структурном решении композитор ориентировался на закономерности утвердившегося с середины 30-х годов жанра так называемого балета-драмы.

В послевоенный период, и особенно в 60-е годы, балеты на советскую тематику заняли в количественном отношении первое место в творчестве украинских композиторов. Наши современники стали героями таких произведений, как «Олеся» Е. Русинова (1948), «Черное золото» В. Гомоляки (1957) [1], «Песня о дружбе» Ю. Щуровского (1961), «Сердце девичье» О. Сандлера (1961), «Орыся» А. Кос-Анатольского (1964), «Поэма о Марине» Б. Яровинского (1968), «Песня синего моря» Б. Буевского (1967).

По своим жанрово-драматургическим особенностям балеты на советскую тематику неоднородны и делятся на несколько видов.

В «Уроке жизни» Ю. Знатокова, «Песне о дружбе» Ю. Щуровского, в комедийном балете-опсретте О. Сандлера «Сердце девичье» сделаны попытки раскрыть темы любви, дружбы, семейного счастья. Присущий таким сюжетам «камерный» план нашел выражение в лири-

[1] Балет «Черное золото» В. Гомоляки имел две разные сценарные, музыкальные и хореографические редакции. В 1957 году он был поставлен в Донецке балетмейстером А. Бердовским на либретто А. Лукацкого и Н. Трегубова, в 1960 — в Киеве балетмейстером П. Вирским на либретто Н. Трегубова и П. Вирского.

зации музыкальной палитры, в обильном использовании мотивов и интонаций современных лирических песен и бытовых танцевальных форм. Но в целом музыкально-хореографические образы произведений довольно стереотипны, поверхностны и прозаичны.

Более крупными масштабами содержания и формы отличается балет В. Гомоляки «Черное золото». Композитор обращается к темам любви и дружбы, прославления трудового подвига, ставит проблему отношения к гражданскому долгу.

В этом сочинении Гомоляка стремился к созданию «большого» балетного спектакля, насыщенного яркими массовыми танцевальными сценами. Музыкальная ткань соединяет разные образно-стилевые пласты: и основанные на традиционно-фольклорных мотивах, и колористически насыщенные, близкие фантастической музыке романтиков, и родственные эмоциональной и интонационной природе советской массовой песни. Последняя образно-стилевая сфера нашла, впрочем, удачное отражение в лейттеме трудовых мечтаний, в одном из наиболее ярких эпиграфических образов — массовом танце, передающем динамику и ритм шахтерского труда, в темах, создающих обобщенный портрет советской молодежи. Финал балета, построенный в форме сюиты из танцев разных народов Советского Союза, близок к хореографии народных ансамблей песни и пляски.

В целом же воплощение интересного замысла оказалось, однако, поверхностным: шаткость конструкции и разностильность музыкального языка придают драматургии балета слишком ощутимые черты дивертисмента.

Значительное место среди балетов на современную тему занимает группа произведений, повествующих о борьбе советского народа с внешними врагами. Особенности их драматургии близко примыкают к героико-эпическому жанру.

Как лирическая драма, раскрывающая тему борьбы народа Западной Украины за воссоединение с Советской Украиной, задуман балет «Орыся» А. Кос-Анатольского. В его музыкальной драматургии много приемов, заимствованных из фольклорного и героико-эпического направления украинского балета: это и противопоставление интонационных сфер, олицетворяющих образы на-

рода и его врагов, и использование в классических балетных формах народнопесенных мотивов (преимущественно карпатских). Здесь также проявилась свойственная творческому стилю Кос-Анатольского особенность: обращение к популярным бытовым попевкам. Но в отличие от предыдущих балетных произведений композитора, бытовая интонационная сфера получила в «Орысе» более творческое, драматизированное воплощение, что способствовало цельности и эмоциональной насыщенности музыкальных образов.

Другое произведение с аналогичной жанровой направленностью — «Поэма о Марине» Б. Яровинского. Сцены смертельной схватки советских патриотов с фашистами, «конфликт интонаций», положенный в основу развертывания музыкального действия, придают балету черты патриотической драмы. Партитура изобилует экспрессивными симфонизированными эпизодами, впечатляющим мастерским нагнетанием эмоционального напряжения. Этим драматургия «Поэмы о Марине» выгодно отличается от большинства украинских балетов на современную тему, страдающих некоторой «сглаженностью» конфликтного начала. Но и в произведении Яровинского не до конца изжита иллюстративная описательность, трактовка музыки как внешне-прикладного компонента спектакля: содержательные драматические эпизоды сосуществуют с примитивными изобразительными картинами и банально-дансантными номерами.

Таким образом, задача освоения балетным театром современной советской темы решена украинским искусством только частично. Большинство музыкально-хореографических пьес украинских авторов, посвященных жизни советских людей, еще не поднялось до уровня подлинных обобщений, повторяет драматургические схемы тех или других жанровых ответвлений балетного театра. Здесь еще нет подлинного синтеза современного содержания и убедительного новаторского его воплощения.

На протяжении всего развития украинского балета среди его форм главное место занимает многоактная сюжетная музыкально-хореографическая драма или поэма. Но тенденция к постоянному расширению тематического и образного диапазона, поиски более обобщенных образов и средств выражения привели также

к возникновению одноактных балетов обобщенно-символического содержания.

Одноактные балеты появились в украинском театре во второй половине 60-х годов.

В основе содержания одноактного балета Л. Дычко «Досвітні вогні» («Предрассветные огни», 1967), созданного по мотивам поэзии Леси Украинки, — обобщенный образ Песни и Поэта, поднимающих народ на борьбу против угнетателей. Музыкальная драматургия сохраняет еще некоторые внешние признаки балетной пьесы. Но специфическая «сквозная» трактовка танцевальных элементов, импровизационная свобода метроритмической и мелодической конструкции тем, внутренняя логика развития образов с острым, конфликтным «столкновением» интонационных сфер свидетельствуют об ориентации композитора на симфонические принципы драматургии. Танцевальное «зерно» всегда служит в балетной музыке Дычко материалом для активного симфонического развития. Это очень четко прослеживается, например, в эпизоде «Веснянки», где древние хороводные мотивы разрастаются в сложную ткань симфонических вариаций.

Едва ли не первостепенный фактор выразительности в партитуре Л. Дычко — драматургия тембров, колористические эффекты. Они широко использованы для обострения конфликтных ситуаций и драматических столкновений. Так, например, образ народа выписан нежными, прозрачными оркестровыми красками, контрастными характеристике мира угнетателей, переданной нагромождением «аморфных» фонических построений, сгущенных тембровых сочетаний.

Экспрессия музыкального выражения значительно усиливается, благодаря широкому обращению композитора к средствам современного музыкального языка («разорванные» мелодические линии, диссонирующие гармонии, введение в оркестровку сонористических эффектов).

Музыка балета М. Скорика «Каменярі» («Каменотесы», 1967) создана на основе известной символической поэмы Франко о борцах-революционерах. Для воплощения поэтической аллегории композитор избрал форму симфонической поэмы, построенной по принципам сонатного аллегро. Важную роль в утверждении главной

идеи произведения — «от тьмы к свету» — играет последовательное нагнетание звуковых волн, использование пульсирующих остинато, ритмическая упругость музыкальной ткани.

Своеобразную веху на пути развития одноактных симфонизированных балетов представляет «Октябрьская легенда» Л. Колодуба (1967). В музыке балета экспрессивность, свойственная драматическому симфонизму, сочетается с выразительностью ритмоинтонаций, близких природе хореографического движения. С целью конкретизации музыкальной речи используются мотивы революционных песен — «Марсельезы», «Дубинушки», «Интернационала». Стремление к «плакатной» типизации тем-образов заметно и в интонационном построении трихордного лейтмотива в эпизоде «Рабство», напоминающего запев «Эй, ухнем!», и в жанрово-маршевой природе музыки, отображающей революционное восстание, и в народнопесенной лирике сольных сцен.

Обостренный мелодический рельеф, свобода ладовых тяготений, интенсивная разработка тематического материала, упругий ритмический фон (с большим удельным весом остинатности), значительная роль ударных инструментов — все это роднит партитуру «Октябрьской легенды» с образцами современной симфонической музыки экспрессивно-драматического направления.

Музыка украинских одноактных балетов обобщенно-символического содержания, созданная преимущественно молодыми композиторами, не лишена налета экспериментаторства, отдельных драматургических просчетов. Не все произведения нашли и убедительное хореографическое воплощение. Но их появление определило новую важную жанрово-стилевую веху развития украинской балетной музыки[12].

---

[12] К одноактным балетам обобщенно-символического содержания следует отнести также «Світанкову поему» («Предрассветная поэма», 1973), музыкальная партитура которой создана на основании фортепианных пьес В. Косенко (автор сценария и музыкальной композиции — В. Тимофеев, автор инструментовки — Л. Колодуб). Аналогичный жанровый и драматургический тип спектакля представляет балетный триптих «Во имя жизни», поставленный на музыку симфонических произведений А. Штогаренко, Б. Лятошинского и Д. Шостаковича Киевским театром оперы и балета имени Т. Г. Шевченко в ознаменование тридцатилетия со Дня Победы советского народа в Великой Отечественной войне (1975).

Украинский театр прошел за годы Советской власти большой и сложный путь. Вместе с ним развивалась и балетная музыка. Организация в республике высококвалифицированных балетных трупп, бурный рост исполнительских кадров создали базу, необходимую для возникновения музыкально-хореографических произведений.

Рост хореографической культуры и всестороннее обогащение танцевальной пластики расширили понятие «дансантности», сделали возможным применение в балетном жанре самых разнообразных музыкально-драматургических средств.

В становлении украинской балетной музыки и формировании ее стилевых черт сыграли определенную роль также сугубо музыкальные процессы, достижения в сфере других музыкальных жанров. Особенно много «точек соприкосновения» балетной музыки с симфонической. В музыкальной драматургии современного балета все больше места занимают принципы симфонизма, раскрытие художественного замысла путем конфликтного столкновения музыкальных образов-идей, активного развертывания тематического материала, использование богатств и оттенков оркестровых красок. В симфоническом жанре кристаллизуется много приемов оркестрового письма, нашедших применение и в балетном искусстве: это, к примеру, формы сюжетной и картинно-программной звукоизобразительности, драматизации выражения, способы разработки фольклорно-танцевальных мотивов. Значительное влияние на современную балетную музыку оказывает оперное искусство. Характерные оперные формы наложили отпечаток на своеобразную «монологическую» трактовку сольных балетных номеров, «вокализацию» тематизма, возникновение в оркестровой партии речитативных оборотов, приближение классической структуры па-де-де к характеру оперных дуэтов.

Решающее влияние на формирование драматически-стилевых закономерностей украинского балета имело творчество видных мастеров балетной музыки: Р. Глиэра, С. Прокофьева, Б. Асафьева, А. Хачатуряна, К. Караева, А. Мачавариани и других.

Одновременно в украинском балетном искусстве определились свойственные ему отличительные черты,

специфические образно-выразительные формы. В большой степени это связано с появлением в балетном репертуаре произведений, основанных на тематике, почерпнутой из жизни украинского народа, что, в свою очередь, обусловило широкое претворение в музыкальной и хореографической лексике образной и жанровой специфики фольклора.

В украинском балете получило широкое развитие стилевое направление, основанное на применении традиционных для украинского народного искусства форм музыкального выражения (например, углубленной лиризации образов), построении музыкальной речи на народнопесенном интонационном материале, использовании специфических народных ладогармонических красок. Соответственно этому в хореографии отчетливо обозначилась тенденция к соединению классических и народных основ танцевального языка.

Балетная музыка с каждым годом занимает все большее место в творчестве украинских композиторов. Самое широкое применение она находит в целостных хореографических спектаклях. Но ее формы активно развиваются и в рамках украинской советской оперы. Интересные балетные сцены введены, например, в оперы «Золотой обруч» Лятошинского (1930), «Богдан Хмельницкий» Данькевича (1951—1953), «Милану» Г. Майбороды (1957), «Лесная песня» Кирейко (1958), «Дочь Ветра» Мейтуса (1965) и другие. Все более художественно весомым становится музыкальное сопровождение в постановках профессиональных и самодеятельных ансамблей танца. В частности, хореографические постановки Украинского государственного ансамбля танца, осуществленные П. Вирским, послужили стимулом для создания интересных музыкальных пьес балетного характера, основанных на активной разработке фольклорных мотивов (среди них — «Запорожцы» Я. Лапинского, «Гопак» Б. Яровинского, «Подоляночка» И. Иващенко, «Вербочка» А. Мухи и др.).

Большие возможности для развития особого вида музыкально-хореографического творчества представляет деятельность Украинского балета на льду. На этом поприще особенно успешно работает К. Доминчен, автор музыки к «ледовому» балету «Снегурочка» (1965), «Поет трембита» (1970), и других постановок ансамбля.

Плодотворные творческие контакты композиторов и хореографов приводят к возникновению оригинальных и содержательных эстрадно-номерных хореографических композиций. Так, например, популярная хореографическая картинка «Буревестник» (балетмейстер-постановщик И. Карпович, 1967) вошла в жизнь со специально написанной для нее экспрессивной, динамической музыкой М. Степаненко, а награжденная первой премией на Всесоюзном хореографическом конкурсе 1972 года хореографическая миниатюра «Стремнина» (балетмейстер-постановщик Г. Майоров) — с колоритной музыкой Б. Буевского.

Общий расцвет украинского советского искусства, широкое поле применения балетной музыки, исключительная популярность хореографического театра в нашей стране раскрывают перед украинскими композиторами большие перспективы для дальнейшей, еще более плодотворной творческой работы в балетном жанре.

Т. ШВАЧКО

Этапы развития украинской оперетты

Оперетта — самый молодой и, пожалуй, самый популярный жанр украинского советского музыкального театра — прочно связана своими корнями с реалистическими национальными сценическими традициями, восходящими к импровизационно-комедийным ярмарочным представлениям, к сатирическим интермедиям школьного театра, к пронизанным народной песенностью «Наталке Полтавке» и «Москалю-чародею» И. Котляревского и «Сватанью на Гончаровке» Г. Квитко-Основяненко. Именно в творчестве корифеев украинского классического театра, синтетического по своей природе, сложились стилевые черты национальной оперетты, гармонично объединившей сочный народный юмор, задушевную лирику, высокую героику, вдохновенную романтику. Наиболее полно они раскрылись в постановках музыкальных комедий Н. Лысенко и К. Стеценко, осуществленные режиссерами и актерами М. Кропивницким, М. Старицким, Н. Садовским, М. Заньковецкой, П. Саксаганским.

Формирование украинской оперетты как жанра музыкально-сценического искусства связано с организацией и становлением национального театра музыкальной комедии, созданного после победы Великого Октября. Оперетты украинских композиторов в большинстве

своем рождались непосредственно в театрах республики, отражая художественные поиски режиссеров и актеров, сложные процессы обновления выразительных средств, эволюции самой эстетики «легкого» жанра.

Во всей советской оперетте, как справедливо писал И. Дунаевский, «борьба со старым, косным, укоренившимся, борьба за каждую крупицу „советского" в опереточном репертуаре была... куда труднее, чем где бы то ни было!»[1]. Эта борьба особенно остро проходила на Украине, где создание нового советского театра оперетты было связано с преодолением весьма живучих штампов и трафаретов старой провинциальной оперетки с ее вульгарной развлекательностью. Подобные опереточные труппы буквально наводняли города республики в первые послереволюционные годы. Об этом писал и критик И. Туркельтауб в 1925 году: «Нет такой щели на Украине, откуда бы не торчала опереточная труппа. В столице Харькове нынешним летом их было даже две. Вся Украина, включая и Донбасс, переполнены халтурными опереточными труппами»[2].

Против этой пошлой оперетки и выступил первый украинский театр оперетты, открытый в Харькове 1 ноября 1929 года.

Этот коллектив, используя опыт оперных театров страны, а также смелые эксперименты одного из ведущих украинских драматических театров — «Березиля», воспитанники которого и возглавили оперетту, стремился уничтожить штампы и создать качественно новые современные музыкальные спектакли, близкие по своей идейной направленности к искусству драматического театра, и использовать выразительные средства эстрады, цирка, плаката, «живой газеты». Основатели коллектива, активно отрицая опереточные маски и амплуа, сумели воплотить в своих произведениях жизненные характеры. Они хотели в корне изменить понимание самих эстетических возможностей этого жанра, из пикантной мелодрамы оперетта должна была превратиться в современный театр сатиры. Художественный

[1] Дунаевский И. О. Выступления, статьи, письма, воспоминания. — М., 1961, с. 97.

[2] Туркельтауб И. Советизация оперетты. — Жизнь искусства, 1925, № 40, с. 5.

руководитель театра «Березиль» Л. Курбас подчеркивал, что «новая украинская оперетта должна вырасти из того типа театра, который сейчас особенно необходим, — это театр сатиры»[3]. Может быть, поэтому спектакли, поставленные учениками Курбаса, часто приобретали сатирическое звучание. В них превалировали приемы гротеска, буффонады. И на сцене харьковской оперетты появляются остросатирические музыкальные спектакли, насыщеные злободневным конферансом, куплетами, элементами ревю, мюзик-холла, цирка. В них ярко раскрываются режиссерские таланты Б. Балабана, Я. Бортника, А. Бучмы, Д. Козачковского, М. Крушельницкого, В. Скляренко и мастерство самобытных артистов В. Новинской, Н. Поповой, Ю. Росиной, Г. Рафальского, Д. Васильчикова, Л. Ивашутича, Г. Лойко. В создании этих представлений активное участие принимают украинские композиторы и писатели, чье стремление найти новые формы оперетты иногда приводило к несколько прямолинейному «осовремениванию» классических произведений.

Первая премьера новосозданного театра — «Орфей в Аду» Ж. Оффенбаха (режиссер Б. Балабан) — мало напоминала классическую оперетту, так как события спектакля переплетались со злободневными интермедиями, написанными украинским писателем-юмористом Остапом Вишней, а в партитуру были введены танцевальные и вокальные номера, сочиненные Ю. Мейтусом.

Сатирическим спектаклем-ревю стала «осовремененная» комическая опера С. Гулака-Артемовского «Запорожец за Дунаем», переработанная режиссером М. Крушельницким совместно с Остапом Вишней и композитором М. Тицем (1931). Известные персонажи оперы — Иван Карась, Одарка, Андрей и Оксана превратились в украинских эмигрантов в Марокко, которые зарабатывают на жизнь постановками «Запорожца». Все действие спектакля было пронизано острым политическим конферансом, введены сатирические интермедии, высмеивающие продажную националистическую эмиграцию, ее духовное убожество.

[3] Курбас Л. Оперетта сегодня. — Журн. Нове мистецтво. — Харьків, 1926, № 8 (17), с. 3.

От переработок и «осовременивания» известных произведений, которые часто получали вульгарно-социологическую окраску, — так, популярная оперетта «Роз-Мари» (1932) превратилась в «революционный» спектакль-ревю «Метис» с восстанием индейцев в финале — украинские коллективы в содружестве с композиторами республики постепенно переходили к созданию оригинального и современного репертуара. Первые музыкальные комедии — эксцентрический «Сухой закон» А. Рябова и С. Тартаковского, детективный «Самозванный принц» Д. Клебанова и А. Ашкенази, гротескно-цирковое обозрение «Три четверти человека» А. Рябова — были еще несовершенными, эклектичными по музыкальному языку. Направленные против трафаретов неовенской оперетты, они вместе со штампами уничтожали самую природу легкого жанра, его лучшие традиции. Спектакли теряли свои жанровые особенности (искрометное веселье, живой юмор), а место старых штампов оперетки заняли новые, заимствованные из развлекательных ревю и мюзик-холла.

Авторам и театру предстояли дальнейшие творческие поиски, результатом которых явилось возрождение и обновление классических традиций, использование глубоко народных образцов музыкальных комедий Н. Лысенко и К. Стеценко. По этому пути пошел одаренный композитор, дирижер харьковского театра А. Рябов, всецело посвятивший свое творчество развитию украинской советской оперетты. Интерес к национальным традициям, смелое переосмысливание законов и природы жанра привели А. Рябова и харьковский коллектив к первым значительным успехам — к созданию ярких украинских музыкальных комедий «Сорочинская ярмарка» и «Майская ночь» по Н. Гоголю.

Стремясь синтезировать лучшие традиции национальной музыкальной комедии и классической оперетты, Рябов обратился к украинскому песенному и танцевальному фольклору, к наиболее удачным опытам советских композиторов в области «легкого» жанра. Лирические и веселые мелодии, интонационно близкие народным, пронизывают партитуру «Сорочинской ярмарки», хотя музыкальной драматургии произведения порой недостает еще художественной цельности в обрисовке гоголевских характеров.

Этот спектакль, созданный на харьковской сцене весной 1936 года в содружестве композитора с драматургом Л. Юхвидом и режиссером М. Авахом, через год был с успехом поставлен в Московском театре оперетты (режиссеры Г. Ярон и С. Мызникова) и «оказался „новым словом" театра, бесспорно поворотным моментом в его биографии»[4]. Найденные в «Сорочинской ярмарке» художественные приемы использования национального фольклора авторы развили в лирико-романтической музыкальной комедии «Майская ночь» (1937).

В процесс создания оригинального репертуара включился и Киевский украинский театр оперетты, открытый осенью 1935 года. Учитывая творческий опыт харьковского коллектива, киевляне сразу же предпочли освоение лучших традиций мировой классической оперетты (первая премьера — «Продавец птиц» К. Целлера) и национального музыкально-сценического искусства. Литературной основой для первого оригинального украинского спектакля киевского коллектива также явилось произведение Гоголя. Фантастическая музыкальная комедия «Вий», созданная композитором М. Вериковским в содружестве с режиссером М. Терещенко на основе инсценированной М. Кропивницким гоголевской повести, была показана весной 1936 года и свидетельствовала об успешном претворении традиций национальной классической оперетты. Насыщая партитуру «Вия» народно-песенными мелодиями, композитор стремился создать многоплановую музыкальную драматургию. В программе к премьере М. Вериковский о своем сочинении писал: «Хоры, арии, ансамбли, танцы, симфоническая музыка, которая иллюстрирует острые сценические ситуации и фантастические эпизоды, — все это естественно возникает в процессе развития и сценического действия. „Вий" дает возможность композитору широко использовать те образцы украинского музыкального фольклора, которые не часто можно встретить на нашей сцене, — это канты, псалмы, колядки и даже распев Киево-Печерской лавры, характер музыки которых целиком

---

[4] Янковский М. Советский театр оперетты. — М.—Л., 1962, с. 198.

соответствует бурсацкому пению, часто бурсаки сами были творцами этих псалмов и кантов»[5].

Национальные музыкальные комедии «Сорочинская ярмарка», «Майская ночь», «Вий», а также освоение достижений всей советской оперетты подготовили почву для создания современного героического произведения «Свадьба в Малиновке» А. Рябова, определившего качественно новый этап развития легкого жанра. Этот спектакль, показанный 4 ноября 1937 года в харьковском театре, — итог продолжительных поисков композитора, либреттиста Л. Юхвида и режиссера М. Аваха, которые, поверив в большие идейно-художественные возможности оперетты, смело обратились к героическим событиям гражданской войны. На опереточную сцену впервые вышли современные герои — мужественные борцы за Советскую власть, отважные котовцы, трудолюбивые и веселые крестьяне украинской деревни Малиновка. Опираясь на законы жанра, развивая и обновляя их путем использования национальных музыкально-театральных традиций и введением интонационного строя современных песен, авторы «Свадьбы в Малиновке» открыли перед опереттой новые творческие горизонты. Яркие, индивидуализированные характеры главных героев раскрывались в динамическом, драматургически напряженном музыкально-сценическом действии.

Новаторство этого произведения Рябова заключалось в небывалой широте и масштабности звучания оперетты, главным героем которой был революционный народ. С ним кровно связаны центральные персонажи, воплотившие его мудрость и щедрый юмор. Качественно новым для оперетты стал многогранный и жизненно достоверный образ мужественного командира Красной Армии большевика Назара Забары. Уже в первой арии героя «И снова проснулись во мне», написанной композитором в повествовательно-величавой манере украинских эпических народных дум, раскрываются черты характера мудрого командира, стойкого борца за Советскую власть, который с болью и теплотой думает о родной земле, охваченной пожарищами, вспоминает о любимой жене Софии и дочери Яринке. Задумчивая, задушевная мелодия сменялась мужественной, марше-

[5] «Вій». — Киев, 1936, с. 6.

образной, пронизанной непоколебимой верой в победу. В этой согретой народнопесенными интонациями арии и родился выразительный приподнято-героический лейтмотив Назара, который в дальнейшем звучал во многих эпизодах оперетты, в частности в хоровой песне красноармейцев-котовцев «У зеленой долиноньке», в партии Софии и прежде всего в ее развернутой арии «Хотела собрать бы я женщин всех», в звонкой песне смелой Яринки. Широко используя в симфоническом развитии лейтмотив Назара, композитор удачно подчеркнул духовную связь главного героя с красноармейцами и народом.

Сочным народным юмором окрашены образы деда Ничипора и его ворчливой жены Гапуси, командира малиновского «бабьего гарнизона» Яшки-артиллериста и Комарихи Дормидонтовны. Среди ярких комедийных музыкальных эпизодов — вокально-танцевальный дуэт Яшки и Комарихи, в котором композитор интересно претворил известные приемы каскадных дуэтов. Продолжение лучших опереточных традиций ощущалось и в оптимистических, задорных, романтически-приподнятых дуэтных сценах Яринки и Андрейки, а также в ариозо Яринки «Ой за гаем есть левада», пронизанном народнопесенными интонациями, близкими украинскому романсу.

Рябов обратился в «Свадьбе в Малиновке» к принципам, характерным для классической оперетты, с ее многочисленными ариями, ансамблями, масштабными хоровыми сценами, развернутыми финалами. Композитор порой использует в хорах сложные полифонические формы. Особое место в утверждении героической линии произведения занимает песня котовцев «Ой при лужку, при лужку», построенная на фольклорном материале.

Героико-романтическая образная сфера музыкальной драматургии, органически переплетаясь с лирической, рисующей первую любовь Яринки и батрака Андрейки, противопоставлена острокомедийной и гротескно-сатирической, изображающей врагов революционного народа — банду пьяниц-анархистов во главе с атаманом Грицианом Таврическим и его адъютантом Попандопуло.

Отрицательные персонажи, поданные преимущественно в гротесково-шаржированном плане, не получили, однако, убедительных музыкальных характеристик.

Банда Гриціана представлена лишь маловыразительной разгульно-пошловатой хоровой песней «Рыболовцы — бравые хлопцы». Это, несомненно, ослабило внутреннюю конфликтность музыкальной драматургии оперетты Рябова.

В целом же подлинно современное, пронизанное героическим пафосом, народным юмором и украинской мелодикой произведение дало возможность актерам создать в спектакле психологически убедительные, колоритные и многогранные характеры Назара, Софии, деда Ничипора, Гапуси, Яшки, Андрейки и Яринки.

В феврале 1938 года «Свадьба в Малиновке» была с успехом поставлена в Киевском театре оперетты (режиссер А. Сумароков) и прочно вошла в репертуар не только театров музыкальной комедии, но и многочисленных украинских музыкально-драматических коллективов.

Героическая музыкальная комедия Рябова и Юхвида способствовала крутому повороту украинской оперетты к утверждению современной темы, стимулировала творческие искания композиторов республики в области обновления и тематического обогащения легкого жанра.

На харьковской сцене появляются лирические музыкальные комедии о советской молодежи — «Амурский гость» Д. Клебанова и В. Нахабина и «Голубые скалы» З. Заграничного. Последняя была поставлена и в Московском театре оперетты (режиссер В. Бебутов). Оба произведения отличались стремлением их авторов к яркой песенности. В обоих чувствовалось влияние лучших советских оперетт конца 30-х годов, в частности достижений И. Дунаевского в области новаторского претворения канонических черт жанра, развития песен-лейтмотивов и создания развернутых симфонических картин, связанных с драматическими кульминациями действия.

Харьковский и Киевский театры оперетты, а также созданные перед Великой Отечественной войной коллективы Днепропетровска, Одессы, Житомира успешно работали над воплощением новых произведений композиторов народов СССР и современными трактовками классики, активно привлекали авторов к созданию оригинального украинского репертуара. На сценах театров республики появляются историко-романтическая оперетта С. Жданова «Паливода XVIII столетия» на либ-

ретто М. Рыльского и В. Охрименко по мотивам одноименной комедии-шутки И. Карпенко-Карого, музыкальные комедии о наших современниках: «Когда ошибаются двое» А. Рябова на либретто Л. Юхвида и «Хорошая девушка» К. Бенца на либретто М. Талалаевского.

Смелые творческие поиски украинских театров оперетты прервала война. Эвакуированные в тыл (киевский — в Казахстан, харьковский — в Узбекистан), эти коллективы в трудных условиях продолжали работу над новыми произведениями. Киевляне в содружестве с А. Рябовым создали спектакль «Голубой камень», вместе с О. Сандлером — героическую оперетту «Москвичка». Последняя была написана на основе поэтической пьесы В. Гусева, посвященной легендарной обороне Москвы. Для Харьковского театра и совместно с ним композитор Б. Арапов сочинил на материале узбекского фольклора веселую и остроумную музыкальную комедию «Ходжа Насреддин».

Возвратившись в освобожденные Советской Армией родные города, киевский и харьковский коллективы активно включились в общий процесс поисков многонациональной советской оперетты, вступившей в период творческого подъема, расширения тематики, обогащения идейно-художественных возможностей жанра. Сразу же после войны были открыты Львовский и Одесский театры музыкальной комедии, которые в начале 1954 года объединились в один творческий коллектив, плодотворно работающий сейчас в Одессе.

В первые послевоенные десятилетия появляются многочисленные жанровые разновидности музыкальных комедий: народно-героические, лирико-романтические, буффонно-сатирические, водевили с музыкой и т. п. Обращение к актуальной современной тематике, стремление рассказать поэтическими средствами жанра о вдохновенном мирном труде советских людей и об их героических подвигах в годы Великой Отечественной войны требовали обновления музыкально-выразительных средств, развития достижений 30-х годов, в частности «Свадьбы в Малиновке». Однако эти процессы обновления проходили медленно и, может быть, не всегда плодотворно, ибо их сдерживали серьезные недостатки литературной драматургии. Либреттисты постоянно

предлагали композиторам «осовремененные» старые схемы и трафареты. Острая нехватка современных либретто тормозила поиски украинских композиторов, вела к снижению художественных критериев. К сожалению, даже в лучших произведениях из-за слабости драматургии и невысокого качества текста либретто яркие, порой новаторские музыкальные находки соседствовали с примитивными эпизодами, отмеченными недостатками художественного вкуса и являющимися своеобразной данью неовенским сценическим стандартам.

Общая тенденция к «осовремениванию» жанра с превращением оперетты в своеобразный драматический спектакль с музыкальным сопровождением существенно отразилась на творчестве украинских композиторов. Подобный тип спектакля отводил музыке сугубо подчиненную, иллюстративно-прикладную роль. Во многих новых украинских операттах, написанных с явной ориентацией на опыт Рябова в области широкого использования национального фольклора, музыкальная драматургия порой сводилась к вставным вокальным и танцевальным номерам, в них редко встречались развитые ансамбли, целостные музыкальные композиции. Первые признаки подобных тенденций имели место уже в лирико-героической операттe Б. Крыжановского «Из-за горы каменной», либретто М. Талалаевского и З. Каца (Харьков, 1946). Героями спектакля, рассказывающего о воссоединении Закарпатья с Советской Украиной, стали простые гуцульские крестьяне и советские воины, освободившие живописное село Горная Криница от фашистских захватчиков. Опираясь на традиции «Свадьбы в Малиновке», композитор оригинально разрабатывает народные гуцульские мелодии, стремится к убедительной обрисовке положительных героев. Но успешному осуществлению его намерений серьезно мешает примитивное либретто, искусственная драматизация событий, наивность коллизий, поверхностность конфликта. На киевской сцене постановщики оперетты Б. Крыжановского (режиссер А. Завина и дирижер А. Рябов) стремились преодолеть недостатки драматургии путем создания красочного этнографического спектакля, с выделением героических мотивов.

Из-за слабого либретто Г. Колтунова и Я. Зискинда очень быстро исчезла с афиши киевского театра опе-

ретта К. Данькевича «Золотые ключи» (1947), пронизанная народнопесенными интонациями.

Композитор О. Сандлер и драматург А. Левада, стремясь к отражению актуальной темы и ее публицистического звучания, создали в содружестве с киевским коллективом оперетту-памфлет «Сердца и доллары» (1949). Оригинальная попытка раскрыть средствами музыкального спектакля непримиримое столкновение социалистической и буржуазной морали, заклеймить кровавые планы американских империалистов не получила по-настоящему убедительного и яркого музыкально-сценического воплощения, так как интересные сатирические находки соседствовали со штампами и даже откровенными интонационными заимствованиями из неовенских оперетт.

Иллюстративность превалировала в музыкальной драматургии двух современных оперетт В. Рождественского «Песнь о верной любви» на либретто Г. Плоткина (Киев, 1947) и «Солнечной дорогой» на либретто Б. Балабана (Харьков, 1948). Ориентация на народнопесенные интонации не могла заменить яркие музыкальные характеры героев, правдивые жизненные конфликты, которые отсутствовали в примитивных либретто и малооригинальной музыке.

Наивное, лишенное конфликта схематичное либретто Юхвида во многом определило недолгую сценическую жизнь лирической оперетты Рябова «Чудесный край», с яркой музыкальной драматургией, с развернутыми ариозными и ансамблево-хоровыми сценами. Только благодаря светлой, мелодичной музыке оперетта Рябова в начале 50-х годов была поставлена в Ленинграде, Киеве, Львове, Свердловске и Краснодаре.

Стремлением к большим развернутым музыкальным формам отличались и оперетты «Счастливый старт» З. Заграничного на либретто М. Аронса и «За ваше здоровье» Д. Клебанова и В. Нахабина на либретто Е. Мартича и И. Муратова, но им, к сожалению, не хватало яркости тематизма, подлинной песенности, порой их музыка была бледна и ординарна, отмечена чертами сентиментальности.

В то же время в советской оперетте были значительные достижения — «Вольный ветер» И. Дунаевского и «Трембита» Ю. Милютина.

В поисках качественной драматургической основы украинские композиторы обращаются к литературной классике. А. Рябов пишет оперетту «Хитроумная влюбленная» по пьесе Лопе де Вега и буффонно-шутливую музкомедию «Шельменко-Денщик» по произведению Г. Квитки-Основьяненко (либретто Б. Балабана), а В. Рождественский — водевиль с музыкой «За двумя зайцами» по мотивам комедии М. Старицкого (либретто С. Олейника). Опытные музыканты, чувствующие природу и традиции жанра, создали все же не оперетты, а комедии с музыкой.

Процесс «драматизации» оперетты, превращения ее в «спектакль с музыкой» сопровождался многочисленными дискуссиями на страницах всесоюзных газет и журналов, различными творческими конференциями по вопросам развития жанра. На всесоюзном совещании, проведенном в 1952 году в Москве Союзом композиторов и Комитетом по делам искусств при Совете Министров СССР, отмечалось, что «музыкальная комедия может включать элементы политической сатиры, героики, лиризма и т. п. Но как бы ни расширялся круг тем в советской оперетте — радостный, светлый колорит, присутствие лирико-комедийного начала, яркая, выразительная, доступная музыка и ее ведущая роль в драматургии произведения обязательно сохраняется»[6].

Этот верный тезис утверждали не только теоретики, но и практики советского театра оперетты. Одним из веских доказательств огромных художественных возможностей «легкого» жанра стала новая героико-романтическая оперетта А. Рябова «Красная калина», которая была посвящена трехсотлетию воссоединения Украины с Россией.

В то время, когда сам термин «оперетта» воспринимался почти как одиозный, когда сторонники «музыкальных спектаклей» перечеркивали классические традиции жанра, Рябов широко их использовал в новом произведении. Украинская песня о красной калине и русская «Люблю я наши вольные просторы» символизировали вечную и нерушимую дружбу двух народов — русского и украинского. Новая оперетта, продолжая традиции «Свадьбы в Малиновке», привлекала разно-

[6] Газ. Советское искусство. — М., 1952, 13 февр.

образием украинских народнопесенных интонаций. Яркая, близкая к народной песне, запоминающаяся мелодия о красной калине получила широкое симфоническое развитие, стала центральным лейтмотивом. В партитуре этой оперетты, по справедливому замечанию Б. Ярустовского, было «много нового в больших музыкальных построениях — того нового, что может быть с полным правом зачислено в актив советской музыкальной драматургии»[7].

Избегая монументального зрелища в духе помпезных «музыкальных спектаклей», автор «Красной калины» удачно раскрыл героико-патриотическую идею произведения через личные судьбы двух побратимов — мужественного русского оружейника Василия Братнева и украинского казака из отряда Богдана Хмельницкого, отважного Якова Тризны. Увлекательную историю о том, как верные друзья-побратимы при помощи храбрых и остроумных крестьян обезвредили коварных врагов, пытавшихся задержать русских послов, авторы рассказали весело, с чувством юмора, не нарушая природы и специфики жанра оперетты, создав жизнерадостный спектакль.

Киевская постановка «Красной калины» (режиссер И. Земгано) привлекала светлой лирикой, героическим пафосом, искристым юмором, правдивыми характерами главных героев — Якова, Василия, очаровательных украинских девушек Марийки и Гали, добродушной и находчивой бабы Чайчихи. Весьма убедительно были очерчены и отрицательные персонажи. Средства музыкальной сатиры, острого гротеска и сочного юмора нашли авторы и постановщики для обрисовки жестокого и хитрого шляхтича Гоменды, коварного и продажного Стефана Битикруля и глуповатого жадного сотника Ивана Щочки.

Летом 1954 года киевляне с большим успехом показали «Красную калину» на гастролях в Москве, продемонстрировав свою творческую зрелость и в создании национального репертуара, и в оригинальных интерпретациях лучших советских оперетт (большой удачей театра стала, в частности, постановка «Огоньков»

---

[7] Ярустовский Б. Некоторые проблемы советского музыкального театра.—М., 1957, с. 85.

Г. Свиридова). В середине 50-х годов «Красная калина» вошла в репертуар многих театров страны.

Театры Украины, в свою очередь, продолжали осваивать достижения многонациональной советской оперетты, к которой обратились в то время Д. Шостакович, Т. Хренников, Д. Кабалевский, находили подлинно новаторские режиссерские воплощения произведений композиторов народов СССР[8]. В конце 50-х — начале 60-х годов в украинских театрах успешно работали известные мастера музыкальной режиссуры — В. Скляренко, В. Харченко (Киев), И. Гриншпун (Одесса), В. Рощин (Харьков). При их непосредственном участии создаются новые современные оперетты на актуальную тематику. Так, на харьковской сцене появляется музыкальная комедия о шахтерах Донбасса «Звездные ночи» К. Бенца (либретто Л. Галкина, 1958), на киевской — произведения о колхозной молодежи «Тиха украинская ночь» С. Жданова (либретто Е. Купченко, 1958) и «Желаем счастья» Я. Цегляра (либретто О. Галабуцкой, С. Цвика и М. Рудина, 1957), а также из жизни современного студенчества «Владимирская горка» В. Лукашова (либретто Д. Шевцова, 1959), «Гость из Вены» Я. Цегляра (либретто В. Васильева и Л. Солошина, 1960), оперетта-балет «Сердце девичье» О. Сандлера (либретто Б. Таирова, 1961).

В одесском коллективе были поставлены такие произведения Сандлера, как «Дарите любимым тюльпаны» (1958) и «Невесты не должны плакать» (1959), посвященные международной солидарности и интернациональной дружбе молодежи мира, борьбе против поджигателей войны.

В большинстве либретто оперетт конца 50-х — середины 60-х годов отсутствовала комедийность — одна из самых характерных особенностей оперетты. Положительные герои вообще оказались вне комедийных ситуаций и превратились в стереотипных скучных резонеров. Носителями же комедийности и часто весьма сомнительного «юмора» становились в большинстве случаев отрицательные персонажи.

[8] Осенью 1956 года Одесский театр оперетты познакомил москвичей с превосходной постановкой «Белой акации» И. Дунаевского, которая надолго стала своеобразной эмблемой талантливого коллектива.

Еще в 1937 году Дунаевский писал: «...Простота, ясность, доходчивость, яркость и веселье должны быть основными признаками советской оперетты»[9]. На объединенном Пленуме Союзов композиторов СССР и РСФСР, посвященном проблемам советского музыкального театра (Москва, декабрь 1964), не случайно было отмечено, что «на Украине результаты творчества некоторых авторов ясно не соответствуют ни прекрасным традициям украинского музыкального театра, ни требованиям сегодняшнего дня»[10].

Значительные идейно-художественные успехи современной украинской оперно-балетной и симфонической музыки, к сожалению, не оказали заметного влияния на развитие оперетты, не стимулировали поиски композиторов в области создания развернутой музыкальной драматургии, столь необходимой и в «легком» жанре.

Как известно, советская песня, тесно связанная с жизнью народа, справедливо считается своеобразной творческой лабораторией, где формируется современный интонационный словарь. Именно яркие песенные мелодии приносили в лучшие произведения украинских композиторов подлинное дыхание наших дней. В наиболее значительных опереттах песенные характеристики помогали постановщикам и артистам создавать правдивые образы современных героев. Песенность — характерная черта украинской оперетты, одна из самых плодотворных ее художественных традиций. Развивая и обогащая ее, композиторы стремятся не только сочинить яркую песню, но и сделать ее своеобразным драматическим центром оперетты. Это характерно для оперетт Я. Цегляра «Желаем счастья», «Гость из Вены» и особенно «Девушка и море» (либретто Д. Шевцова, 1965)[11]. Вдохновенная песня молодежи и прекрасная лирическая «Колыбельная» несут большую драматическую нагрузку в оперетте В. Гомоляки «Аленушка» (1959). Задушевными песенными мелодиями пронизана музыкальная комедия А. Билаша «Чистая криница» (либретто В. Котляра, 1976).

---

[9] Дунаевский И. Мои творческие планы. — Ленинградская правда, 1937, 12 июля.

[10] Советская культура, 1964, 24 дек.

[11] Оперетта «Девушка и море» Я. Цегляра была поставлена в Чехословакии в городах Прешов и Оломоуц.

Музыке большинства оперетт, однако, не хватало яркой комедийности, выразительных сатирических красок. Комедийные ситуации и образы часто раскрывались не музыкальными, а чисто драматическими средствами. Прекрасные традиции украинской классической оперетты в сфере изображения комического в музыке почти не развивались композиторами[12].

Весьма принципиальное значение для украинского театра имели успешные поиски А. Филиппенко, стремившегося в героико-романтической оперетте «Голый президент» (либретто Ю. Бобошко и Б. Степанова по мотивам комедии Я. Мамонтова «Республика на колесах») раскрыть именно музыкальными средствами комедийные ситуации и острогротесковые характеры персонажей. Запоминающиеся, близкие к народным песни не тормозили действие, как в некоторых других современных «песенных» опереттах, а придавали ему необходимую динамику. Полная романтики и юного задора мужественная и энергичная песня об алом боевом знамени становилась своеобразным идейно-образным стержнем произведения.

Известный композитор-песенник А. Филиппенко, опираясь на лучшие достижения классической и советской оперетты, создал подлинно масштабное произведение. Он нашел органичный синтез колоритной музыки и комедийного действия, тонко раскрыл характеры самозванного президента «самостийной Бузановской республики» Андрея Дудки, его «секретарши» Мотри-Матильды и пестрой своры пьяниц-«министров» — Половинки, Щуки, Отмычки, Дантоненко. Умело претворяя выразительные приемы старинного украинского спектакля-бурлеска, композитор и постановщики удачно подчеркнули героические мотивы произведения, посвященного событиям гражданской войны и мужеству славных красноармейцев. Они нашли теплые, полные добродушного народного юмора музыкально-сценические краски для обрисовки комедийных образов положительных героев — старого солдата мужественного Кузьмы и отчаянного молодого красноармейца-кавалериста Василя.

[12] Хотя такие попытки имели место в музыкальной комедии В. Лукашова «Бравый солдат Швейк» (либретто Д. Шевцова по произведению Я. Гашека), поставленной в Киеве (1968), а затем в Чехословакии в Прешове (1970).

Героика революции ожила в масштабных массовых картинах, в развернутых хоровых эпизодах.

Целостная и убедительная музыкальная драматургия «Голого президента», ярко выписанные композитором характеры положительных и отрицательных персонажей дали интереснейший материал для оригинальной постановки спектакля на киевской сцене (1967) и создания колоритных вокально-сценических образов. Оперетта А. Филиппенко продолжила одну из важнейших идейно-тематических линий развития украинской советской музыкальной комедии — героико-революционную, успешно начатую «Свадьбой в Малиновке», — и обогатила выразительную палитру легкого жанра. С успехом идет в Киеве и вторая героико-романтическая оперетта А. Филиппенко «Сто первая жена султана» на либретто Д. Шевцова по мотивам исторического романа З. Тулуб «Людоловы». Пресса высоко оценила достоинства новой оперетты, отметив ее колоритные, свежие мелодии, стремительные ритмы, лирическую теплоту, мягкий юмор, остроумную пародийность и гротескность сатирических эпизодов. Сквозь все произведение проходит своеобразным лейтмотивом казачья песня «Ой, гуляли запорожцы». Запоминаются и глубоко патриотические ариозо главного героя Максима и его ансамбли с любимой им Оленкой, и комедийные сцены старого казака Панаса с его веселой женой Василиной.

Героическая тема последовательно утверждается в оперетте и композитором О. Сандлером. В содружестве с Одесским театром и опытным драматургом Г. Плоткиным он пишет две части трилогии о городе-герое Одессе — «На рассвете» и «Четверо с улицы Жанны» [13]. Героико-революционная оперетта «На рассвете» (по мотивам романа Ю. Смолича «Рассвет над морем» об одесском революционном подполье 1919 года) внесла в художественную палитру жанра драматические, порой даже трагические краски, сохраняя при этом его основные свойства — светлый юмор и оптимистическое миро-

[13] Одесский театр музыкальной комедии задумал создать трилогию о городе-герое Одессе. Третью часть — «У родного причала» — написал В. Соловьев-Седой (либретто Г. Плоткина и М. Ошеровского).

восприятие. «На рассвете» (1964), пожалуй, лучшая оперетта Сандлера и одно из самых заметных явлений в современной советской героической музыкальной комедии. Композитор-песенник, своеобразно продолжающий на украинской почве замечательные традиции произведений Дунаевского и опирающийся на достижения современной музыкально-театральной культуры Украины, много работающий в этом жанре[14], нашел наконец в лице Г. Плоткина либреттиста, глубоко чувствующего природу оперетты и ее идейно-эстетические задачи.

Вместе с мастерами одесского коллектива авторы создали подлинно героический, волнующий современный спектакль, проникнутый интернациональным и революционным пафосом.

Развивая традиции украинской оперетты, Сандлер и Плоткин умело соединяют в своем произведении черты революционной героики и романтики с элементами светлой лирики, сочного народного юмора и острой сатиры. Драматической кульминацией спектакля стала героико-трагическая сцена расстрела контрреволюционерами отважной французской коммунистки Жанны Лябурб и двух ее соратников по подполью — театрального портного Ременника и юного комсомольца Сашко. В этом впечатляющем эпизоде совершенно по-новому, эмоционально раскрывая трагическую картину и вселяя веру в победу, звучит мужественная и задушевная песня Жанны, которую она пела в предыдущей сцене, обращаясь к матросам французских военных кораблей, призывая их вернуться домой.

Песенная, фактурно простая, выдержанная в традиционной номерной структуре музыка оперетты Сандлера привлекает мелодической щедростью, яркостью тематизма. Сольные, ансамблевые и хоровые песни объединены автором на основе целостной драматургической концепции. Некоторые из песен, проходя через все произведение, становятся драматургическими стержнями действия. Например, героико-романтический хор под-

---

[14] Помимо уже названных, им написаны оперетты «Кубок гетмана Богдана» (либретто К. Полонника, 1954), «Эврика» (либретто Л. Аркадьева и В. и А. Днепровых, 1961), музыкальная комедия «Фабрика чудес» (либретто К. Полонника, 1949).

польщиков «Ты будешь свободна, родная Одесса», с которым связан музыкальный образ главного положительного героя — Григория Котовского.

Лирические эпизоды — лучшие страницы оперетты. Это и задушевные дуэты матроса-революционера Ивана Голубничего с его невестой — трогательной гимназисткой Галиной, и Жанны Лябурб с французским моряком Франсуа. Колоритно остросатирически выписана фигура «короля» одесских налетчиков Мишки Япончика и французского консула Энно. Броские куплеты Мишки «Ни один в пистолете патрончик», его полные комизма дуэты с мадам Энно и киноактрисой Верой Холодной отличаются чувством меры и такта.

Героико-романтическая оперетта «На рассвете» — в репертуаре многих коллективов республики, с успехом шла в Ленинграде и Новосибирске. Ее поставили не только все три театра оперетты на Украине, но и те музыкально-драматические коллективы, которые своими творческими поисками и содружеством с композиторами республики в целом активно способствуют развитию и обогащению жанра. (К примеру, Полтавский украинский музыкально-драматический театр имени Н. В. Гоголя, где, кстати, впервые увидели свет рампы музыкальные комедии «Чистая криница» А. Билаша и «Полтавские девчата» В. Лукашева.)

Героическая оперетта «Четверо с улицы Жанны», рассказывающая о мужестве героев-партизан одесских катакомб во время Великой Отечественной войны, также была поставлена всеми тремя опереточными коллективами республики и многими украинскими музыкально-драматическими театрами. Впрочем, по художественным достоинствам это произведение Сандлера заметно уступает первой части трилогии «На рассвете».

Творческое содружество Сандлера и Плоткина нашло продолжение в современной оперетте «Каштаны Киева», посвященной вдохновенному труду киевских авиастроителей (Киев, 1972). Композитор обращается здесь к интонационной сфере современных молодежных песен и танцев. Сквозным песенным лейтмотивом стала получившая популярность песня Сандлера «Каштаны Киева».

Развивая традиции украинской оперетты, театры и композиторы республики постоянно и активно ищут

пути обновления жанра, расширения его тематики и выразительных возможностей. В оперетту приходят известные композиторы-симфонисты, авторы популярных эстрадных песен, талантливая молодежь. В содружестве с харьковским коллективом М. Скорик создает оригинальную, подлинно современную по музыкальному языку оперетту-ревю «Ноль-ноль в нашу пользу» (либретто А. Каневского и В. Виккерса), а Д. Клебанов — веселую музкомедию-водевиль «Любит? Не любит?» (либретто Л. Галкина). А. Красотов пишет для одесского театра фантастическую оперетту «Пятый лишний» (либретто А. Каневского), пронизанную интонациями современных эстрадных песен, а для киевской оперетты — музыкальное обозрение «Пропала девочка» (либретто В. Консона и Б. Таирова). В киевском коллективе родилась также детская оперетта Б. Алексеенко и Ю. Котеленца «Чипполино», написанная по мотивам сказки Дж. Родари.

Поиски, выявление новых выразительных возможностей жанра идут в разных направлениях. Продолжая развивать традиции украинской оперетты и чутко отражая новые тенденции, композиторы и либреттисты используют, в частности, уже накопленный опыт советского музыкального театра. Так, к примеру, в Харькове, Киеве, Одессе и во многих музыкально-драматических театрах республики увидела свет рампы музыкальная комедия И. Поклада «Вторая свадьба в Малиновке» (либретто В. Быкова и М. Куруца), в которой сделана попытка, правда, не совсем удачная, перенести героев известной оперетты А. Рябова и Л. Юхвида в другие обстоятельства, показать жителей Малиновки в грозные годы Великой Отечественной войны.

В то же время в современных поисках советского музыкально-сценического искусства, связанного с утверждением мюзикла как своеобразной театральной формы, синтезирующей элементы оперетты, оперы, драмы и эстрады, украинские композиторы и театры также проявляют творческую активность и смелость.

В конце 60-х — начале 70-х годов, когда разгорелись острые дискуссии о возможностях мюзикла и путях его развития на советской сцене, коллективы республики вместе с украинскими композиторами создали несколько значительных музыкальных спектаклей, представляющих

собой органический сплав современной оперетты, эстрады и драмы. Плодотворно работает в этом направлении Л. Колодуб, ярко заявивший о перспективности своих поисков уже в музыкальной комедии по пьесе И. Барабаша «Веселые девчата» (соавтор Ж. Колодуб), а также в оперетте «Город влюбленных» (либретто Д. Кисина), поставленной в киевском театре в 1969 году. Последнее произведение привлекло по-настоящему современной музыкой, в которой своеобразно претворены ладово-гармонические особенности украинских песен с джазовыми приемами их оркестрового изложения. Однако свежая и оригинальная музыка «Города влюбленных» положена, к сожалению, на поверхностное и схематичное либретто, весьма наивно повествующее о делах и чувствах молодежи, отчего музыкальное начало произведения проигрывает. Так, энергичная песня молодых архитекторов Виктора, Вари и Павла «Когда в институте студентами стали» с задорным припевом «Не вешать носы, ребята!», мечтательная, романтическая песня о солнечном городе и лирический дуэт Люси и Виктора превращаются в дополнение к малоинтересному действию, построенному на мелочных конфликтных ситуациях.

Стремясь избежать упомянутых драматургических просчетов либретто, Л. Колодуб в следующем произведении обратился к высококачественной литературной основе — известной пьесе В. Розова «В день свадьбы». Новый мюзикл Л. Колодуба «Я люблю тебя» на либретто Д. Шевцова по пьесе В. Розова «В день свадьбы» (Киев, 1975) — интересное и значительное событие в становлении новой разновидности жанра.

Наряду с чертами мюзикла, в произведении Л. Колодуба отчетливо видны тенденции к утверждению развернутых, почти оперных музыкально-вокальных форм и симфоническому развитию песен, выполняющих функцию драматургических узлов напряженного сценического действия. Композитор стремится музыкально раскрыть сложные характеры героев, широко используя формы и выразительные средства современной оперы: развернутые ансамблевые сцены, вокально-симфонические финалы, полифонические хоровые эпизоды, развитую систему лейтмотивов, мелодические речитативы и завершенные ариозные построения. Истоки музыки Л. Коло-

дуба в русской романсовой лирике, в задорной частушке и молодежной песне. Особую роль в развитии музыкальной драматургии и раскрытии конфликта пьесы играет песня о Волге «Красавица», появляющаяся во вступлении и в дальнейшем проходящая через весь спектакль как своеобразный образ-символ величественной красоты могучей русской реки и одновременно чистоты верной девичьей любви. Музыкальная характеристика главной героини Нюры восходит к женским образам русской классической оперы, к вокальной лирике Чайковского. Интонации частушек, «волжских страданий» (действие происходит на берегу Волги) проникают в музыкальную речь героев, придают ей особую характерность.

Если Л. Колодуб, обогащая привычные формы мюзикла, удачно перевел на язык музыкального театра психологическую драму В. Розова, то молодой композитор В. Ильин в содружестве с либреттистом Ю. Рыбчинским и коллективом Одесского театра оперетты обратился к драматургии А. Арбузова. Созданный на основе пьесы «В этом милом старом доме» мюзикл «Вечерняя серенада» («Мама! Папа решил жениться!») привлекает стройностью формы, развитой лейтмотивной драматургией, выразительными песнями, несущими в себе действенное начало и получающими симфоническое развитие. В партитуре, пронизанной современными эстрадными ритмами, несколько основных лейтмотивов — Юлии, Нины (их монологи), Гусятникова (песня «Я вспоминаю прошлый август») и тема песни «Доброе утро, папа!», своеобразный портрет детей Гусятникова, а также взволнованно-лирическая тема любви Гусятникова и Нины.

Особое идейно-смысловое значение в развитии музыкальной драматургии произведения занимает мужественная и задушевная песня Юлии «От Калуги до Бреста дожди поют», в которой слышны отголоски знакомых интонаций песен Великой Отечественной войны.

Музыка не просто убедительно иллюстрирует сюжет, а раскрывает содержание психологической драмы, часто организует и движет сценическое действие. Интонации песни Гусятникова проникают в вокальную партию Юлии, а взволнованные интонации монолога Нины (ее застенчивость передает слегка синкопированная мело-

дия) — в партию Гусятникова. Композитору не откажешь в изобретательности, верном ощущении жанра и в стремлении к музыкально-драматургическим обобщениям. В произведении звучит немало знакомых мелодий. Автор не только цитирует «Маленькую ночную серенаду» Моцарта, играющую определенную драматургическую функцию, но и заимствует отдельные известные песенные интонации. Драматургически стройное произведение Ильина весьма убедительно, в лирико-романтическом плане трактует психологическую драму Арбузова, что дает возможность постановщикам и ведущим мастерам одесского коллектива создать ансамблевый и волнующий спектакль, глубоко раскрыть характеры арбузовских героев.

История становления и развития украинской советской оперетты в ее лучших образцах убедительно свидетельствует, что содружество композиторов и театральных коллективов республики имеет принципиальное значение не только для украинской сцены, но и для развития самого жанра во всех его разновидностях. В этом процессе творческого взаимодействия формировались яркие актерские индивидуальности народных артистов УССР В. Новинской, М. Деминой, Л. Сатосовой, В. Д. Шевцова, Д. Пономаренко и других. В лучших постановках украинских оперетт раскрылись дарования таких режиссеров, как В. Харченко, И. Земгано, В. Рощин, М. Авах, А. Завина, И. Гриншпун, Б. Рябикин, А. Барсегян, В. Ивченко, М. Ошеровский.

Смелые поиски театров, крупные достижения актеров и режиссеров, получившие всесоюзное признание (очевидно, не случайно именно М. Водяной первым среди мастеров оперетты страны удостоен почетного звания — народный артист СССР), новые яркие произведения композиторов, расширяющие границы и обогащающие возможности жанра, — все это несомненно свидетельствует о художественной зрелости и творческом подъеме украинской советской оперетты. Преодолевая трудности развития «легкого» жанра, осваивая достижения всего советского музыкально-сценического искусства, украинская оперетта настойчиво экспериментирует, ее мастера в пути к новым открытиям и большим художественным победам.

А. ТЕРЕЩЕНКО

Эволюция вокально-симфонических форм

Прогрессивные традиции, сформировавшиеся еще в дооктябрьскую эпоху, обеспечили дальнейшее развитие вокально-симфонических форм в творчестве украинских композиторов на новой, социалистической основе.

Об этом свидетельствует большое количество вновь созданных произведений разнообразнейших форм. Лишь за последнее тридцатилетие написано более ста произведений, среди них: оратории, кантаты, поэмы, оратории-песни, кантаты-думы, «повести», «новеллы», кантаты-реквиемы, хоровые концерты и т. д. Более глубокое отражение данного процесса связано с приобщением новых образно-эмоциональных сфер, расширением художественно-выразительных возможностей, обогащением музыкального языка, а также с некоторыми новыми аспектами общей трактовки жанров.

Возникновение в украинской музыке последних лет целого ряда интересных и своеобразных вокально-симфонических произведений подтверждает жизнеспособность и перспективность этого жанра. Революция, гражданская война, триумф первых пятилеток, Отечественная война, могучее движение народов за мир, воплощение в жизнь программы построения коммунизма — эти грандиозные события и явления нашей эпохи порожда-

ют у советских композиторов закономерный интерес к крупным полотнам вокально-симфонического искусства, доступного самым широким демократическим слоям слушателей. Тесные связи с актуальными проблемами эпохи, публицистичность, боевая агитационность, народность и демократизм обеспечили художественно-эстетическую ценность, а также важную общественно-идеологическую функцию кантатно-ораториальных жанров.

Сохраняя общую идеологическую и эстетическую направленность советской многонациональной музыки, испытывая влияние ее различных образно-стилистических тенденций, украинская кантата и оратория, в силу сложившихся традиций и ряда социально-этнических особенностей, сохраняют также определенные национальные черты.

Героические образы истории и пламенная поэзия Т. Шевченко — источники, питающие большинство украинских классических кантат, — определяют содержание и первых украинских вокально-симфонических произведений. И одновременно в некоторых из них обнаруживается новый, глубоко современный подход к раскрытию традиционных образов. Таково, например, обращение М. Вериковского в оратории «Дума про дівку-бранку» («Дума о деве-полонянке», 1923) [1] к народным текстам и оригинальным эпическим напевам. Основу произведения составляют четыре украинские думы об освободительной борьбе народа с турецкими поработителями. Особенности эмоционального строя и формы народных дум, соединяющих элемент повествования с драматическими моментами непосредственного изображения событий, определили структуру и характер развертывания музыкального материала оратории. На протяжении всего произведения композитор выдерживает общий эпико-повествовательный тон, а в драматургических узлах формы концентрирует элементы сценического действия; вводит развернутые характеристики персонажей (ариозо Маруси, невольников, султана), программные симфонические интермедии («Поезд султана», «Бой под городом Козловым»).

Тематизм оратории связан, в основном, с народными первоисточниками. Мелодизированная речитация, свобо-

[1] Оркестровая редакция — 1954.

да метроритма, мелизматика, ладогармонические особенности (минорные лады с увеличенными секундами), импровизационность в развертывании материала — все это приходит в ораторию от музыкального эпоса.

Мастерское владение композитором хоровой спецификой помогает преодолеть однообразие речитативного тематизма. Интересно решен эпизод побега казаков из турецкой неволи. Мужской хор (невольники), выдержанный в традициях дум, с присущим им речитативно-декламационным характером, рисует само действие — побег казаков. Одновременно женский хор (голоса с Украины), близкий по характеру украинским лирическим песням, звучит как эмоциональный отклик на событие. Переплетение этих двух контрастных линий способствует драматизации одного из кульминационных моментов оратории [2].

В 1923 году Л. Ревуцкий заканчивает первую редакцию поэмы «Хустина» («Платок»), написанный на стихи Шевченко [3]. «Хустина» — блестящий пример, подтверждающий плодотворное развитие национальных классических традиций.

Глубоко прогрессивную, остросоциальную идею поэзии Ревуцкий раскрывает в картинах народной жизни, через коллизии судьбы человека из народа. Простой, трогательный сюжет, повествующий о горькой доле бедной девушки и ее возлюбленного, в стихах Шевченко приобретает достоверность, волнующую поэтичность и искренность.

Емкость и лаконизм, поэтичность образов во многом определили драматургию кантаты Ревуцкого. Композиционно она представляет собой несколько эпизодов, тесно соединенных друг с другом логикой сквозного развития и раскрывающих этап за этапом идею протеста против несправедливых социальных условий.

Ревуцкий значительно драматизирует форму кантаты, приближая ее драматургию к оперной. Повествовательный тон изложения то и дело нарушают эпизоды,

[2] Традицию построения кантатно-ораториальной формы исключительно на материале народных дум продолжает Г. Веревка, создавший для хора, солиста и оркестра народных инструментов «Думу про Леніна», в основе которой известная дума кобзаря Е. Мовчана «Була зима з відлигою» («Была зимою оттепель»).

[3] Вторая редакция относится к 1944 году.

рисующие конкретные, действенные сюжеты и ситуации, вводятся музыкальные образы персонажей (ариозо девушки, ариозо молодого чумака). Сценичность драматургии усиливают изобразительные моменты в оркестре. Так, монотонное движение восьмыми (кларнет, струнные pizzicato) на фоне остинатной квинты создает впечатление движения чумацкого обоза в бескрайней степи.

Помимо драматической тенденции существенным фактором целостности формы является тематическое родство музыкального материала. Основная тема поэмы, впервые прозвучавшая в ее начале, проходит через все произведение, претерпевая значительные изменения. Симфоничность метода развития общей формы концепции, активная роль оркестра в становлении музыкальных образов, а также их драматизация в «Хустині» значительно расширяют границы традиционного в украинской музыке жанра кантаты-поэмы.

Тематизм «Хустини» тесно связан с народным мелосом и обнаруживает связи с веснянками (лейттема народа), лирическими песнями (ариозо девушки), чумацко-бурлацкими (ариозо чумака), обрядовыми «заплачками» (хор чумаков) и другими жанрами украинского песенного фольклора.

Народно-поэтические истоки определяют также широкое обращение к различным ладовым особенностям фольклора. Народные лады выступают чаще всего в разнообразном сочетании: мажор — натуральный минор, мелодический минор, фригийский лад — в ариозо девушки; мелодический минор, натуральный минор с высокой IV ступенью — в ариозо чумака; двойной гармонический и натуральный минор — в хоре «Та й заплакав сіромаха...» и др.

В хоровых эпизодах поэмы значительна роль народно-подголосочной полифонии. Родственный украинским думам и песням о доле прием — постепенное нарастание выражения эмоций, своего рода эмоциональное крещендо (при повторении попевок в новых вариантах, с изменениями мелодического рисунка, лада, ритма) — ярко выявлен в репризном проведении «темы народа».

«Хустина» Ревуцкого — классический образец украинской советской кантаты, прочно вошедшей в репертуар многих хоровых коллективов и сохранив-

шей свое неувядаемое эмоциональное воздействие по сей день.

К поэзии Шевченко обращается также С. Людкевич. В 1934 году еще в условиях панской Польши он создает «Заповіт» — непревзойденный пример вокально-симфонического воплощения бессмертной думы Кобзаря.

«Заповіт» — одночастная вокально-симфоническая поэма, эпизоды которой объединены сквозной линией симфонического развития. Последовательное проведение принципа монотематизма способствует выявлению господствующей идеи произведения, единству, логике, стройности формы.

Элементы конфликтной драматургии, возникающие как результат взаимодействия контрастных образных сфер (скорбных тем страдания, горя и активных тем гнева, протеста, борьбы), значительно обогащают форму, привносят в нее черты героико-драматического симфонизма.

Интенсивное развитие вокально-симфоническое творчество получает в период первых советских пятилеток. В 30-е годы в украинской кантате уверенно зазвучала современная тема.

Не порывая связей с классическими традициями, украинские композиторы вводят в кантату новое содержание, новые образы, рожденные советской действительностью. Первые произведения, воплотившие современную тему — «На варті Дніпрельстанів» («На страже Днепрогэсов») В. Борисова (1932), «Жовтнева кантата» («Октябрьская кантата») М. Вериковского (1935), «Урочиста кантата» («Торжественная кантата») Б. Лятошинского (1939) и другие являются славильными кантатами.

Образцом славильной кантаты является «Жовтнева кантата» Вериковского на слова М. Рыльского. Композитор задумал произведение для исполнения на народном празднике, и исполнение его рассчитано на огромную аудиторию. Комбинацией четырех хоров, размещенных на отдельных подмостках в разных местах эстрады, тембровыми сопоставлениями, антифонными перекличками, мощными кульминационными tutti достигаются яркие колористические эффекты, своеобразная перспектива звучания. Многохорность, идущая от гимнического стиля музыки революционных празднеств,

участие в исполнении народных и самодеятельных хоров позволяет отнести кантату Вериковского к жанру «массового действа».

Источником интонационной сферы произведения является, в основном, современная массовая песня. Композитор использует не только типичные мелодические попевки, но и характерные ритмоструктуры, ладогармонические, фактурные особенности массовой песни.

Характерные черты «Жовтневої кантати» — праздничность звучания, плакатная четкость образов, как и широкая опора на массовую и народную песню — становятся стилистическими приметами последующих произведений этого жанрового типа.

В конце 30-х годов в украинской кантате намечается тенденция к драматизации кантат славильного типа. Примером служит «Урочиста кантата» Лятошинского на слова Рыльского. Элементы сюжетности, стремление к индивидуализации образов (кобзаря, воина, девушки), завершенные песенные формы, изобразительные моменты приближают произведение к вокально-сценическим жанрам. «Урочиста кантата» — одночастное произведение, форма которого включает ряд эпизодов, охватывающих широкий круг образов: славильно-величальных (I и V), эпико-драматических (II), героических (III), лирических (IV). В отличие от песенных образов счастья, радости (величественное вступление, первый хор, финальная песня), трагические образы угнетения, страданий воссозданы напряженным развитием гармонических, тембровых и фактурных средств (II и III эпизоды). Активное развитие противоположных тематических сфер определяет конфликтную драматургию.

В кантате Н. Вилинского «Молдавія», написанной по поэме Л. Корнияну (1939), противопоставление «прошлое — настоящее» обусловило форму с преобладанием принципа сюитности, что в значительной мере приводит к описательности, пассивно-созерцательному стилю изложения. Кантата состоит из двух частей. В первой, по существу песенной сюите, индивидуальные портреты-характеристики (старика-молдаванина, женщины-крестьянки, девушки-батрачки, мальчика-пастуха) служат одновременно аллегориями определенного времени суток (вечер, ночь, утро, день). Эта часть рисует картины безрадостного, тяжелого прошлого стра-

ны. Вторая часть кантаты (картины жизни Советской Молдавии) контрастна предыдущей. В ней — преобладание мажора, быстрых темпов и синкопированных ритмов молдавских танцев, праздничного звучания хора и оркестра.

В кантате богато использован молдавский фольклор — народные песни, наигрыши, танцы. Своеобразной лейттемой становится мелодия молдавской дойны. Обращение к молдавскому песенно-танцевальному искусству и кантате Вилинского — свидетельство возрастающего интереса украинских композиторов к национальным богатствам культур братских народов.

В годы Великой Отечественной войны ведущей темой творчества композиторов становится патриотическая тема защиты Родины. Гражданственность, быстрый, своевременный отклик на важнейшие запросы времени — эти существенные особенности жанра обеспечили кантате и оратории ведущую роль среди произведений крупной формы, написанных в годы войны.

Кантаты Вериковского «Гнів славян», Мейтуса «Клятва», оратория Скорульского «Голос матері», кантата-симфония Штогаренко «Україно моя» — вот далеко не полный перечень созданных в этот период вокально-симфонических произведений.

Произведения объединяет ряд общих признаков, характерных вообще для творчества советских композиторов военных лет. В кантатах и ораториях композиторов разных республик наблюдается усиление национальных черт, вызванное в значительной мере широким обращением к героической теме Родины. Отсюда — значительный интерес к средствам выражения, несущим героическое начало. Это, в первую очередь, эпическое творчество народов нашей страны. Крепки традиции в этом плане и в украинской вокально-симфонической музыке, где героику нередко раскрывает кобзарский эпос и хоровые, преимущественно исторические и революционные песни.

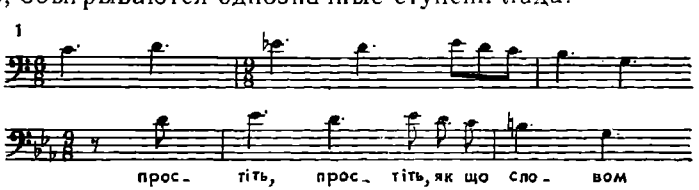
Стиль вокально-симфонических произведений этого периода характеризует волевая сконцентрированность, пафос пламенного призыва. Рельефность смысловых линий содержания, емкость и лаконизм выражения, конфликтное сопоставление образов — все это содействовало публицистической направленности произведений.

Важное значение в идейно-образных концепциях кантатно-ораториальных форм приобретают оптимистические, светлые финалы, в которых утверждается вера в победу.

Наиболее ярким произведением украинской вокально-симфонической музыки этих лет явилась героико-драматическая кантата-симфония Штогаренко «Україно моя», написанная на слова А. Малышко и М. Рыльского.

О содержании кантаты-симфонии говорит сам композитор: «...в ней я хотел отразить страдания украинского народа, его борьбу и победу над фашистскими захватчиками, его непоколебимое свободолюбие, веру и правоту своего дела»[4].

Идейно-художественный замысел воплощен в форму четырехчастного симфонического цикла. Первая часть («Вставай, моя родная»), рисуя картины разоренной врагами Украины, содержит также призыв к борьбе, мести. Композиционное строение части — сложное трехчастное, с элементами фуги, некоторые принципы развития характерны для сонатного аллегро. Обращает внимание последовательное проведение приема интонационных связей между различными разделами формы, своеобразная «цепная» интонационная драматургия, способствующая единству контрастных эпизодов, интенсификации музыкально-драматургического процесса. Каждое новое тематическое звено первой части вырастает как результат развития предыдущего эпизода и становится основой последующего. Интонационные связи роднят могучую, вмещающую и призыв к борьбе и утверждение победы «тему народа» — сквозной лейтобраз кантаты-симфонии с начальной темой монолога баса. В основе обеих — уменьшенная кварта; кроме того, обыгрываются однозначные ступени лада:



[4] Штогаренко А. «Слово подяки». — Література і мистецтво, 1944, 15 окт., с. 3.

Призыв к борьбе, мести создает образную перекличку заключительного эпизода монолога с завершением экспозиции, «темы народа». Они родственны интонационно-ритмически. Интервальная последовательность «темы народа» прослеживается также в разработке, раскрывающей образ страждущей, оккупированной фашистами Украины (хоровая тема двойной фуги), в репризе и заключительной коде первой части.

В центре второй части («Колыбельная») образ советской матери, ее тревоги и думы о победе. Песня матери в характере народной колыбельной звучит на фоне однообразных, баюкающих интонаций женского хора mormorando. Одновременно средствами оркестра создается суровый колорит, оттеняя настроение скорби.

Третья часть («Партизанская») воплощает силу, натиск, удаль. Крайние разделы сложной трехчастной формы написаны в характере боевой партизанской песни (мужской хор). Средний эпизод — образ тишины, настороженности, растущей тревоги (ползущая хроматическая тема гобоя и контрафагота на расстоянии четырех октав на фоне басового остинато).

Заключительная, четвертая часть («К победе нас партия ведет») написана в форме сонатного аллегро. Это торжественная здравица в честь героического народа, партии, победы. Главная тема близка русским и украинским славильным хорам, ее оттеняет светлая, мечтательная лирическая тема, родственная украинским веснянкам.

Форму кантаты-сифмонии цементирует действенный классический прием музыкальной драматургии — последовательное проведение образов «сквозного действия» и «контрдействия». Такими образами являются «тема народа», которая, как уже говорилось, проходит через весь цикл и в относительно полном виде, и отдельными мотивными элементами. Ей противопоставляются образы, связанные с характеристикой вражеской оккупации.

Произведение Штогаренко продолжает в украинской вокально-симфонической музыке направление симфонизации кантатного жанра, разносторонне раскрывая художественный замысел в конфликтном столкновении контрастных образных сфер, в широком обращении к сонатно-симфоническим приемам развития (тематичес-

кой разработке, сквозной драматургии тем-образов, инструментально-симфоническим эпизодам).

Послевоенный этап развития украинской вокально-симфонической музыки отмечен широкой проблематикой. Вдохновенный труд советских людей, возрождение Родины из пепла и руин, успехи науки, техники, культуры, события международного освободительного движения, борьба народов за мир — все эти темы требовали художественного воплощения в монументально-возвышенных формах.

В первые послевоенные годы в украинской кантате и оратории важное место продолжает занимать тематика Великой Отечественной войны. Ликующий образ Победы, трагические события пережитых военных лет, героизм и высокие моральные качества советского человека — таковы ракурсы раскрытия данной темы. Им соответствуют вокально-симфонические формы, в основном, двух типов: славильная кантата (ода, здравица и пр.) и героико-драматические оратория, кантата, поэма.

В славильных кантатах, одах, здравицах тема Победы находит обобщенное выражение, раскрывается вне конкретных образов и событий. Замысел этих произведений естественно включает непосредственное проявление радостных коллективных чувств, утверждение позитивной эмоции. Они предназначены для исполнения в торжественной обстановке и нередко являются органичными компонентами народных празднеств. Для произведений этого типа характерен большой исполнительский состав (к профессиональным коллективам порой присоединяются самодеятельные). Широкая демократизация жанра определяет особенности музыкального языка, объясняет некоторую «упрощенность» структур, средств выражения. В кантате-здравице Штогаренко и Клебанова «Переможцям — слава!» (1943) [5] наблюдаем качества, которые становятся типичными для большинства славильных кантат этого времени: доминирующую роль интонационной сферы советской массовой песни, масштабно скромную, преимущественно концентрическую или рондообразную форму, наличие квадратных песенных структур, четкой метрики, ладотональную

[5] Окончательная редакция — 1949.

определенность и схематизм гармонических последовательностей, наконец, соединение аккордово-гармонической фактуры хора с полифоническим изложением народно-подголосочного типа, несколько подчиненную роль оркестрового компонента.

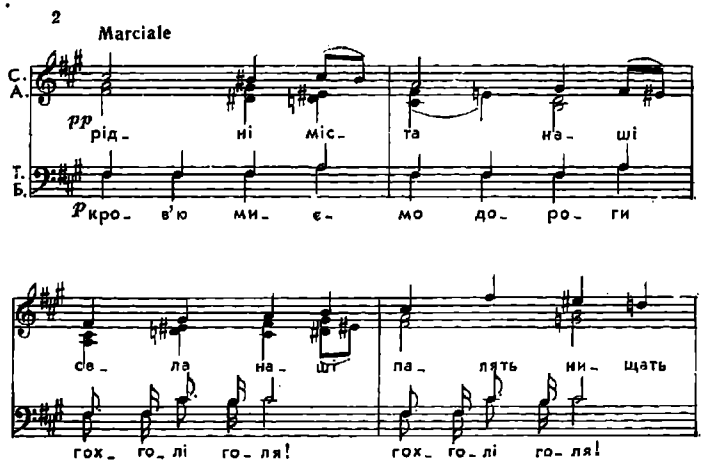
Темы, связанные с отражением конкретных событий Отечественной войны, потребовали более разнообразных, сложных форм и средств выражения. Драматургия этой группы произведений чаще всего строится по принципу конфликтного столкновения двух противоположных образных сфер. Отсюда — контрастность, присутствие элементов действия и контрдействия и в результате напряженное драматическое развитие, динамичность развертывания музыкального материала. Яркой образности, почти зрительной картинности изображаемых событий способствуют элементы сценической драматургии. В этом плане традиции кантаты-симфонии Штогаренко «Україно моя» развивает Г. Жуковский в поэме «Слався, Вітчизно моя» (1949).

Драматургия последней в значительной мере приближена к оперной. Конкретизация действия в процессе его развития (группа колхозниц, воинов-партизан, герой-комсомолец и т. д.), привлечение песенных и оперных форм (ария, речитатив) — все это способствует созданию выразительного, сценически выпуклого образа народной массы.

Образы действия и контрдействия (советский народ — фашистские завоеватели) воплощает в поэме резко контрастирующий тематизм. Мелодическая распевность, широкое развитие, «вокальность» свойственны группе тем, рисующих советских людей, противопоставлены статичной однообразности настойчиво повторяющегося замкнутого интонационного оборота, механической маршевости, бессмысленным, залихватским выкрикам в теме врага.

В кульминационном эпизоде средней части поэмы, в момент наиболее полной концентрации выражения всенародного горя, Жуковский соединяет тему врага (остинатное «вдалбливание» постоянной интонационно-ритмической попевки с характерным припевом «Гох, голі, голя!» в низких мужских голосах) и скорбную, родственную народным плачам тему, звучащую в женских голосах хора. Такой прием создает особую выразитель-

ность, объемность, конкретную точность образного содержания:



События военного времени продолжают волновать композиторов и в отдаленные во времени периоды. Важным стимулом дальнейшего раскрытия данной темы послужило Постановление ЦК КПСС «К 30-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне 1941—1945 годов». К 30-летию Победы появляется целый ряд новых произведений в кантатно-ораториальном жанре, воспевающих беспримерный подвиг советского народа. Примечательно, что в кантатах и ораториях последних лет на смену непосредственному отражению остродраматических событий войны приходит глубокое философское осмысление этих событий, лирическое раздумье о войне и мире, о судьбах людей и поколений, о мужестве и красоте советского человека. Героический подвиг страны, победившей фашизм, находит воплощение в значительных широкоохватных концепциях, тесно связанных с животрепещущими проблемами нашей современности. Таковы оратория «Живи і памятай» Жуковского (сл. В. Багмет), симфония для мужского хора и симфонического оркестра «Партизанам Украины» В. Губаренко (сл. народные и Р. Левиной), кантата-фреска «Огонь» А. Красотова (сл. Ю. Михайлика), уже упоминавшаяся нами хоровая кантата «Горячий

снег» В. Бибика (по одноименному роману Ю. Бондарева).

Другой аспект воплощения данной темы — увековечение памяти погибших героев — нашел наиболее последовательное отражение в ряде кантат-реквиемов и траурных од. «Никто не забыт и ничто не забыто» — об этом произведении В. Филиппенко, В. Верменича, К. Скорохода.

Наиболее традиционными являются славильные кантаты, здравицы, дифирамбы, в которых образ Победы, Родины, Народа-победителя продолжает находить обобщенное выражение. Это — оратория И. Драго «Дифірамб Севастополю» на сл. В. Безкоровайного и А. Красовского. Кантаты Г. Ляшенко «Мати-Батьківщина» на сл. М. Рыльского, В. Кирейко «Спасибі Вам, радянський солдате!» на слова немецкого поэта И. Бехера.

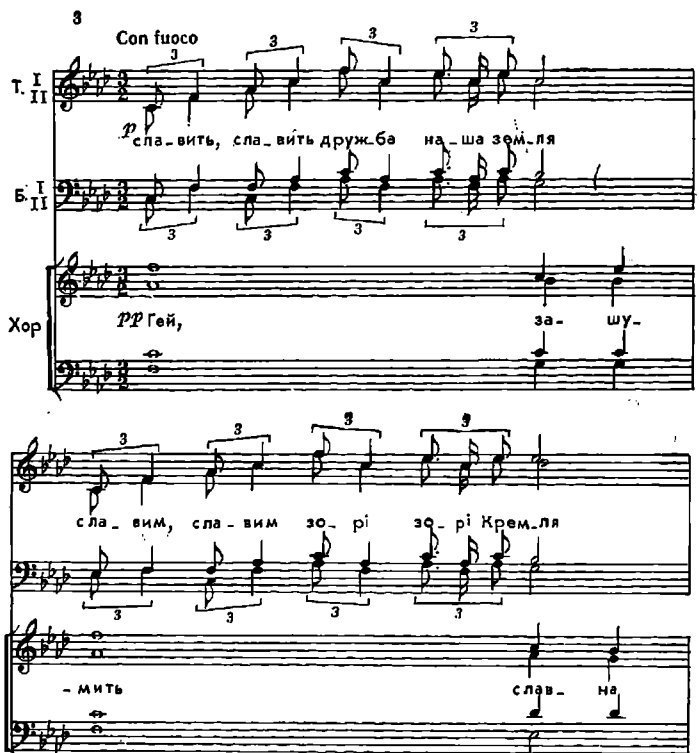
В конце 40-х — начале 50-х годов ведущее место в украинском вокально-симфоническом творчестве занимает тема мира и дружбы народов, произведения о неразрывном единстве советских республик, братстве, скрепленном кровью доблестного подвига, о могучей консолидации устремлений народов мира против поджигателей войны.

Помимо большого количества произведений, в которых данная тема воплощается в эмоционально-обобщенной форме («Клятва молодежи мира» Жуковского, 1951; «Дружба народов» Г. Майбороды, 1948), существуют вокально-симфонические сочинения, преимущественно поэмы, в которых идея мира и дружбы конкретизируется, облекается в плоть сюжета, пусть схематично намеченного, но все же четко определяющего образный замысел произведения. Важную роль в произведениях данного типа приобретает сопоставление и взаимопроникновение интонационных, ритмических, фактурных и других национальных особенностей фольклора разных народов. Так, в кантате «Дружба народів» Жуковского (1949) тематизм, вобравший признаки украинского, русского и грузинского народного музыкального искусства, не только способствует раскрытию идейного замысла поэмы, но и коренным образом влияет на ее форму, композиционный план.

Распределение музыкального материала связано с отражением трех основных образов: русского народа

(I эпизод), украинского (II эпизод) и грузинского (III эпизод). Композитор отбирает яркий, национально определенный тематизм, но при этом стремится подчеркнуть также его общие черты. Например, широкую распевность, свойственную русской и украинской эпической песенности, огненный темперамент, синкопированную ритмику, характерную для грузинских и украинских народных танцев. Такое «сближение» контрастного тематического материала, вытекающее из идейно-художественного замысла кантаты, является также действенным средством ее драматургического развития.

Помимо диалогического сопоставления тем-образов, композитор вводит в кантату прием их одновременного звучания. Так, в репризе мастерски сведены воедино тема грузинской лезгинки (мужской квартет) и широкая распевная тема-образ русского народа:



В произведениях данной сюжетно-тематической группы образная дифференциация, связанная с воплощением различных народно-бытовых эпизодов, обусловливает значительный акцент картинно-жанрового элемента.

Свои драматургические особенности имеют произведения, посвященные теме воссоединения Украины с Россией, а также объединения западных и восточных областей Украины в единой Советской социалистической республике. В основе их нередко лежит социальная антитеза — трагическое прошлое и счастливое сегодня народа. Нередко, как, например, в вокально-симфонических поэмах Р. Симовича («В Карпатах», 1949; «Квітка щастя й волі», 1960), такое противопоставление не нарушает единства всего тематического материала и возникает в результате образной трансформации монотемы путем ладовых, ритмических, темповых, фактурных и других изменений. Именно такой трансформации подвергнута тема-образ Украины в поэме Л. Колодуба «Переяславская рада» (1954). Важным фактором раскрытия идеи воссоединения Украины с Россией является сопоставление тематизма, ярко воплотившего специфику украинского и русского фольклора.

Аналогичны принципы драматургического строения в поэме Штогаренко «Россия» (1950) на стихи болгарских поэтов, посвященной теме дружбы славян. Сопоставление фольклорных особенностей музыки русского и болгарского народов становится важным средством раскрытия содержания поэмы.

Тему мира и дружбы воплощает кантата К. Доминчена на слова Д. Луценко «Мир и труд» (1959) [6]. Драматургия четырехчастного произведения строится по принципу контраста образно-эмоциональных пластов. Радостное, ярко праздничное звучание первой части («Праздник урожая») сменяет лирический монолог — исповедь второй части («Земля родная»). Светлая лирика любовного дуэта третьей части («Наша светлая любовь») противостоит суровой скорби предпоследней части («На могиле солдата»). Завершает композицию хоровая массовая «Песня борцов за мир» — энергичная, жизнеутверждающая, открыто эмоциональная.

---

[6] В 1950 году кантата получила вторую премию на конкурсе Всесоюзного радио.

Образы народного празднества (первая часть) раскрываются в жанровой специфике танцевально-песенных форм. Основой развития становится искрометный народный танец. В общей структуре, приближающейся к форме рондо, он выполняет роль рефрена и одновременно входит составным элементом в тематизм заключительного эпизода («Слава»).

Третья часть, по существу, оперная сцена. В любовном дуэте композитор раскрывает стихию нежных чувств героев. Последовательность эпизодов, дуэта определена сценическим действием (ожидание, встреча, объяснение). Основную эмоциональную нагрузку несет широкая кантилена сольного пения. Тематизм сольных партий продолжает развивать женский хор — вокализация mormorando — и оркестровые интермедии. Именно здесь экспрессия и взволнованность достигают своей кульминации.

Цикл объединяет характерный для всех частей лирический ракурс, общность приемов. Особо важное значение при этом приобретает песенность музыкального материала, его простота и доходчивость, качество, свойственное вообще композиторскому стилю Доминчена.

Наиболее обширную группу создают оратории и кантаты, посвященные теме Октября. Украинские композиторы значительно обогатили данную тематическую группу самобытными, оригинальными произведениями. Это оратория «Жовтень» К. Данькевича (1957), кантата «Жовтневі новели» («Октябрьские новеллы») Г. Жуковского (1957), повесть «Шляхами Жовтня» А. Штогаренко (1967), кантата «Ленин» Л. Дычко (1965) и многие другие произведения.

Образный строй этих произведений в художественно-обобщенной форме отражает основные этапы исторического пути, пройденного нашей страной. Драматургия их опирается на классическую форму оратории, обогащенную новыми признаками, которые нередко существенно изменяют жанровую определенность произведений. Главным героем выступает народ, показанный в движении, в действии, в конкретных жизненных обстоятельствах. Из общей массы выделяются отдельные группы, образы-портреты. Нередко суммой типичных качеств индивидуальный образ приближается к значению сим-

вола. При этом обобщенность контуров, монументальный штрих плакатного стиля отодвигают на задний план детали, черты бытовой конкретизации (образ героя-большевика в «Жовтневих новелах» Жуковского). Но даже при сохранении индивидуальных признаков, конкретность образов находится в зависимости от схемы сюжета, охватывающего значительное количество разнообразнейших явлений и событий.

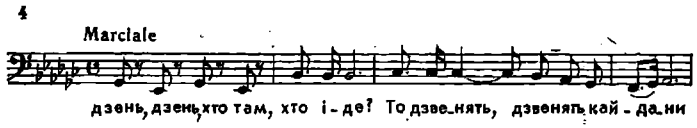
Одним из наиболее ярких образцов кантатно-ораториального творчества о Революции является многочастная вокально-симфоническая повесть «Шляхами Жовтня» Штогаренко на стихи В. Коржа[7]. Многоплановая композиция объединяет отдельные моменты, эпизоды революции, гражданской войны и социалистического строительства, обобщает идеи и события, определяющие сущность советской эпохи. Особенности формы повести «Шляхами Жовтня» определены в основном значительным временным охватом событий (пятьдесят лет), отсутствием четкой сюжетной линии, летописным характером музыкально-поэтического повествования, а также новаторским подходом к использованию выразительных средств, как традиционных для кантатно-ораториальных форм, так и новых, заимствованных у других жанров и форм искусства.

Штогаренко обращается к сложным приемам полифонического письма, смело соединяет разнохарактерные, ярко индивидуализированные темы, а также многоголосные гармонические комплексы, нередко подчеркивает самостоятельность звуковых пластов полиладовостью (эпизоды революционных битв в первой и шестой картинах).

Свойственное композитору стремление к изобразительной конкретности, зрелищности, действенному началу находит выражение в значительной «театрализации» произведения. Так, моменты сценического действия, «предметное» изображение внешних примет и деталей (отображение звона кандалов, звуковой эффект приближения и удаления толпы и пр.) как бы иллюстрируют путь политкаторжан во второй картине «повести». Конкретизации действия способствует также образное и интонационное родство мелодики хора с песней револю-

[7] Новая редакция — 1978.

ционного подполья «Колодники», широко известной с текстом А. Толстого.



Мощным фактором интенсивного развития драматургии «повести» является симфонизм. Речь идет не только о значительной обобщенности замысла, философичности концепции, но и об использовании методов симфонического развития (интонационная драматургия, лейтмотивизм и пр.).

Уже в первой картине, в симфоническом «Вступлении», выполняющем роль пролога, тезисно намечена основная линия становления образов — от трагедийности народного плача к патетическому утверждению революционных идей, очерчен конфликт двух эмоциональных сфер.

Развитие образов происходит путем постепенного «прорастания» в гармонически усложненной, напряженно звучащей оркестровой ткани активных, волевых интонаций революционных песен.

Одно из ярких и своеобразных произведений в данной тематической группе — кантата «Ода пісні» Ревуцкого на слова Рыльского (1959), в которой образ Песни символизирует раскрепощенные Октябрем созидательные силы народа. Элемент воспевания, отсутствие сюжетной фабулы, обобщенность образов, лирическое воплощение темы — эти характерные черты произведения присущи жанру кантаты в целом. Однако взволнованный, романтизированный тон рассказа, структура произведения — чередование разнохарактерных эпизодов, объединенных общим замыслом, симфонические принципы развития как решающий фактор драматургии кантаты приближают произведение Ревуцкого к поэме.

К «октябрьским» кантатам примыкают произведения, воплощающие образ В. И. Ленина. Особенность их состоит в том, что основная идея «персонифицируется» благодаря широкому развитию конкретного образа

вождя революции, что связано со значительной лиризацией замысла и средств выражения (кантата Л. Дычко «Ленин» на стихи В. Маяковского, Р. Рзы, Д. Бедного, Н. Заболотного, оратория Н. Дремлюги «Ленин» на стихи советских поэтов).

В кантатах начала 40-х годов, написанных на стихи Шевченко и Франко, ярко ощутимы традиции дореволюционных крупных хоровых форм.

Вокально-симфоническая поэма С. Людкевича «Наймит» (1941) создана вскоре после освобождения Западной Украины, и пророческие слова Франко «І вольний власний лан ти знов оратимеш — властивець свого труду...» («И свое свободное поле ты вновь вспашешь — хозяин своего труда») звучат в ней особенно значительно.

Соответственно трехчастному строению стиха (образ Батрака, аллегория Батрак — народ, прославление свободного народа), поэма состоит из трех эпизодов, соединенных средствами симфонизма. В поэме три лейттемы, символизирующие обобщенные поэтические образы: Батрака, Земли, Борьбы. И драматургия «Наймита» строится, соответственно, на широкоразвернутом взаимодействии трех образных сфер (драматической — образы гнета, страдания, лирической — образы природы и героической — образы борьбы).

Революционная сущность стихов Франко, соединяясь с лирической формой аллегорического выражения, создает значительные возможности для воплощения философской концепции. В кантате «Весна» М. Скорика идея освобождения сил народа-титана, аллегорически выраженная в стихах Франко, постепенно вызревает в сфере лирических образов кантаты, крепнет и утверждается в героическом, волевом звучании финала произведения.

Замысел, а также особенности формы, драматургии, средств выражения кантаты «Весна» тесно связаны с традициями кантат Н. Лысенко («Радуйся, ниво неполитая») и Людкевича («Кавказ», «Наймит»).

В связи с шевченковскими годовщинами 1961 (столетие со дня смерти) и 1964 (стопятидесятилетие со дня рождения) годов возникает большое количество юбилейных кантат, поэм и ораторий. Образы этих произведений воплощают чувства всенародной любви к поэту

(А. Филиппенко — «Дума про безсмертного Кобзаря»), связаны с отражением духовной жизни народа (Н. Дремлюга — «На оповленій землі»; А. Кос-Анатольский — «Безсмертный заповіт»), личности поэта (С. Ратнер — «Думы Тараса»), фрагментов его творчества (К. Доминчен — «Вольний син и вольна мати»). К поэзии великого Кобзаря украинские композиторы, естественно, обращались и в последующие годы («Тополя» П. Майбороды, 1968).

Сравнивая дооктябрьские и современные «шевченковские» кантаты, отметим ряд общих черт. В музыкальной лексике ощутимо присутствие фольклорного элемента, широкая опора на эпические, лирические обрядовые народнопесенные жанры. В форме — преобладание трехчастности с лирическим центром произведения — сольным эпизодом и торжественно-приподнятым обрамлением.

Нередко средние эпизоды связаны с персонификацией образности (матери, кобзаря). В драматургии заметно преимущество поэмных принципов, свободное развертывание эпизодов, соединенных логикой сквозного действия. Сохранность, устойчивость признаков «шевченковских» кантат и ораторий на протяжении длительного времени определяют специфику произведений этой группы.

В последнее десятилетие развитие отечественной кантаты и оратории продолжается в намеченных ранее направлениях, органически связанных с актуальными проблемами жизни страны. Расширение тематики кантатно-ораториальных форм происходит, в основном, за счет более глубокого осмысления явлений действительности, поиска новых аспектов их воплощения. Смягчается дифирамбичность, на смену ей приходит лирико-философский аспект воплощения идеи прославления. С этим связаны и особенности принципов драматургии, формы, выразительных средств кантаты М. Скорика «Людина» («Человек») на стихи Э. Межелайтиса (1964). Кантата по существу представляет собой широко развернутый вокально-инструментальный монолог. Сольную и хоровую звучность композитор трактует как голос своего героя — могучего и всесильного Человека, размышляющего о глубоких жизненных проблемах.

В кантате М. Скорика мы сталкиваемся с своеобразным типом драматургии, обусловленным выразительной, гибкой разговорно-вокальной мелодикой, распетым словом — с одной стороны, и симфоническими принципами обобщения — с другой. Развитие связано с монотематическим развертыванием музыкального материала, при этом гибкие изменения основной темы оттеняют психологическую окраску различных моментов эмоционально насыщенного рассказа — раздумья. Среди средств выразительности ведущая роль принадлежит мелодике, органически вобравшей песенное и декламационное начала. Источник первого — народная и современная массовая песня, второго — разговорные интонации и ораторская патетика.

В вокальной партии героя соединяются патетические обращения (остронапряженные мотивы, резкие скачки) и раздумья вслух (лирично-проникновенные, песенные интонации с гибкой метроритмической организацией).

Гармоническая сфера чутко отражает тончайшие нюансы мелодической линии, способствуя раскрытию эмоционального подтекста поэтической первоосновы. Так, ощущению космического простора, в котором земля «загубилась в холоднім безмежжі...» («затерялась в холодном безмолвии»), в значительной мере способствует хоральная фактура оркестра — цепь «пустых» аккордов с параллельными квартами и квинтами. Выразительную роль приобретают также яркие ладовые сопоставления, неожиданные «сползания» в далекие тональности, ладовая переменность, хроматизмы.

Кантата Скорика во многом продолжает стилистическое направление, заданное в советской вокально-симфонической музыке «Патетической ораторией» Г. Свиридова.

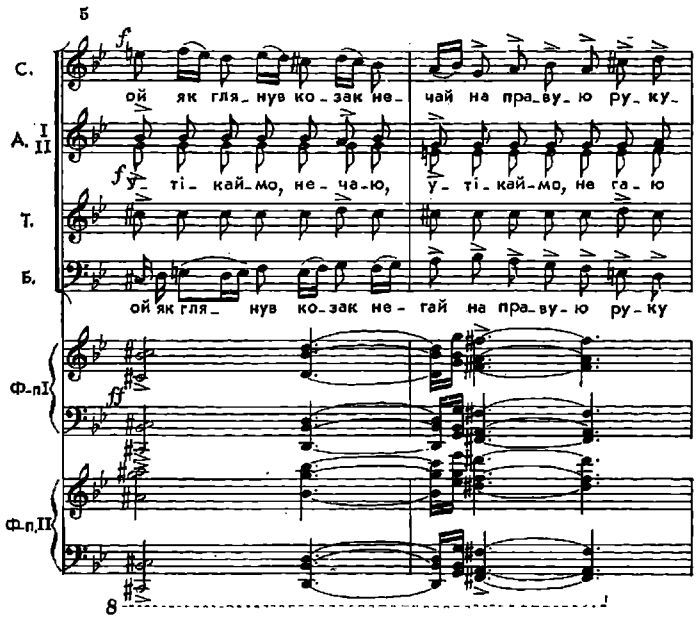
Особенный интерес на пути решения проблемы традиций и новаторства, в частности плодотворного использования в современной профессиональной музыке фольклорных богатств, представляет кантата Дычко «Червона калина» (1968). Замысел произведения — воскресить в художественных образах эпоху освободительной борьбы украинского народа с иноземными поработителями. Патриотизм, высокая героика и духовная красота народа, с особой силой проявляющиеся в годину

тяжких испытаний, — вот идейный стержень кантаты. В утверждении непреходящей ценности этих понятий — современное звучание избранной Дычко темы. Свежим воплощением черт народного музыкального творчества отличается и стиль произведения: углубление в сферу героических и трагических образов прошлого не приводит автора к любованию архаикой и стилизацией «под старину».

В основу пятичастной кантаты взяты тексты украинских народных песен XVI—XVII веков. Эпизоды борьбы украинского народа с турками и польской шляхтой — основа сюжетного элемента, объединяющего части — «песни». Народные песни вызывают к жизни национальную форму музыкального воплощения. Интонационный строй сочинения, в сравнении с песенными мелодиями, значительно расширен за счет использования, с одной стороны, элементов более древних фольклорных жанров, с другой — достижений современной реалистической музыки. Одна из характерных черт стиля кантаты Дычко — интенсивное развитие ладоинтонационного народного мышления. Композитор ищет новые выразительные средства в обрядовых песнях, плачах, думах.

При этом в кантате находят отражение и композиция и специфика исполнения, присущие этим жанрам. Так, в третьей и четвертой частях автор использует характерную манеру кобзарского исполнительства: в моменты острых кульминационных взрывов декламационный говор, а порой и выкрики «разбивают» плавное течение мелодической линии. В четвертой части — секундовые (преимущественно малосекундовые) соотношения соседних эпизодов создают эффект «сползания», неустойчивости мелодических напевов (исполнительницы плачей часто прибегают к высотно неопределенному интонированию).

Особенности народного музыкального мышления у Дычко интересно сочетаются с современными средствами музыкальной выразительности. В кантате широко использованы полимелодизм, полиметрия, способствующие воссозданию многоплановых эпизодов-картин. Таков, например, эпизод «боя Нечая с врагами», где одновременно соединены четыре самостоятельных звуковых пласта.



Значительное место в кантате отводится полиладовости, направленной, в основном, на усилие эмоционального напряжения. Приведенный прием несет также определенную драматургическую функцию, выступая действенным фактором конфликтного противопоставления образов.

Интересным, в разрезе проблемы новаторского переосмысления национальных традиций, представляется хоровой концерт И. Карабица «Сад божествених пісней» (1971), написанный на стихи украинского философа, поэта и музыканта XVIII века Г. Сковороды.

Высокие этические идеалы философа-гуманиста, чувство безграничной любви к людям, гражданственные мотивы поэзии Сковороды находят современную трактовку, утверждают глубоко актуальные мысли.

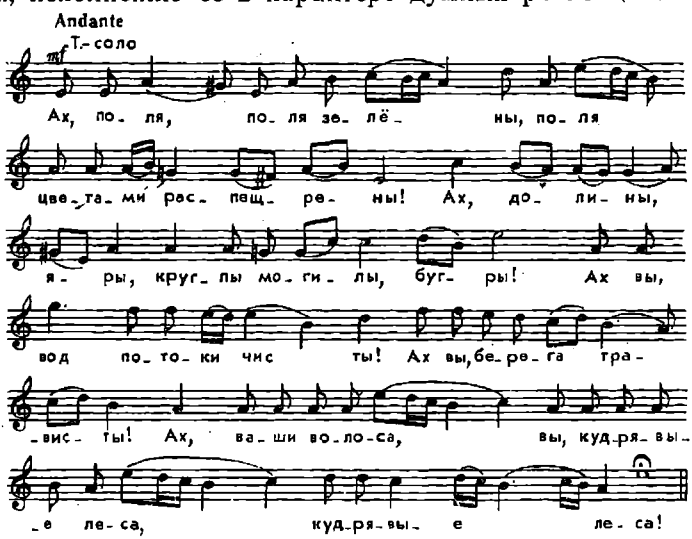
Автор назвал произведение хоровым концертом, подчеркивая его связь с важным жанрово-стилевым пластом отечественной музыки XVII—XVIII веков (творчество А. Веделя, М. Березовского, Д. Бортнянского).

При этом композитор опирается лишь на отдельные стилевые черты старинных форм: особенности акапельного пения, хоровой фактуры, полифонического письма,

элементы диатоники, определенный интонационный строй.

Музыкальный язык концерта глубоко современен. Истоки его в украинском народнопесенном творчестве. Значительна роль народноладовой диатоники. Своеобразный гармонический стиль произведения обусловлен также соединением горизонтальных мелодических линий, которые нередко образуют по вертикали аккорды квартового и секундового строения. Выразительны также унисонные хоровые эпизоды и свойственные украинской музыке параллелизмы.

Драматургическое развитие кантаты основано на принципе контрастности частей цикла. Это — в классических традициях хорового концерта. Однако в организации формы значительную роль приобретает сложная, развитая система лейтмотивов. Так, источником формирования тематизма лирических образов становится эпизод — соло тенора (звучит в начале и в конце произведения, за сценой). Протяжная, напевная мелодия, органично вобравшая интонационные и ладовые особенности народного музыкального эпоса и украинских лирических песен, воплощает одухотворенный образ Сковороды — поэта и музыканта. Отсутствие деления на такты способствует более свободному воссозданию темы, исполнению ее в характере думных речитаций:



Важным лейтмотивом становится цепь оркестровых трезвучных аккордов с секундами. Композитор вводит данный лейтмотив после напряженных кульминаций в моменты философской созерцательности.

Сквозное развитие образов, система лейтмотивов, логичное чередование частей — свидетельство доминирующих в произведении симфонических средств. Наряду с этим широко использованы принципы театральной драматургии. Так, флейтовый наигрыш — один из лейтмотивов концерта — это конкретизированный, почти «видимый» образ странствующего музыканта. Аналогична роль многочисленных хоровых монологов-раздумий а капелла. Попутно заметим, что акапеллыное пение в концерте — это и драматургический прием, и яркая колористическая краска, и сознательное, продиктованное творческим замыслом заимствование стилистических средств эпохи, в которой жил Сковорода. В этих эпизодах наиболее открыто видны связи концерта с хоровыми произведениями Березовского и Веделя.

Сближение кантатно-ораториальной и симфонической форм ярко прослеживается в симфонии для хора, солиста и оркестра Е. Станковича «Я утверждаюсь» (1976). Здесь как бы подытожены, синтезированы эпический размах, масштабность построений симфонических полотен Лятошинского, яркая, картинная образность кантат Штогаренко, Жуковского, эмоциональная взволнованность произведений Дычко.

Центральная тема симфонии — художник и революция, становление новой личности в годы революции и гражданской войны, трудовых пятилеток. Герой симфонии — художник, пытливо ищущий правды среди разнообразнейших влияний бурной эпохи. Он постепенно отказывается от субъективных ложных романтических иллюзий. Гармония личного и гражданского даст герою право в будущем, в дни суровых испытаний заявить от имени всех советских людей: «Я есть народ».

Литературной основой симфонии стали наиболее известные стихи П. Тычины 1917—1920-х годов, созданные по горячим следам революционных событий, непосредственно и искренне отразившие объективные противоречия социальных битв на Украине. Завершает композицию стихотворение Тычины периода Великой Отечественной войны «Я утверждаюсь». В контексте всей

симфонии такое завершение воспринимается логическим выводом идейно-эстетических поисков героя.

Обращение к теме Великой Октябрьской революции закономерно привлекло внимание композитора к значительному художественному опыту тех лет. Укажем лишь на отдельные черты «массового действа»: хоровая декламация, особые формы речитатива, базирующегося на остинатных повторах одной и той же ударной реплики, сближение функций солиста с конкретным образом митингового оратора, введение изобразительных приемов, разнообразных «внемузыкальных» эффектов — передающих фонику шума улиц, собраний.

Сценическая образность, вторжение в развитие конкретно-действенных эпизодов, а также эпичность замысла, доминирующая роль хорового элемента и вместе с тем интенсивная симфонизация развития — это, безусловно, жанровая специфика современной ораториальной формы. Но композитор назвал произведение симфонией, подчеркнув доминирующую роль симфонического начала. Действительно, контрастное противопоставление личного и коллективного, субъективного с исторически-объективным рождает обобщенную драматургию, соответственную циклической симфонической форме.

Тематизм симфонии отличается единством — это по существу вариантное развертывание мелодических попевок монотемы. Основное зерно тематического развития — секундовое сопряжение тонов, его выразительно-экспрессивные и изобразительно-сонорные функции становятся важным фактором движения драматургии.

Специфической особенностью симфонии является решающая роль вокального компонента. И в этом композитор в русле традиций национального искусства.

Подводя итог развитию кантатно-ораториальных форм в украинской советской музыке, подчеркнем следующее.

Заметной чертой современного вокально-симфонического творчества является «театрализация» жанра, возникающая в результате проникновения элементов массовых театрализованных зрелищ: народного обряда, революционных празднеств, а также сближение методов раскрытия образно-тематического содержания вокально-симфонического произведения и оперы. Так, построение отдельных сцен, яркая индивидуализация об-

разов-портретов, сольной формы, речитатива, арии, ариозо, монолога, многоплановость в отражении событий и другие выразительные средства поэм Жуковского («Слався Вітчизно моя»), Ревуцкого («Хустина»), кантат Доминчена («Мир и труд»), Дычко («Ленін» и «Червона калина»), ораторий Штогаренко («Шляхами Жовтня»), «Жовтневих новел» Жуковского, хорового концерта Карабица «Сад божествених пісней» — точки соприкосновения произведений с жанром оперы.

Важная тенденция — симфонизация жанра. Здесь складывается несколько направлений — приближение кантатно-ораториальных форм к сонатно-симфонической цикличности (симфония-кантата Штогаренко, симфония-оратория Станковича, состоящие соответственно из четырех и шести частей); симфонизация развития за счет конфликтного столкновения противоположных образных сфер (Штогаренко — «Україно моя», «Шляхами Жовтня») или выявления острых внутренних контрастов в едином образе и скрытого единства — в контрастном («Ода пісні» Ревуцкого, «В Карпатах» Симовича); свойственный программному симфонизму лейтмотивизм и монотематизм («Шляхами Жовтня», «Україно моя» Штогаренко, «Людина» Скорика, «Сад божествених пісней» Карабица, «Я утверждаюсь» Станковича).

На развитие современных вокально-симфонических форм значительное влияние оказывают также смежные виды искусства. Так, литературная поэма, объединяющая лирические отступления психологического плана с моментами повествования и действия, в значительной мере определила природу вокально-симфонической поэмы. Характер новелл приобретают части кантаты Жуковского «Жовтневі новели». Повестью называет Штогаренко ораторию «Шляхами Жовтня», подчеркивая летописный характер произведения.

Проникают в кантатно-ораториальные формы также специфические элементы искусства кино. Ретроспективное последование событий («Жовтневі новели» Жуковского), сопоставление крупного и общего планов («Україно моя» Штогаренко), наплывы-воспоминания («Ленін» Дычко), эпизоды «звуковой хроники» («Шляхами Жовтня» Штогаренко) — все эти приемы кинодраматургии расширяют и обогащают выразительность.

Используются в кантатно-ораториальных формах также выразительные возможности, свойственные изобразительному искусству. Так, пропагандистский характер, четкая идейная направленность, лапидарность и рельефность образности, емкость и лаконизм выражения многих героико-эпических кантат родственны искусству агитационного плаката, а масштабность, «широкий мазок», значительность и яркость народно-эпических образов произведений об Октябре перекликаются со спецификой настенной росписи — панно и фресок.

Выразительные средства смежных жанров и видов искусства, обогащающие вокально-симфонические формы, однако, не приобретают в них самодовлеющей роли. В развертывании общего замысла на первый план выходят специфические, свойственные кантатно-ораториальной драматургии черты, основанные на «взаимодействии» образов, воплощенных в стихах и музыке.

Вопросы музыкального языка вокально-симфонических форм, обогащения и обновления его национально-стилевых традиций лежат в плоскости общей проблематики современного музыкального искусства и находятся в значительной степени в зависимости от уровня развития иных жанров и видов. Неразрывные связи кантатно-ораториальных форм с жизнью народа рождают широкое обращение к народному музыкальному искусству. Оно выражено или в плане цитатного введения народнопесенных форм, или свободной их обработки, или, как это наблюдалось в «Червоній калині» Дычко, в соединении самобытных народных текстов и их оригинального музыкального воплощения, органично вобравшего различные особенности украинской народной музыки. Приобщение к народнопесенной сфере осуществляется средствами широкого использования фольклорных традиций — интонационных попевок, оборотов, метроритмики, ладогармонических особенностей, средств развития и прочего, способствующего созданию национально определенного музыкального языка.

Переосмысливание национальных жанровых признаков народнопесенного искусства играет важную роль также в драматургическом развитии произведений как средство конкретизации современного идейно-образного содержания. Определенные традиции сложились в использовании особенностей дум и исторических песен для

создания образов народной героики — веснянок, а также танцевальных фольклорных форм — для выявления радостного, праздничного настроения; величальных обрядовых песен — для усиления славильного элемента; революционной песенности — для воплощения образов борьбы и т. д.

Проблема народности, национального и современного в украинском вокально-симфоническом творчестве предусматривает глубокое отражение жизни, быта, психики народа, его мировоззрения и устремлений.

Украинская вокально-симфоническая музыка, оставаясь ярко национальной, обогащается и обновляется в результате взаимодействия с культурами братских народов нашей страны. Взаимообогащение осуществляется путем разнообразных связей с народным искусством других республик — русским («Переяславська Рада» Колодуба и др.), молдавским («Молдавія» Вилинского), грузинским («Дружба народів» Жуковского), а также использованием всех прогрессивных достижений в области музыкального языка, драматургии, формы.

Длительный и сложный процесс становления вокально-симфонической музыки на Украине до революции, происходящий в общем русле развития славянской музыкальной культуры, кристаллизировал основные приметы жанра: высокое гражданственное звучание, крепкие связи с жизнью народа, реализм и национальную определенность.

Здоровые корни советской вокально-симфонической музыки, уходящие в глубинные недра народности и реализма, питают творческое воображение украинских композиторов все новыми и новыми идеями, образами, художественными замыслами. Их убедительное воплощение выдвигает ныне на повестку дня задачи более глубокого осмысления таких важных эстетических категорий, как коммунистическая идейность и реалистическое мастерство, традиции и новаторство, национальное и интернациональное. Все это обеспечивает дальнейший подъем кантатно-ораториального жанра, появление значительного количества оригинальных произведений. Плодотворное развитие богатых национальных традиций, успешный поиск новых форм, видов, средств выражения открывают перспективу вокально-симфонического творчества на Украине.

Л. ПАРХОМЕНКО

Жанр хоровой пьесы в украинской музыке

Хоровая музыка — наиболее древняя область украинского музыкального искусства. Богатейшее фольклорное наследие, столетия развития профессионального творчества, живительные глубокие традиции бытового пения создали мощный фундамент для современной хоровой культуры.

История хоровой музыки охватывает несколько эпох. Наиболее близкий нам стилевой пласт представляет собой культура XIX — начала XX века, в которой окончательно сложились демократические традиции и классические принципы национального стиля, в значительной степени обусловившие исходные позиции украинской советской музыки.

Среди обширной и разнообразной хоровой литературы выделяется крупный массив произведений, предназначенных для концертного камерного исполнения, — жанр хоровой пьесы, включающий концертные хоровые песни, миниатюры и произведения более значительные по масштабу: хоровые поэмы, сцены, баллады и другие.

Прослеживая пути развития украинской музыки, трудно переоценить значение этого жанра. Небольшие оригинальные произведения для хора, наряду с обработкой народной песни, оказались самыми мобильными и гибкими формами профессионального музыкального

творчества. Именно они вызвали в XIX веке активный интерес и были подхвачены хоровыми коллективами.

Демократическое хоровое движение, охватившее Украину во второй половине прошлого века, раскрыло перед композиторами возможности творческих контактов с широкой аудиторией, которых они были лишены в других сферах творчества. Именно поэтому здесь прежде всего сформировалась и закрепилась традиция общественно весомой и прогрессивной идейной направленности произведений. Найденный в камерных хоровых произведениях синтез стилевых принципов украинского фольклора и профессионального хорового письма также оказал заметное влияние на творческие поиски в других жанрах нашей музыки.

Живительным источником, питавшим классическое хоровое творчество, была прогрессивная украинская поэзия, в первую очередь наследие Шевченко. Здесь — истоки основной традиции хоровой классики, подлинной гражданственности, воплощения революционнейших идей, воспевание свободолюбивых идеалов.

Пламенные хоровые произведения, исполненные непримиримости к самодержавию, душителям свободы, — Н. Лысенко «Іван Гус» (стихи Шевченко), «На прю» (слова М. Старицкого), «Три менти» («Три момента», слова А. Олеся), «Вічний революціонер» (стихи И. Франко), баллада для хора П. Сокальского «Слушай» (слова И. Гольц-Миллера), хоры К. Стеценко «Прометей» (слова А. Коваленко), «Сон» (слова П. Грабовского), «Хмари» («Тучи», слова М. Вороного), хоровые картины С. Людкевича «Хор підземних ковалів» и «Останній бій» (слова композитора) — являются гордостью украинской культуры. Создание и исполнение подобных хоров в годы самодержавия становилось событием большого общественного значения, выражением подлинного гражданского мужества и преданности народу лучшей части украинской демократической интеллигенции.

Свержение самодержавия и победа социалистической революции вызвали необычайный подъем творческой инициативы у ведущих украинских композиторов. В сложнейших условиях гражданской войны и интервенции К. Стеценко, Н. Леонтович, Я. Степовой, В. Верховинец, отдавая много сил культурному строительству,

организуют концертирующие хоровые коллективы и создают новый репертуар для них.

Хоровая литература этих лет (1917—1920) многолика по образности, настроениям и жанровым разновидностям. Сравнение с дореволюционным творчеством свидетельствует о заметном увеличении пьес гражданственных, героических и, главное, о появлении в них нового качества. На смену гневным обличениям, протесту приходят образы, насыщенные чувством гордости за революционный подвиг народа.

Героико-эпическое в патриотических хорах раскрывается часто в лирическом аспекте. Так, в хорах Стеценко «Вкраїно-мати! Кат сконав!» («Мать-Украина, пал палач»), «Перше травня» («Первое мая»), «Радійте, співайте» («Радуйтесь, пойте»), «Живи, Україно» патетическая ораторская интонация оттеняется распевом, сквозь героику явственно проступает личное — порывистость, взволнованность, тревожное сознание еще не оконченной борьбы.

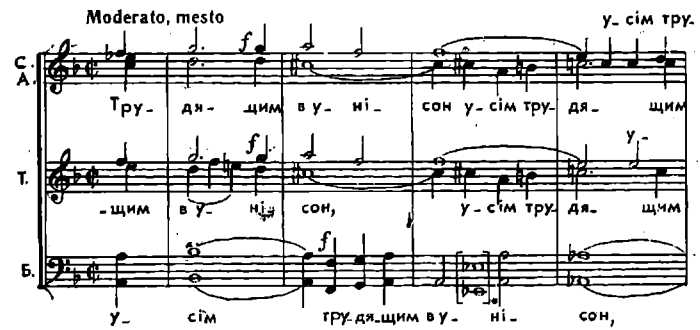
В хорах-сценах композиторы воспевают приход революции в аллегорических романтических образах половодья Днепра-Славуты — «Льодолом» Леонтовича, пантеистического обряда встречи солнца — «Сонце на обрії» («Солнце восходит») Стеценко. Динамична драматургия этих хоровых сцен, многопланова, рельефна их полифония, колористична гармония.

Особой экспрессивностью, декламационностью, хроматизацией мелодики, сквозным развитием тематизма выделяется среди хоровых сцен трагедийная «Над нами ніч» Стеценко (1917, слова Олеся), правдиво отразившая сложные духовные поиски гражданских позиций интеллигенцией в канун Октября.

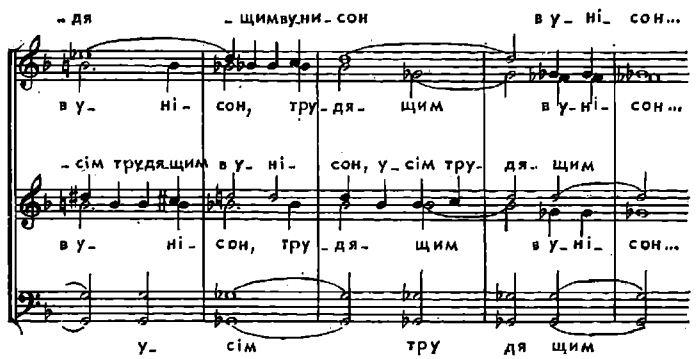
Интересно отметить развитие гражданственных хоровых монологов. Если в драматическом монологе Степового «Для всіх ти мертва і смішна» (1919, слова Олеся) продолжена традиция декламационного воплощения обличительного текста, то Стеценко в хоре «Свобода, рівність і любов» (1920, слова Тычины) подчеркивает эпически-философское начало, а введением в полифоническое изложение элементов диалога — единение оратора со слушателями. Предчувствию и предвосхищению новизны, свободы, которую несет с собой новый мир, созвучен и свежий колорит музыки: напряженность

звучания тритонов, увеличенных трезвучий, квартовых аккордов.

1



* Октава (3-й такт) es—es — из фортепианной партии.



Творческие поиски в области хоровой лирики сосредоточивались, в основном, на двух проблемах — психологически углубленном раскрытии лирического образа (Стеценко — «Знов весна») и колоритном, поэтическом отражении лиризма в пейзаже (Леонтович — «Літні тони», Степовой — «Дві хмароньки», «Арфами, арфами»).

Произведения, созданные в 1917—1920 годах, протягивают нити преемственности от хоровых традиций дооктябрьского периода к зарождающимся традициям нового искусства.

Важный этап развития хорового творчества начинается в 20-е годы, когда творческую эстафету мастеров

хорового жанра подхватили молодые композиторы, объединившиеся в Комитет памяти Леонтовича (1921), будущие организаторы Всеукраинского музыкального товарищества имени Леонтовича (1922) — Ф. Козицкий, М. Вериковский, Л. Ревуцкий, Г. Веревка и другие. Из многих точек соприкосновения творческих платформ двух поколений композиторов здесь нужно отметить принципиально важное признание хорового искусства самым надежным и оперативным средством в решении главных задач культурной революции на музыкальном фронте, широкое использование мощной хоровой исполнительской базы и богатых национальных традиций.

В 20-х годах наблюдается грандиозный подъем массового хорового движения, повсеместный рост хоровых коллективов, а в крупных центрах — художественная деятельность профессиональных капелл с различной творческой «специализацией». Это создало композиторам наиболее благоприятные условия для творчества, экспериментирования.

Хоровая литература того времени отличается разнообразием и широтой воплощения современности, богатством жанровых разновидностей, большим числом уникальных, единственных в своем роде, оригинальных творческих решений. Развитие достигнутого сочетается с формированием новых принципов отражения жизни народа, новых средств музыкальной выразительности.

Традиции воплощения в хорах гражданственной проблематики, прогрессивная и демократическая идейная направленность сказались в том, что в хоровом творчестве раньше, чем в других жанрах украинской музыки, началось «освоение» явлений советской действительности, общественной жизни, классовых и социальных проблем того времени.

В хоровом жанре были созданы произведения, повествующие о событиях гражданской войны, — «На майдані» («На площади») М. Вериковского, «Комсомолець молоденький», «Нехай собі да й шумлять дуби» Г. Веревки, «Як упав же він з коня» К. Богуславского, о первых революционных праздниках — «Там на горі за Дніпром» Г. Веревки, «Перше травня» К. Богуславского, «На залізних дверях» («На железных дверях») Л. Ревуцкого, хоры, олицетворяющие народную скорбь о смерти В. И. Ленина — «Пам'яті Леніна». «Засурмили

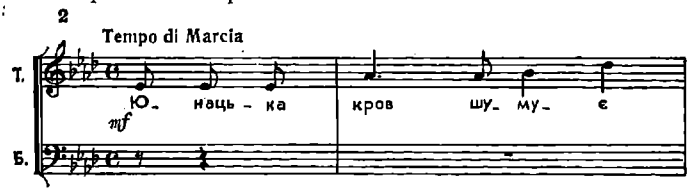
всі заводи» («Загудели все заводы») П. Толстякова, «Під прапором чорним» («Под знаменем черным») М. Вериковского, «Пам'яті Леніна» Ф. Козицкого, «Навіки між нами» В. Верховинца, зарисовки быта первых коммун — «Живем комуною» П. Сеницы.

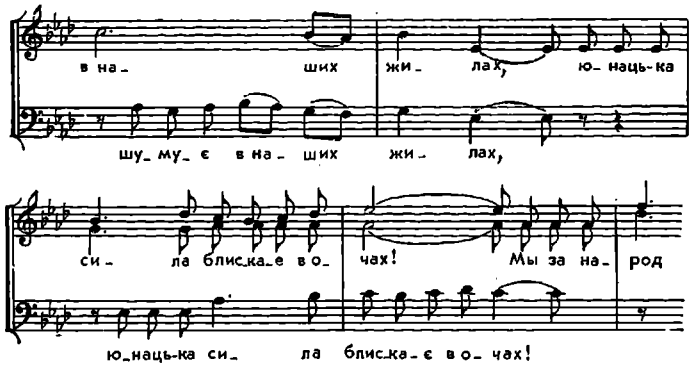
Одна из характерных тенденций хорового творчества 20-х годов — подчеркивание героических и романтических черт новой советской действительности.

Складываются и некоторые характерные черты нового интонационно-образного строя, вырастающего на основе национальной героико-эпической музыкальной образности, классического инструментального тематизма и попевок, оборотов международной революционной песенности пролетариата.

Среди хоров героического характера, где тема революционной борьбы уступила место героике трудовых свершений, классовой солидарности, образам доблестной Красной Армии и звонкоголосой пионерии, наиболее распространены хоры-марши. Широко применяя типичные приемы — маршевость, ритмическую четкость движения, декламационные элементы, вкрапливаемые в мелодику гармонического склада, инструментального либо песенно-обобщенного типа, композиторы ищут и находят новые. Наиболее действенные — полифонизация хоровой структуры, подчеркивающая рельефность голосов, мелодическая насыщенность их звучания. Полифоническое изложение выразительного интонационного материала, в сочетании с маршевой регулярностью метроритмического движения, создает ощущение окрыленности героического образа.

Так, в четырехголосном хоре К. Богуславского «Юнацький марш» («Юношеский марш») на слова В. Полищука особенно ярко в форме диалога противопоставлены сопрановая и басовая партии. Одноименный трехголосный мужской хор Козицкого по фактуре представляет перекличку волевой взлетной мелодии теноров с энергичными репликами басов:





Хор Ф. Попадича «Кроком крицевим» («Шагом чеканным») на слова М. Лебедя динамизирован рельефным нарастанием ладогармонического напряжения, усиливающимся со вступлением каждой хоровой партии.

В то же время в некоторых хорах можно заметить и тенденцию к упрощению фактуры, к большей образной обобщенности, преобладание принципов песенности. Так проявляется стремление создать массовый хоровой репертуар.

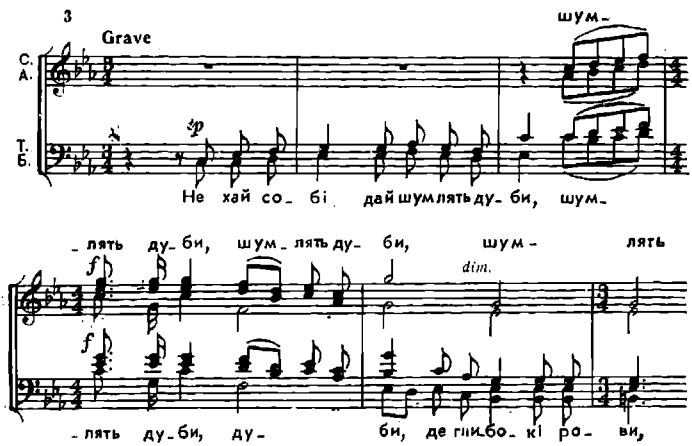
Среди произведений героического плана обращает на себя внимание тип романтических хоров-призывов. Идейное содержание большинства из них — пафос гражданской активности, творческого восприятия действительности. Композиторы ищут выразительную декламационную интонацию, импульсивность движения, динамику развития мысли. Значительна здесь роль как полифонии, так и гармонической вертикали. Лучшие из таких хоров — «Заклик» М. Вериковского, «Оборонцям свободы» Л. Ревуцкого, «Удари молота і серця» М. Радзиевского.

В хоровой литературе 20-х годов проявляется особый интерес к эпическим произведениям. Наблюдения, размышления над событиями окружающей жизни, переосмысливание исторических явлений прошлого находят отражение в лиро-эпических хорах. Заметен интерес к фрагментарной манере: привлекает не последовательный рассказ, а воссоздание лишь главных фаз сюжета. В соответствии с некоторыми общими художественными

тенденциями, свойственными литературе, живописи, театру того времени, в эпических хорах проявляется увлеченность приемом яркого контраста. В большинстве хоров — не монотематическое сквозное развитие, а сопоставление нескольких фрагментов, образующих пунктирную линию. Такова композиция хора Г. Веревки «Нехай собі да й шумлять дуби» (1922) на стихи Тычины.

Погиб казак под вековыми дубами. Есть ли у него, ждут ли его родные? Побратимы ушли воевать за волю...

Эмоциональная градация трех музыкальных фрагментов хора — скорбная повествовательность первого, лирическая взволнованность раздумья во втором (кстати, его звучание рельефно, благодаря фактуре народного многоголосия), целеустремленность маршевого движения в третьем — намечает контуры сюжета.



Тяжела утрата, велика скорбь. Скорбный образ шумящих дубов превращается в символ памяти о погибшем.

Контрастным сопоставлением пасхального звона и марша первомайской демонстрации воссоздает Верховинец в хоре «Великодній дощ» . («Пасхальный дождь», 1923, стихи Тычины) облик города в период нэпа, сосуществование в нем различных общественных укладов.

Эскизно-фрагментарная манера присуща и хоровому рассказу Сеницы «Живем комуною» (1924, стихи Тычины) с его сопоставлениями четких контрастных му-

зыкальных характеристик коммунаров, древнего монастыря, Днепра, с его сближением эпического и картинного планов.

Философский аспект, сочетающийся с живописностью, присущ хору Вериковского «Сонячні кларнети» (1923, стихи Тычины). Произведение построено на противопоставлениях образов, объединяемых в то же время светлой окраской восторженного осознания гармонии мироздания. Обрамление фрагментарно свободного построения яркими декоративными заставками придает форме законченность. Аналогично решается проблема тематически контрастной конструкции в хоре Толстякова «В космічному оркестрі».

Тенденция сквозного развития тематизма и формы наблюдается в хорах-монологах Ревуцкого «Ой чого ти почорніло» и Радзиевского «А ти, всевидящее око» — оба на стихи Шевченко.

В хоровых произведениях 20-х годов отражались не только радостные стороны жизни, но и ее противоречия, тревоги, трагические коллизии. Психологически конфликтную реакцию на сложные явления действительности раскрывают хоры Сеницы «Одчиняйте двері» («Отворяйте двери»), «На стрімчастих скелях» («На отвесных скалах») на стихи Тычины и хор Вериковского «1905 рік» на слова Олеся.

Единичными образцами представлены в 20-е годы лирические хоры: зарисовки картин природы Ф. Козицкого «Літня ніч», «Веснянка» (на слова А. Олеся), лирическая миниатюра «Все упование мое» (на стихи Т. Шевченко), вдохновенная глубокая элегия В. Верховинца «Облетіли пелюстки» («Облетели лепестки» на слова В. Чумака). Сюда можно отнести и колоритные одноименные хоры Верховинца и Козицкого «Ми дзвіночки» («Мы колокольчики»), решенные в традициях классической пейзажной лирики.

Хоровые юморески также немногочисленны. На антирелигиозную тематику написаны юморески Ю. Мейтуса («Павук і мухи», 1925), несколько бытовых юморесок принадлежат перу К. Богуславского и П. Толстякова.

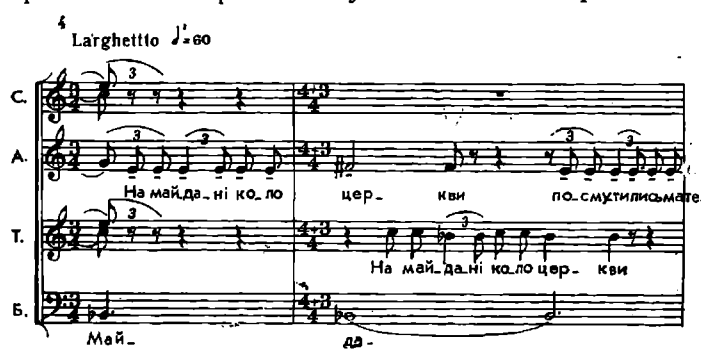
Классическим образцом произведений этого типа стал хор Ревуцкого «У перетику ходила» («Во лесочек я ходила») на стихи Шевченко (1927). Его музыкальной

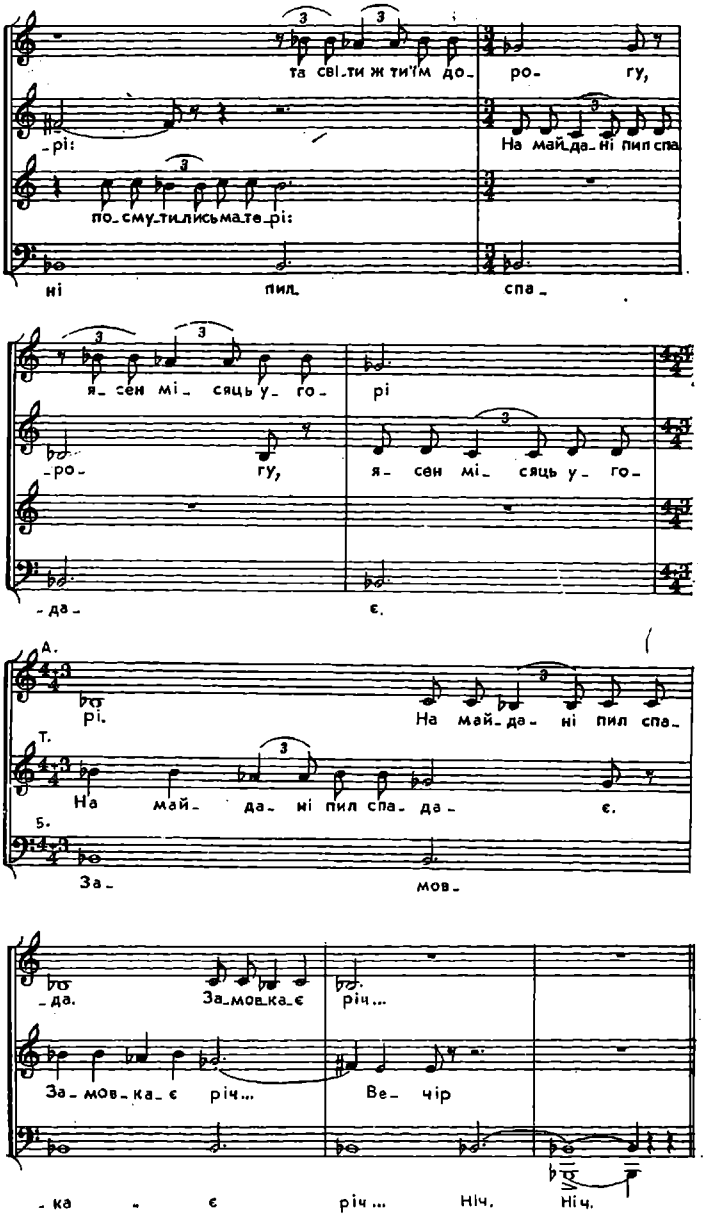
основой служит гопак, исполняемый своеобразным дуэтом фортепиано и хора. Неприхотливая мелодическая линия хора, встречаясь с изломанной линией фортепианного контрапункта, обретает новые черты — терпкость созвучий, динамизм, которые оттеняют шутливость этой музыкальной игры.

Большой интерес представляют созданные в 20-х годах драматические хоры, в частности тип хоровых сцен. По своей художественной значимости, масштабности, остроте проблематики они соперничают с эпическими пьесами. В драматических произведениях авторы воплощают актуальные общественные проблемы, раскрываемые в остроконфликтном плане.

К лучшим образцам хоровых сцен относится «На майдані» Вериковского (1921) на стихи Тычины. В кратком стихотворении отразилась героика революционной борьбы. Хор Вериковского звучит динамично, с большим внутренним напряжением. Мелодическое движение каждой партии зиждется на секундовых и кварговых интонациях, но в совместном звучании образуется напряженная вертикаль с основой на интервале тритона или увеличенного трезвучия. Композитор передает стремительность драматического действия с помощью полифонического движения (имитационные переклички) и ладогармонических сопоставлений.

Живописно и выразительно воплощена заключительная часть стихотворения. Опустевшая площадь — стоят лишь опечаленные матери, благословившие сыновей на борьбу. Сцена решена как диалог женских и мужских хоровых партий. Стыки между фразой и ответом напряженные — тритоны и уменьшенные кварты:




та свi-ти ж ти'м до- ро- гу,
-рі:
На май-да- ні пил спа-
по-сму-тилисьма-те-рі:
ні пил спа-
я- сен мі- сяць у- го- рі
-ро- гу, я- сен мі- сяць у- го-
-да- є.
А.
рі. На май-да- ні пил спа-
Т.
На май- да- ні пил спа- да- є.
Б.
За- мов-
-да. За-мов-ка-є річ...
За-мов-ка-є річ... Ве- чір
-ка є річ... Ніч. Ніч.

Драматическая действенность, филигранность и логика формы, своеобразие колорита позволяют назвать произведение М. Вериковского классическим образцом хоровой сцены.

Черты драматически-сценического письма присущи прелюдам Козицкого «Риємо, Риємо» («Роем мы, роем»), «На зелені килими» («На зеленые ковры»), где рельефно вырисовываются яркие сценические эпизоды с четко очерченной прямой речью, репликами, активизирующими музыкальное действие.

Один из наиболее выдающихся драматических хоров этого времени — «Плач Ярославны» Козицкого (1925) на стихи Тычины[1] — сочетает признаки и драматической сцены и поэмы. Глубина конфликта, динамизм разработки противоборствующих образов, сценическая рельефность и симфонизм музыкального развития позволяют отнести «Плач Ярославны» Козицкого к уникальным произведениям, обладающим необычайной силой художественного воздействия.

В 20-е годы намечается тенденция создания хоровых циклов. По-видимому, заказывали такого рода произведения композиторам ведущие хоровые капеллы («Думка», «Дух», «Рух»). В поисках новых форм пропаганды они обращались к различным концертным программам — тематическим, историческим, авторским, сравнительно-стилевым, концертам-диспутам и т. д. Все это стимулировало творческий поиск композиторов.

Значительными художественными явлениями в развитии хоровых циклов были циклы-диптихи Ф. Козицкого «Червоний заспів» (1923, слова В. Чумака), «Червоним шляхом» (1923, слова М. Йогансена и В. Сосюры), а также упоминавшийся «Дивний флот» (1925).

Принципиально новой была сама композиция цикла — противопоставление двух контрастных хоров с выявлением внутренних связей между частями. Здесь также проявляется уже отмеченная выше увлеченность приемом контраста.

Хоровые циклы 20-х годов сыграли важную роль в активизации художественного мышления и в повышении исполнительской хоровой культуры своего времени.

---

[1] «Плач Ярославны» представляет собой первую часть хорового диптиха «Дивний флот».

Первое советское десятилетие 1917—1927 — плодотворный период в развитии хоровой композиции. В эти годы хоровые произведения, согласно сведениям, подаваемым Товариществом имени Леонтовича за 1927 год, составляли 70% творческой продукции композиторов. Достижения в области хоровой музыки (как оригинальные произведения, так и свободные обработки народной песни) оказали плодотворное воздействие на развитие других жанров украинской советской музыки.

В конце 20-х годов в музыкальной жизни Украины произошла крупнейшая «переоценка ценностей», связанная с широким левацким наступлением рапповщины на культурный фронт. Реорганизация Товарищества имени Леонтовича (1928), выход на «командные высоты» в музыкальной жизни Ассоциации пролетарских музыкантов Украины (АПМУ, 1929), стоявшей на осужденных В. И. Лениным пролеткультовских позициях, огульное отрицание ею (АПМУ) хоровой, особенно акапелльной музыки как «церковщины» — все это не могло не оказать влияния на судьбы хорового творчества.

В течение нескольких лет резко сократилось число профессиональных и любительских хоров, упал уровень хорового исполнительства. Хоровая литература конца 20-х годов чрезвычайно малочисленна. В конечном итоге приходится констатировать, что в начале 30-х годов творческий процесс в жанре хоровой пьесы резко затормозился.

Оздоровлению обстановки и, стало быть, частичному восстановлению художественного уровня прошлых лет в области хорового исполнительства в республике способствовали Постановление ЦК партии 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций», а также Постановление СНК УССР и ЦК КП(б)У «О развитии хорового дела на Украине» (1936). Достигнутое к этому времени более широкое и диалектическое понимание проблем традиций и новаторства, значения народного музыкального творчества, подготовка к ряду юбилейных чествований (Пушкина, Шевченко, Франко) стимулировали обращение композиторов к хоровым произведениям.

В конце 30-х — начале 40-х годов появляется несколько хоров на слова Шевченко: М. Вериковского — «Світе ясний», Ф. Надененко — «Лирическая сюита» —

и несколько хоров к юбилею Франко: два хора Лятошинского — «Як почуєш вночі» и «Коли студінь потисне» («Когда стужа наступит»), три хора Г. Веревки — «Не забудь юних днів», «Semper idem», «Обриваються звільна всі пута» («Обрываются исподволь цепи»).

Но — интересное явление — наблюдается своего рода ретроспекция. За исключением хоров Лятошинского, названные выше произведения в образной сфере и стилистике напоминают лирические хоры Лысенко, Сичинского. Как бы в противовес деловито-боевой песенности начала 30-х годов, здесь — господство эмоциональной сферы, чувствуется обновленное восприятие красоты классических гармоний, национального мелоса, что иногда выглядит, впрочем, как «красивость».

Особо выделяется своеобразный лирический цикл Лятошинского «Два хори на тексти Івана Франка» (1941). Это — лирико-психологические миниатюры, раскрывающие сложные моменты душевной жизни. Лиричен, согрет чувством неразделенной любви хор «Як почуєш вночі». Композитор использует приемы, более характерные для романсов. Мягкие сопоставления одновысотных гармоний в сопровождении, колоритные последования больших септаккордов с мажорными трезвучиями в основе создают теплый мерцающий колорит. На его фоне хоровая мелодия звучит очень просто, лирично и сдержанно. Нарастание внутреннего напряжения композитор передает полиритмией, обострением септаккордовых гармоний, альтерациями.

Подобные гармонические средства использованы Лятошинским и во втором хоре («Коли студінь потисне»), что способствует единству цикла. У этих хоров Лятошинского в украинской музыке не было прототипов, и лишь в 60-х годах намеченный ими путь развития лирико-психологической миниатюры нашел продолжение.

Романтическая интерпретация образов гражданской войны, солдатской службы, проявившаяся в популярном «Полюшко» Л. Книппера, нашла отклик в украинских походных хорах — «Донская казачья» Я. Левина, «Пісня Богунського полку» из оперы «Щорс» Б. Лятошинского, в его же хоре «Славна путь».

В годы Великой Отечественной войны хоровое творчество советских, в том числе и украинских, композито-

ров, главным образом, развивается в сфере героико-патриотической песенности. Здесь формировались некоторые новые интонационные и динамические качества, которые впоследствии ярко проявились в кантатах. Речь идет о хоровых песнях Г. Веревки, М. Вериковского, А. Штогаренко — «Гей, слов'яни, до зброї», «Що за вітер з-за гори».

Сугубо хоровые произведения, хотя в эти годы их создано мало, также, естественно, проникнуты пафосом советского патриотизма. Вдохновенно раскрывает образы партизанского движения А. Штогаренко (баллада для смешанного хора «Партизан Бумажков», стихи П. Бровки, «Ой збирався в ліс партизан»), Г. Веревка («Ой долинами, туманами», на слова В. Сосюры).

В героическом ключе решена патриотическая тема в хорах К. Данькевича («Червоній Армії», слова В. Сосюры), М. Вериковского («Я утверждаюсь», стихи П. Тычины). Одним из лучших лирических хоров того времени является «Виряджала милого» Г. Веревки для смешанного хора a cappella.

Особый интерес представляют две неоконченные хоровые сюиты Ю. Мейтуса и А. Коломийца. «Партизанская сюита» Ю. Мейтуса задумана как четырехчастное произведение, однако напечатаны и исполнялись лишь третья и четвертая части — «Каналы Голландии» (слова Н. Ушакова) и «Вперед, партизаны» (слова А. Новицкого). Эти хоры создают интересную тематическую линию контрастного сопоставления образа подпольного движения в далекой Голландии, несущего большое психологическое напряжение, с образом открытого партизанского наступления на фашистов в непокоренной Украине, воплощенным в динамической распевной, эмоционально открытой музыке, близкой к стилистике походных хоров.

Хор А. Коломийца «Сон» (стихи М. Рыльского) мыслился как вторая часть акапелльной сюиты, но в концертную жизнь вошел как самостоятельное произведение. Хор представляет собою лирико-драматический рассказ — воспоминание о юности, родной природе, счастье и тем более остром трагедийном осознании реальности — Родина в огне, крови, страданиях. Композитор постепенно раскрывает драматическую коллизию, нарастание душевной боли, трансформируя эпическую ин-

тонацию, обогащая ее новыми нюансами. В хоре достигнуто многоплановое динамическое развитие музыкального образа.

Очень важным результатом общего развития искусства социалистического реализма и достижений советской культуры 40-х годов было осознание духовной силы, красоты и единства многонационального советского народа. В музыке, в частности хоровой, это проявляется в патриотическом воспевании Матери-Родины как символа этого единства, с одной стороны, и заметном возрастании интереса к национальным истокам — с другой.

В грозные годы войны в нашей стране был основан ряд государственных народных хоров (среди них — Украинский народный хор, возглавляемый Г. Веревкой). Профессиональное развитие принципов народного многоголосного пения обусловило появление новой отрасли — произведений для народных хоровых коллективов.

В послевоенное десятилетие наблюдается постепенная активизация творческого процесса в хоровом жанре. Во многом благодаря росту народно-хорового исполнительства, в частности успешной работе государственных народных хоров, руководимых Г. Веревкой и П. Милославским, композиторы П. Майборода, И. Шамо, Г. Жуковский, К. Доминчен, П. Глушков, П. Процко и другие создают обработки народных песен и современные песни в стиле «гуртового» трехголосия, воспевающие трудовой энтузиазм народа.

Произведения для академических коллективов свидетельствуют также об ориентации авторов на форму хоровой песни с фортепианным сопровождением. Находят свое продолжение хоры типа «походных-кавалерийских» (Л. Ревуцкий — «В путь-дорогу, казаки» на слова А. Ющенко), партизанские (П. Майборода — «Розлягалися тумани» на слова А. Новицкого; Г. Майборода — «Ковпаківська» на слова А. Новицкого) и многие другие.

В литературе первых послевоенных лет обращает на себя внимание множество похожих сюжетов, единообразие, трафаретность поэтических образов и музыкальных интонаций, доминирует принцип отображения массового, всеобщего, схематизм и приблизительность музыкального выражения.

Значительно пополнилась хоровая литература в 1949 году. Появились классические циклы Б. Лятошинского на слова А. Пушкина, акапелльные хоры Ю. Мейтуса, А. Штогаренко, ряд хоров В. Борисова, М. Вериковского, А. Кос-Анатольского, И. Шамо. Это был качественный скачок в развитии жанра, где новый художественный уровень был достигнут в результате общего роста профессионализма украинских композиторов, их достижений в других жанрах.

Взлет в хоровом творчестве, однако, не был в нужной мере поддержан исполнительством. В 1949 году «Думка» в печати заявила о начинающейся творческой перестройке, о поставленной задаче овладения акапелльной техникой. Аналогичные задачи встали и перед «Трембитой». Однако, чтобы решить их, потребовались многие годы работы, возник сложный комплекс проблем, влияющих на артистический уровень хоровых коллективов. Проявившееся в это время несоответствие большого потенциала композиторов и ограниченных возможностей хорового исполнительства стало основным фактором, тормозившим творческий процесс.

Некоторый подъем хорового творчества наблюдается в середине 50-х годов. Чаще обращаются к хоровой композиции мастера этого жанра — Ф. Козицкий, М. Вериковский, Л. Ревуцкий, Е. Козак, А. Кос-Анатольский. Интересно, самобытно проявляют себя в нем Г. Жуковский, И. Шамо, В. Кирейко.

Многочисленными произведениями откликнулись композиторы на торжественно отмечаемые советским народом годовщины десятилетия воссоединения украинского народа в социалистическом государстве (1949) и трехсотлетия воссоединения Украины с Россией (1954). Наиболее значимы из них: цикл Г. Жуковского «Братерство» (1954), получивший премию на Республиканском конкурсе, посвященном юбилею воссоединения Украины с Россией, отдельные хоры А. Штогаренко («Здравица в честь русского народа»), Ф. Козицкого («Олександру Пушкину»), Е. Козака («В 'єдиній сім'ї»), Д. Задора («Закарпатські коломийки про Возз'єднання»).

Существенный вклад в хоровое творчество 50-х годов внесли львовские композиторы — Н. Колесса, А. Кос-Анатольский, Е. Козак, обратившиеся к интонационной

сфере гуцульской песенности с ее ладовым своеобразием и оригинальными композиционными закономерностями, в частности — контрастом лиро-эпического импровизационного запева и танцевально-коломыйкового припева; композиторы нашли богатый источник освежения музыкальной образности и стилистики.

По-разному использованы эти особенности в хорах «Нова Верховина» А. Кос-Анатольского, «Засвітило сонце волі» Н. Колессы, «Верховино, мій ти краю», «Вітер з полонини» Е. Козака, «Ой, Карпаты» С. Мартона, они придают произведениям яркость локального колорита и динамику.

Очень характерен для хоровой музыки 50-х годов «жанризм». Десятки произведений воплощают образы передовиков производства, прославленных трудовыми успехами людей («Золота квітка» А. Штогаренко, «Ковалі» Г. Веревки, «Ланкова пшеницю жала» И. Вымера, «Знатна ланкова», «Зустріч на стерні» и «Чия я» А. Кос-Анатольского, «Женихи» Ю. Мейтуса). В этих произведениях осваиваются формы соединения хоровой песни с элементами сценического действия. Выделяется из таких хоров скерцо «На току» Г. Жуковского (1953, на слова А. Малышко) масштабностью, динамикой, яркой характеристичностью образов.

Органичный синтез жанрового и лирического начал представляет собой цикл Штогаренко «Жіночі портрети», удостоенный первой премии на Республиканском конкурсе 1949 года. Выразительность музыкальных образов, удачное использование имитационно-полифонических и подголосочных приемов, введение вокализа заметно расширили выразительные средства хорового письма.

Значительный рост интереса композиторов к классической литературе, являющийся общей тенденцией советского искусства 50-х годов, в украинской музыке активизирован Лятошинским. Его хоры на стихи Пушкина и Шевченко стали подлинным художественным открытием и освоением новых сфер образности. Миниатюры Лятошинского на пушкинские тексты положили начало развитию циклов хоровых музыкальных пейзажей. Поэтические зарисовки — «Весна», «Лето», «Осень» и «Зима» — раскрывают одухотворенность природы. В них чутко передано настроение стиха. Стиль

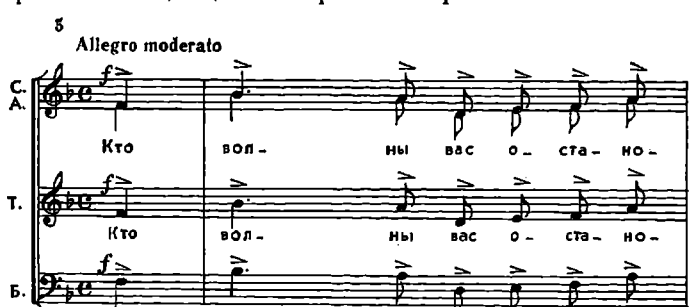
близок к классическому глинкинскому прочтению Пушкина. В то же время музыке присущи черты современности — интенсивное интонационное развитие, обновление тематических образований, их движение, полифоническая сопряженность мелодических линий, яркая гармония.

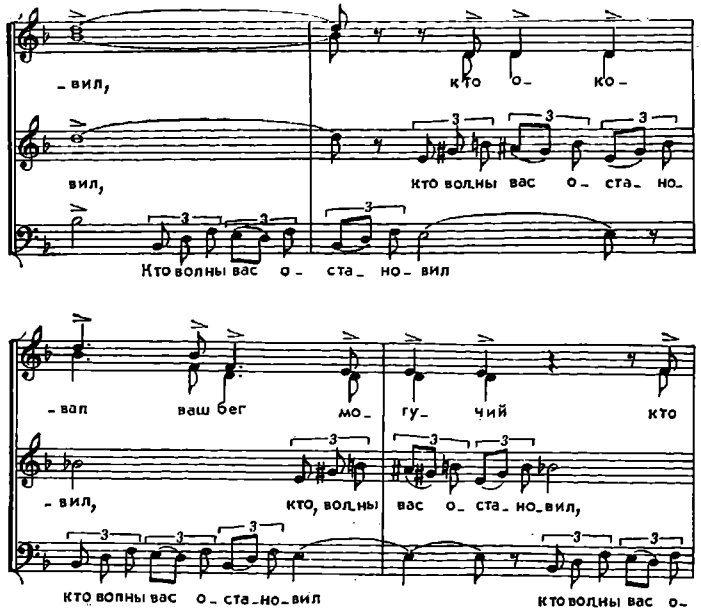
Близок к стилю русской музыкальной классики и хор Ю. Мейтуса на стихи А. Пушкина «Зимний вечер», вызывающий ассоциации с хором В. Шебалина «Зимняя дорога». Автор поэтично передает причудливую игру образов и настроений.

Лятошинскому в эти годы принадлежали особо важные открытия в сферах лирико-психологической хоровой миниатюры и лирико-драматических хоров.

Два хора Лятошинского на стихи Пушкина «По небу крадется луна» и «Кто, волны, вас остановил» своим контрастным противопоставлением родственны «Двум хорам на стихи И. Франко» и несколько напоминают апробированную в 20-е годы форму диптиха. В первом («По небу крадется луна») Лятошинский раскрывает лиризм человеческой души, передавая тонкие нюансы настроения, богатство эмоционального и духовного мира.

Волевой динамичный музыкальный образ хора «Кто, волны, вас остановил» воплощает вызов стихии, проявление неукротимого душевного порыва и желания найти на него отклик в природе. Из средств конкретизации обращает внимание динамичность сопоставления попевок лидийского наклонения, проводимых мужскими партиями в остром тритоновом соотношении (от *b* и *e*), вызывающая через ощущение «борьбы» ладовых оборотов ассоциации с образом морской стихии:

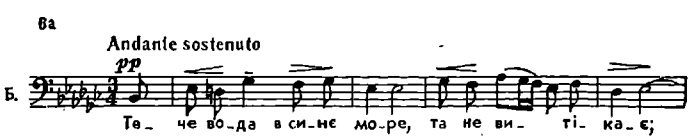




Если хоры Лятошинского на тексты Пушкина (1952) тесно сопряжены с традициями музыкальной пушкинианы Глинки и Танеева, то «Хоры на слова Шевченко» (1949—1951) — с традициями украинской классической музыки, особенно Леонтовича.

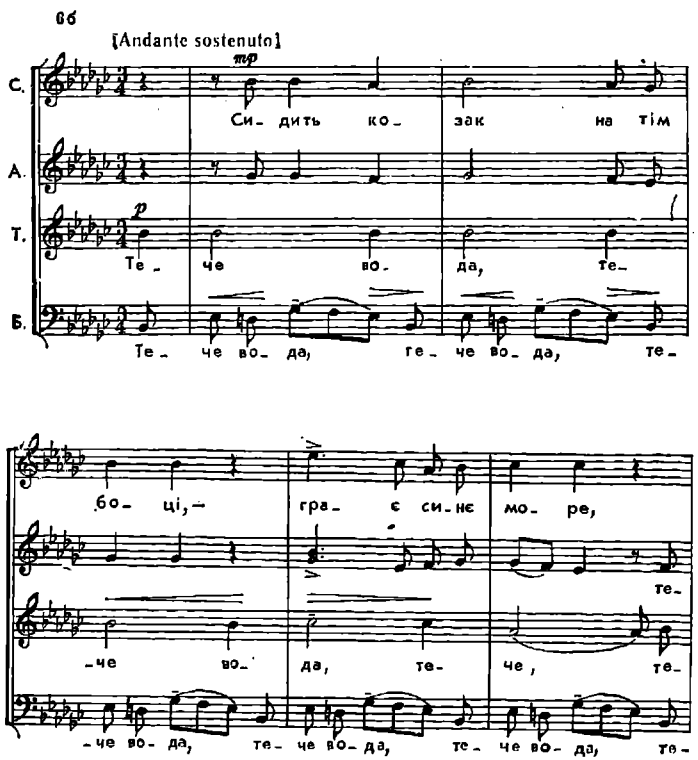
Хоровая поэма Лятошинского «Тече вода в синє море» раскрывает характерный для украинского народного эпоса мотив трагизма поисков счастья на чужбине.

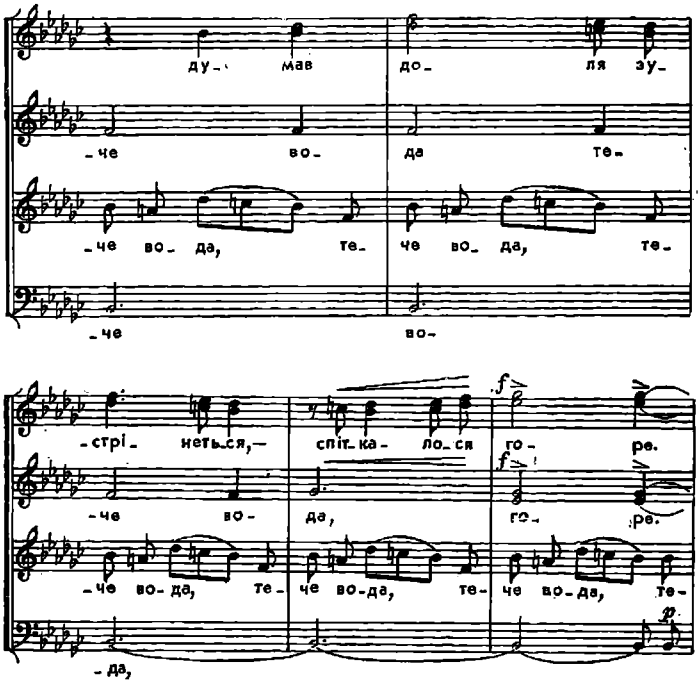
Музыкальная тема хора глубоко народна по характеру — интонации ее родственны таким драматическим песням, как «Побратався сокіл»:



Близка она к ним и по настроению, и по структуре. Такого рода тематизм в украинских хорах того времени практиковался как обобщение цельного образа, который в лучшем случае обогащался некоторыми новыми оттенками, не менявшими его сути.

Лятошинский же напряженным полифоническим развитием темы создает множество ее видоизменений, которые в процессе многоголосного становления передают эволюцию образа, появление в нем новых качеств, раскрывают сокровенные глубины человеческого чувства, ход повествования, воссоздают поэтический фон. Это симфоническое развитие образа позволило Лятошинскому воплотить в философский аспект повествования и глубоко психологическую драму:





Самобытность и современность мышления композитора, новаторские принципы и глубокая связь с лучшими традициями были высоко оценены музыкальной общественностью. Хоры Лятошинского вошли в золотой фонд украинской хоровой литературы, постоянно звучат в концертах лучших хоровых коллективов.

В итоге первого послевоенного десятилетия в развитии хорового творчества наметились положительные тенденции: рост интереса композиторов, особенно молодых, к хоровому жанру, к овладению мастерством, поиски разнообразных жанровых типов произведений и средств выразительности хорового письма.

Появление хоровых поэм Лятошинского, а также хоров Мейтуса, Вериковского, И. Шамо существенно обогатило и расширило сферы украинской хоровой композиции. Однако многие из созданных в это время произведений не сыграли, к сожалению, надлежащей роли в

творческом процессе вследствие отставания хорового исполнительства.

Весьма активную роль в привлечении внимания руководящих органов и общественности к нуждам хорового искусства сыграло Музыкально-хоровое общество. Многолетняя работа энтузиастов Оргкомитета (председателем его был Козицкий) и актива после Учредительного съезда общества (1967) сдвинула с мертвых точек ряд нерешенных проблем. Для перспектив дальнейшего развития хорового искусства большое значение имело возобновление (с 1957 года) всеобщего школьного музыкально-хорового воспитания, организация сети музыкальных школ и классов Хорового общества, детских капелл во Дворцах пионеров, активизация работы учебных хоров в техникумах и институтах и, наконец, профилирование Одесской музыкальной десятилетки имени П. Столярского как дирижерско-хоровой (с великолепным практикумом — детским хором, руководимым С. Крыжановским).

В конце 50-х — начале 60-х годов заметно повысился уровень исполнительской культуры студенческих хоровых коллективов Украины, лучшим из которых был Хор студентов Одесской консерватории, возглавляемый К. Пигровым, а позже Д. Загрецким.

Широкое признание в нашей стране и за рубежом получили тогда же народные хоры, пропагандирующие главным образом яркое народное песенно-танцевальное искусство (Государственный народный хор УССР, Закарпатский народный хор, Государственная капелла бандуристов).

Вместе с тем последствия несбалансированной в свое время системы хоровой деятельности в условиях возросших требований к исполнительству дали ряд кризисных явлений в области академического хорового пения. Две государственные капеллы УССР («Думка» и «Трембита») при всеобъемлющих репрезентативных задачах и огромной концертной нагрузке оказались не в состоянии обеспечить надлежащие сроки, а также уровень апробации и пропаганды множества новых произведений.

Во второй половине 60-х годов в Киеве были созданы новые хоровые коллективы (академический хор, ныне названный Киевским камерным хором, мужская хоровая капелла). Это несколько расширило исполнитель-

скую базу республики и позволило определенным образом скорректировать творческие «амплуа» капелл.

Преодоление в конце 50-х годов узко догматических взглядов на искусство, одностороннего понимания его задач активизировало весь музыкально-творческий процесс в стране. В хоровом творчестве украинских композиторов также наблюдаются поиски многообразного отображения действительности, проявления индивидуальных стилей, расширение интонационно-образных и жанровых сфер. Заметны новые тенденции в композиторских решениях многих творческих проблем.

Обращают на себя внимание, например, новые аспекты воплощения гражданственных тем, героико-патриотических, славильных образов. Заметно желание избежать декларативности, официозной помпезности. Отчетливо проявляется стремление облечь патриотические идеи в формы, согретые проявлением личного начала, глубоко прочувствованной эмоции, стремление найти нешаблонные приемы, свежие интонационные основы.

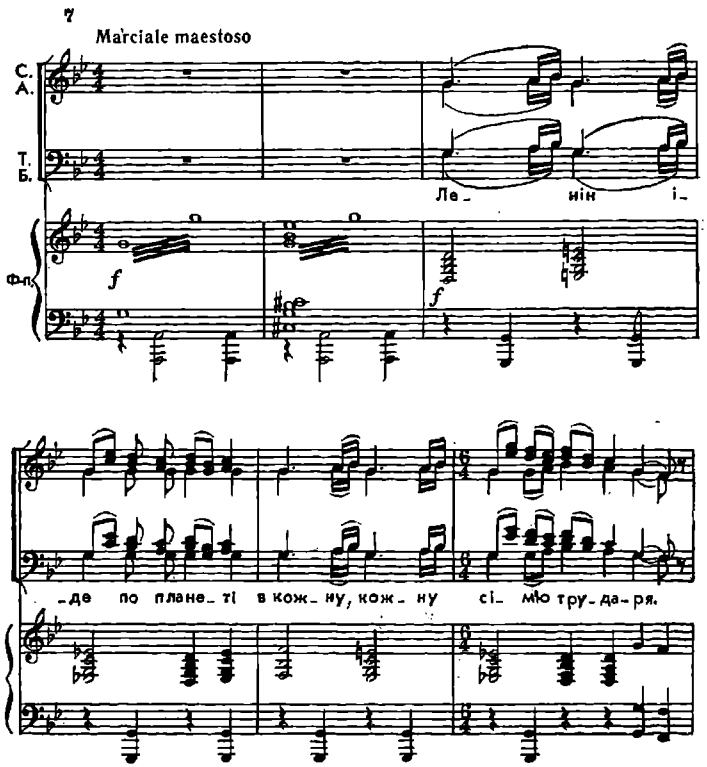
Так, в хоре Козицкого «Прославная ода Партии» (1959, стихи Рыльского) строгость рисунка и распевность мужских унисонов вызывают ассоциации с величавыми старинными славлениями. Соответствует этому и характер развития образа, создающий впечатление глубокой цельности, истовости чувства. Аналогично обращение к обрядовой песенности и в хорах Е. Козака («Партія веде»), Т. Шутенко («Слава партії комуністичній»).

Эпические монументальные звучания находит Вериковский в хоре «Гимн орденоносному Киеву». В произведениях А. Коломийца «Ода великому Жовтню» (1966, слова Т. Масенко) лиричность высказывания подчеркивается фактурой полифонического квартета солистов. В стиле лиро-эпического многоголосного народного распева написан красочный хор Жуковского «Партії слава, Леніну слава» (1955, стихи Тычины).

В то же время продолжается и иная тенденция — плакатного воплощения славильных образов, которые подчеркиваются и декоративно яркими средствами музыкального выражения, и собственно жанрово-стилевой направленностью форм, например: ода для солиста и хора «Слава радянському народу» (1966, слова В. Багмет), Дифирамб «Партії мудрій слава, хвала» (1960,

стихи Тычины), торжественная ода «Ми вождя бережем заповіти» (1972, слова А. Щербака) — композитора Г. Жуковского, «Ода робітництву» В. Кирейко и т. п.

Среди героико-эпических хоров выделяется своеобразием, мощью утверждения хор А. Штогаренко «Ленін іде по планеті» (1957, слова П. Воронько). Энергичная, инструментального характера тема, воплощающая образ богатырской силы, развивается в плане контрастного сопоставления с колористичным народнопесенным тематизмом и лирическими элементами:



Эти сопоставления тематических материалов, ладотональные и тембровые контрасты, политональные наслоения в процессе динамического нагнетания создают

тяготения такой силы напряженности, которую можно сравнить с симфоническими кульминациями. Монументальный героико-эпический образ ярко воплощает неодолимую победную поступь ленинизма.

Заметна тенденция к динамизации изложения хоров героического плана путем применения активных форм фактурного развития. Речь идет о хорах, посвященных борьбе за мир (Доминчен — «Песня борцов мира»), утверждению ленинских идей (Филиппенко — «Прославим слово Леніна»), консолидации молодежи (Веревка — «Під стягом партії вперед»). В последнем произведении, представляющем сложную двухчастную структуру, народнопесенное изложение сменяет фугетта, динамически развивающая первоначальную тему.

В украинской хоровой литературе в связи со столетним юбилеем В. И. Ленина заметно пополнился раздел Лениинианы. Ленинская тема неразрывно переплетена с образами Родины, Коммунистической партии, темой советского патриотизма. Она пронизывает большинство героико-патриотических произведений. Юбилейные хоровые программы, творческие отчеты композиторов показали тенденцию более лиричной трактовки образа Ленина как человечнейшего из людей, светоча угнетенных. Лирико-эпический аспект заметен и в таких произведениях, как «Кімната Леніна в Смольному» Е. Козака, «Ленін між нами» Л. Вымера, «Задушевні пісні про Леніна» Я. Цеглера, «Леніна бачили всюди» А. Билаша, «Ленін з нами» А. Коломийца и т. д.

Продолжением традиции романтической трактовки событий революции, гражданской войны является хоровая сцена Данькевича «Революція іде» на стихи Тычины. Произведение написано к юбилею сорокалетия Великой Октябрьской революции. Композитор прочитывает сюжет как одну из славных страниц героической истории. Хору присущ приподнятый тонус ариозно-героических и песенно-лирических интонаций, сочетание маршевых и песенных жанровых основ. Динамична композиция сцены, в основе важнейших музыкальных построений — имитационно-полифоническое развитие. Эффектно используются контрастные (жанрово и эмоционально) эпизоды.

Особое эмоциональное наполнение отличает трактовку образов, сюжетов из летописи Великой Отечествен-

ной войны, наделенных преимущественно романтическим звучанием. Героико-эпическая интонационная сфера и песенный лиризм свойственны образам партизанской героики (поэма «Із Путивля на схід сонця» Штогаренко, «Партизанская песня» Коломийца, «Партизанський триптих» В. Кирейко, баллада памяти краснодонцев «Пісня про матір» Билаша). В этом украинским композиторам особенно близки белорусские — В. Оловников («Партизанскіе акопы», «Партызаны йдуць»), Д. Смольский («Партизанський триптих»), К. Тесаков («Хоровой триптих»).

Проникновенность, лиризм и психологическая углубленность отличают многие хоровые произведения, написанные в честь тридцатилетия победы советского народа в Великой Отечественной войне. В их числе отметим поэму-реквием Л. Дычко «Память» (1974, слова А. Демиденко), хоры Ю. Ищенко «Батькові листи» (1974, слова Т. Коломиец) и ряд других композиций, решенных в современном колористическом стиле.

За последнее двадцатилетие заметно расширился круг тем, образов, появились новые разновидности жанрово-характерных хоров, стали более разнообразными и динамичными способы их образного воплощения.

Правда, сюжетные хоры, такие, как, например, «Над річкою бережком» и «Згадай, мамо» Е. Козака, «Коло річки» Д. Задора, рассказывающие о комических бытовых ситуациях, почти не отличаются по способам музыкальной характеристики от шуточных хоров середины 50-х годов.

Зато в хорах-зарисовках решаются новые задачи создания вокального колорита и контраста характеров, более органично взаимопроникают жанровое и лирическое начала. К лучшим из них относится «Вівчарик» Е. Козака (1961, слова И. Кутеня).

Принципы театрализованной композиции, синтеза танцевальной основы с песенно индивидуализированными характеристиками персонажей присущи хоровым сценкам «Буковинська полька» Козака, «Коломийки» И. Шамо. Это развернутые произведения, в вариационной или свободной форме. Используя различные тематические материалы и контрастную фактуру, И. Шамо в «Коломийках» дает яркую характеристику многим персонажам, слышны шутки, задорная пикировка пар-

ней и девушек, кокетничанье, уговаривание, дразнилки, и наконец, стремительный, зажигательный танец и общая звонкая песня.

Продолжением блистательных юморесок Ревуцкого — «У перетику ходила» и Мейтуса — «А мій батько орандар» («А мой отец корчмарь») стал акапелльный «Гопак» Коломийца на стихи Шевченко, получивший широкое признание.

В 60-е годы возрастает интерес композиторов также к камерно-лирической образности, особенно психологической лирике. Аналогичные явления — выражение определенных общих эстетических тенденций — наблюдаются в это время и в русской, белорусской, латвийской музыке, в творчестве композиторов других братских республик. В украинской музыке это явление до некоторой степени связано с деятельностью уже упоминавшегося Киевского камерного хора (руководитель — В. Иконник), проявлявшего живой интерес к различным музыкальным стилям. Для него писал свои последние хоровые циклы Лятошинский. В интерпретации Камерного хора прозвучали многие хоры молодых композиторов. Кстати сказать, ряд удачных премьер монументальных композиций Л. Дычко, И. Карабица, хоров Г. Майбороды осуществила в это время и «Думка».

Нового качества в сфере лирического хорового творчества достигли композиторы Б. Лятошинский, Г. Майборода, Н. Колесса, И. Шамо, синтезировавшие принципы вокальной и инструментальной музыки. В хорах с жанровой ориентацией на песенно-романсный тематизм некоторые драматургические задачи композиторы решают вокализацией без текста. Особенно заметно использование таких приемов в структурах, несущих функции своеобразных лирических отступлений либо внутреннего психологического развития переживания, досказывания сокровенного, не передаваемого словом. В таких случаях уже звучавший тематический материал, изложенный mormorando, приобретает новый эмоциональный смысл. Таковы акапелльные хоры начала 60-х годов И. Шамо («Далеке хмуре поле», слова В. Сосюры; «Не говори, що гаснуть зорі», слова Т. Одудько; «Пісня про сопілку», слова С. Рочиня), Г. Майбороды (элегия памяти Лысенко «Неначе сон», стихи М. Рыльского), где целые эпизоды, развернутые вступления, заключения

и даже кульминация («Далеке хмуре поле») написаны для хора без слов.

Полифоническое изложение, насыщающее фактуру распевами, подголосками, имитациями, вариантным обновлением интонаций, в хорах выразительно. Мелодические потоки разной напряженности с разновременными фазами нарастания и спада в хоровых партиях передают интенсивное развитие чувства. Близость к инструментальным приемам создания образа можно отметить в произведениях, где исходной интонационной ячейкой становится краткая попевка или оборот (так называемый микротематизм — термин Е. Ручьевской)[2]. Наслоение таких тематических интонационных ячеек, используемых для формирования развернутых музыкальных структур, — инструментальный прием, обусловливающий в хоровом произведении многократную повторяемость фрагментов стихотворения.

Обращает внимание разнообразие художественных результатов, полученных композиторами на этом пути обновления применяемых в хоровых пьесах принципов формообразования.

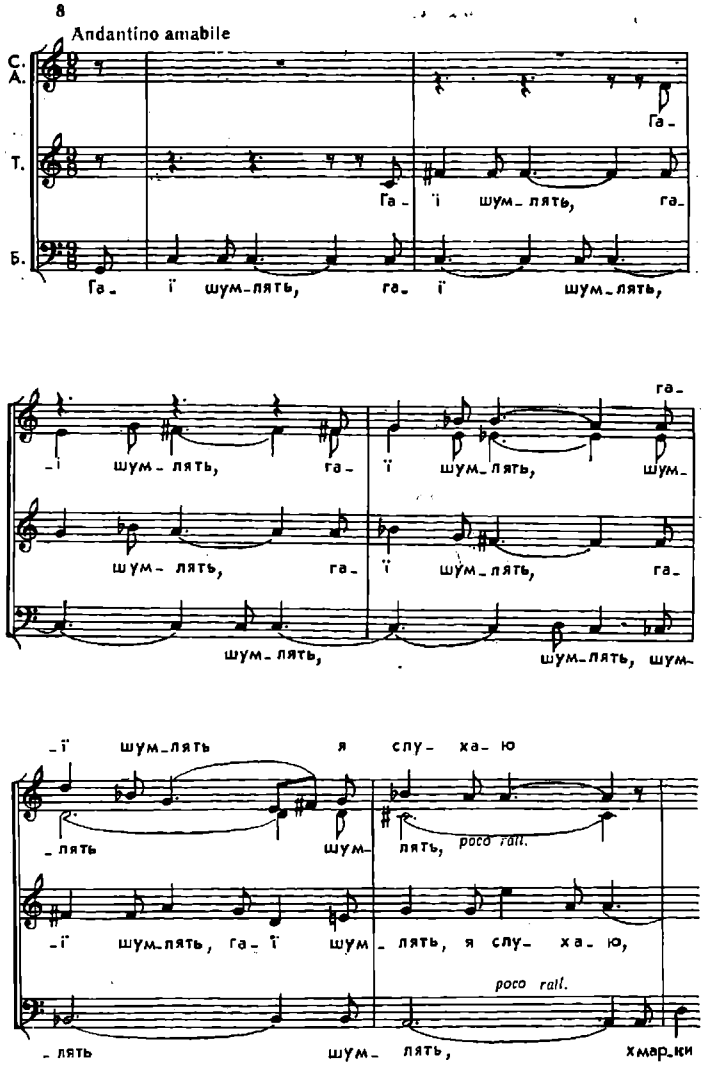
Так, например, в хоровом прелюде Г. Майбороды «Поле чорніе» (1962, стихи Рыльского) импульсивная попевка с остинатным ритмом используется в стреттных напластованиях голосов, стремительно расширяющих диапазон звучания, передающих взволнованное, обостренное восприятие пейзажа — упругий, динамичный образ.

У Лятошинского в миниатюре «Дощ» (1964, стихи Рыльского) остинатный канонический круговорот передает умиротворяющее просветленное вслушивание в звуки капели, подчеркивая однoплановость эмоционального состояния.

В хоровой поэме Колессы «Гаї шумлять» (1975, стихи Тычины) интонационное развитие тематических ячеек, ладогармоническая перекраска их в партиях с различными ладотональными наклонениями, сплетающихся в ажурной, полифонической ткани, создают пленительный поэтический образ.

---

[2] Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века. — В кн.: Русская музыка на рубеже XX века. Л.—М., 1966, с. 107.

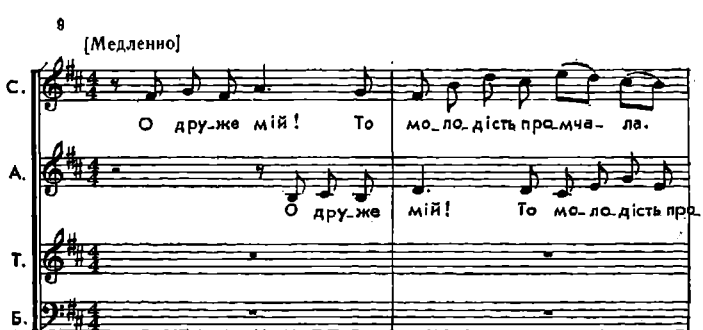


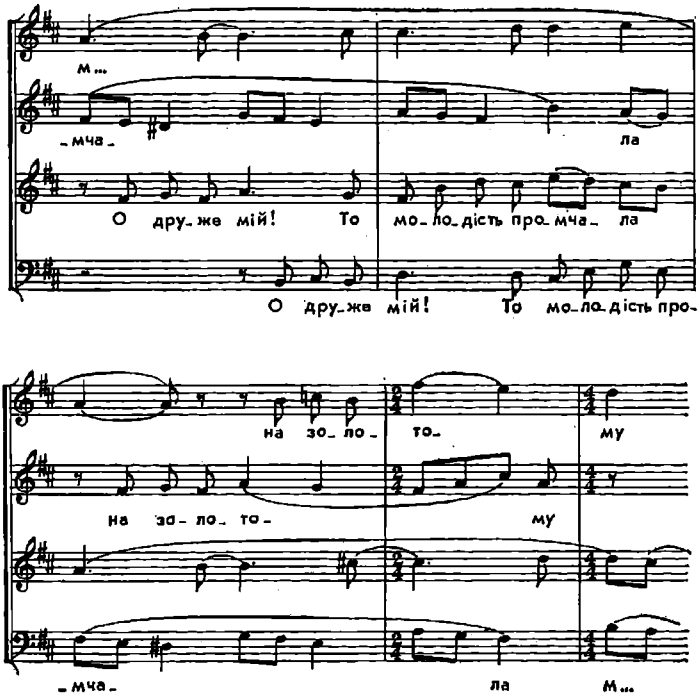
Выполняя в некоторой степени задачу звукописной характеристики — многоплановость пейзажа, — полифоническое изложение тематического материала в основ-

ном углубляет лирико-психологическую линию образа— воссоздает эволюцию душевного состояния: благоговейное постижение гармонии и красоты природы, смешанное с щемящей грустью. Пластика широких волн нарастающего чувства, обновление интонационного звучания и ритмического движения (смена триольности в кульминации расширяющими дыхание дуольными построениями, полиритмия в коде), богатая хоровая фактура — все оттеняет развитие удивительно глубокого и проникновенного лирического образа.

Сфера лирико-психологических хоров — сокровенные глубины души человека, невысказанные желания, думы, борьба чувств. В них композиторы большое внимание уделяют слову, его нюансам, подчеркивают декламационное начало. Вместе с тем огромная роль принадлежит здесь и лирическому песенно-ариозному распеву.

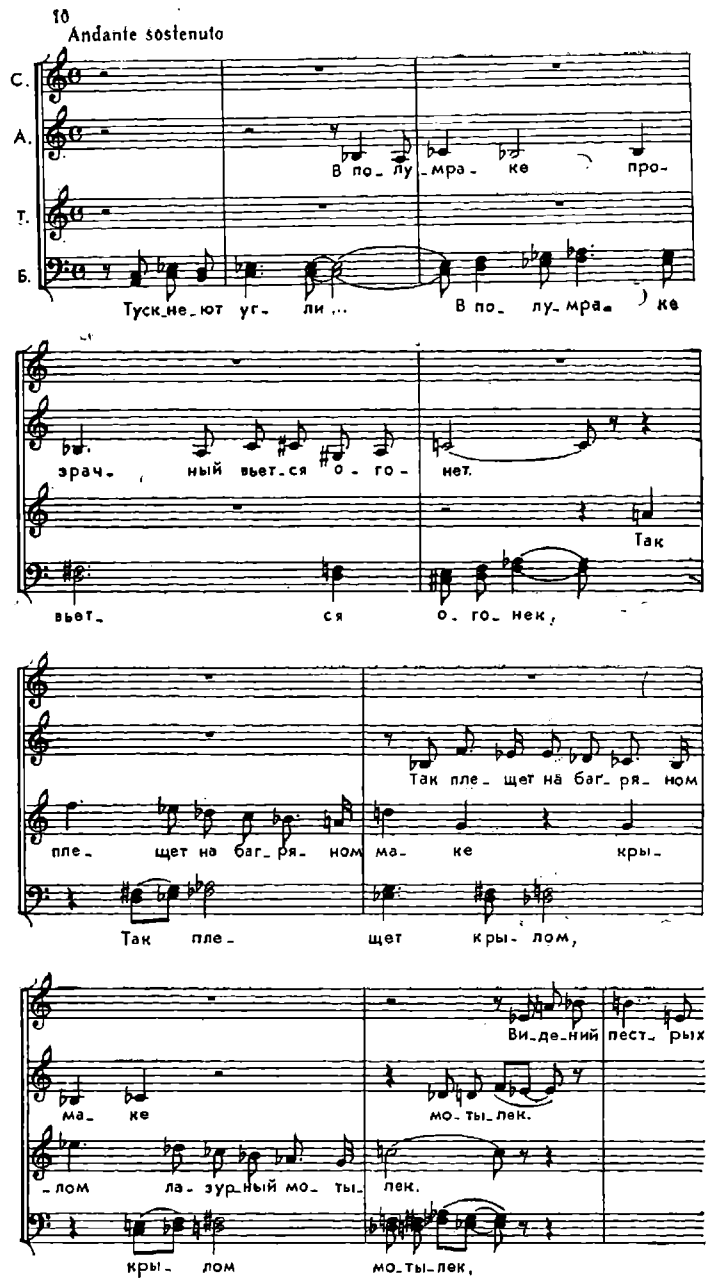
В хорах Г. Майбороды «Ще серпень лишь прийшов» («Лишь август наступил»), «Вершник» («Всадник»), «Кленовий лист» из цикла «Хорові прелюди» на слова Сосюры (1962) впечатляет вырастающая из сдержанной речитации на одном звуке выразительнейшая мелодия. Музыкальная мысль в прелюдах «Ще серпень лишь прийшов» и «Вершник» развивается имитационно-полифонически. Фугатные проведения темы на фоне хора без слов или каноническая имитация мелодии подчеркивают здесь состояние внутренней сосредоточенности, нарастание конфликта, помогают вскрыть глубокие затаенные переживания.





Хоры Б. Лятошинского «У камина», «В полумраке вечернем», «Осенняя ночь» из цикла на стихи А. Фета (1964) в экспрессивной манере раскрывают тончайшие движения души.

Смешанный хор a cappella используется композитором как камерный оркестр. Четыре хоровых партии звучат в утонченной линеарной полифонии. Приемы сопоставлений различных ладовых систем (уменьшенные, увеличенные, мажоро-минорный лады) создают ощущение растущего внутреннего напряжения. Появление и растворение эмоционально напряженной интонации, отклики на нее в других партиях, имеющих иную ладовую направленность, сопоставление в диалогах партий различных интонационных пластов, различных ритмических организаций — все сложное и многоплановое развитие музыкальной мысли с предельной чуткостью воссоздает хрупкий образный мир стихотворений Фета.


10
Andante sostenuto
С.
А.
Т.
Б.
В по_ лу_мра_ ке про_
Туск_не_ют уг_ ли ...
В по_ лу_мра_ ке
эрач_ ный вьет_ся о_ го_ нет.
Так
вьет_ ся о_ го_ нек,
Так пле_ щет на баг_ ря_ ном
пле_ щет на баг_ ря_ ном ма_ ке кры_
Так пле_ щет кры_ лом,
Ви_де_ний пест_ рых
ма_ ке мо_ ты_ лек.
лом ла зур_ный мо_ ты_ лек.
кры_ лом мо_ты_лек,

Еще ярче экспрессионистическая манера письма проявляется в хоре Лятошинского «Осенняя ночь». Трагедийный образ смертельного изнеможения природы перед мраком осенней ночи с огромным внутренним напряжением передает осознание человеком неотвратимого. В тексте нет прямо выраженной аналогии между изображенной картиной осеннего умирания и завершением человеческой жизни. Но обостренность, с которой воспринимается каждая деталь этой картины, раскрывает невысказанные ассоциации. Лятошинский обнажает подтекст с предельным драматизмом. Симфонически развивая начальную интонацию, проводя ее, видоизменяемую, в различных партиях и тональных наклонениях, оттеняя контрастные образные сферы, Лятошинский достигает огромного внутреннего напряжения в развитии трагедийной коллизии.

Своими хорами на тексты Фета Лятошинский открыл мир глубоких интимных переживаний человека в трагической ситуации. Душевный конфликт автор выражает средствами современного музыкального письма — экспрессивного интонирования, линеарной полифонии, политональных напластований, изощренной фактурной разработки. Такого рода образностью и сложностью музыкального языка Лятошинский далеко перешагнул рубежи традиций украинской музыки. Следующий глубоко философский и романтический цикл хоров композитора «Из прошлого» на слова А. Фета, Ф. Тютчева, И. Бунина (1966) закрепляет новаторские находки композитора (цикл показателен контрастами полистилистики, подчеркивающими образные и временные сопоставления в процессе воссоздания различных картин и колорита далеких эпох).

Советская, в том числе украинская, хоровая литература последних двух десятилетий все более обогащается циклическими композициями. А это, несомненно, показатель определенной зрелости художественной мысли, большого творческого опыта композиторов, становления широких художественных концепций.

Циклические произведения обычно свидетельствуют о длительной заинтересованности композитора художественной идеей, целенаправленном поиске, предполагают достижение какого-то нового суммарного творческого результата.

В известной степени циклы подытоживают творческие поиски и в хоровой пьесе, давая представление о эволюции и результатах развития этого жанра в последнее двадцатилетие.

Для рассматриваемого периода характерны три вида хоровых циклов — тематические, на тексты избранного поэта и структурные.

Тематические циклы более типичны для конца 50-х и начала 60-х годов. Для них примечательно наличие обобщающей идеи или темы, обычно определяющей композиционные принципы или мотивирующей подбор произведений. Многие из тематических циклов представляют собой серии хоров, объединенных программой, названием. К таким можно отнести лирико-жанровый цикл «Про нашу любов» и героико-характерные «Чотири пісні» А. Штогаренко на слова П. Воронько (они мыслились как составные части больших вокальных серий, последняя из них — цикл «Народні месники»).

В камерых циклах «Лісний янтар» Т. Сидоренко (1961, слова В. Карпеко), «Пори року» Н. Дремлюги (1961, слова О. Марунич и Д. Луценко), «Картинки природы» А. Зноско-Боровского (1963, слова А. Бродского) проявилось увлечение картинной программностью. В циклах поставлены в основном лирико-живописные задачи. Компоновка хоров обусловлена картинной программностью, стилистика — песенно-обобщенной повествовательностью и изобразительными приемами.

Свойственное советской хоровой музыке середины 50-х годов культивирование классических традиций в образности и музыкальной стилистике ярко проявилось в циклах И. Шамо «Четыре хора на слова И. Франко» и Вериковского «Весняна сюїта» на стихи И. Франко. Философская трактовка времен года, своеобразно соотносимых с периодами человеческой жизни или закономерностями общественного развития, нашла в музыке эмоциональную и содержательную интерпретацию. Как и хоры Шебалина на слова Пушкина, эти циклы относятся к высоким достижениям своего времени. Обращают на себя при этом внимание и тенденция к интимизации лирики, поэтической ассоциативности, избегание сюжетной определенности и поиск эскизной манеры письма, проявившиеся в цикле хоров И. Шамо «Летять журавлі» (1961). Впрочем, акварельные романтические

образы слияния с природой в названном и следующем цикле Шамо — «Карпатська сюїта», 1963 — уравновешиваются сочными, яркими по колориту, жизнеутверждающими жанровыми зарисовками.

Хоровой цикл В. Бибика «Триптих» (1970) на русские народные тексты раскрывает драматический сюжет времен Великой Отечественной войны новыми приемами образной типизации. Ему присущи сценичность, психологическая характеристика образов, воплощенных средствами колоритного русского распева, в своеобразном ладоинтонационном звучании подголосочной фактуры, доверие к выразительности и эмоциональной емкости старинных трихордных попевок. Напряженный поиск фольклорно-самобытной речевой интонации, выразительности распева близко примыкает к творческим тенденциям так называемой «фольклорной волны», наиболее ярко обнаруживаемым в произведениях ряда ленинградских композиторов (В. Салманов, М. Пригожин, В. Гаврилин).

Разработка военной темы намечается в новом цикле Бибика (1974) из пяти хоров на тексты романа Ю. Бондарева «Горячий снег», углубляющем тенденции публицистичности, психологической трактовки темы о подвиге советских людей.

Хоровые циклы на стихи поэтов в украинской музыке получили особое развитие в 1963—1965 годах. Принцип отбора стихов показывает различие творческих замыслов. В одном случае стихи представляют интересующую композитора сферу образности, соответствующую музыкальному замыслу цикла. В другом — компоновка приобретает характер представления либо типичной сферы образности поэта, либо личности поэта. В этом случае выдвигается новый аспект — репрезентации поэта. Как справедливо отмечает А. Сохор, заслуга разработки последнего принципа построения вокального цикла принадлежит Г. Свиридову («Поэма памяти Сергея Есенина», «Патетическая оратория» и др.).

Три хоровых цикла Г. Майбороды («П'ять хорових прелюдів») и Б. Лятошинского («Чотири мішані хори» и «П'ять мішаних хорів») основаны на юношеских стихах Рыльского и даже имеют совпадения в отборе стихов. Однако в стилевом отношении циклы различны,

Цикл Майбороды (1962) — цельный по драматургии образных сопоставлений. Это вдохновенные лирико-поэтические, мастерски написанные прелюды, основанные на сочном национальном мелосе, пластике столь любимых Рыльским многоголосных распевов, полифонической фактуре, фонизме красочной вертикали.

Циклы Лятошинского (1964) поэтичны по-своему. В них тонкость, хрупкость, воздушность хорового письма, использование линеарности полифонии, свежести функциональных сопоставлений (принцип одновысотности) и интеллектуальная утонченность. Драматургические связи между хорами не всегда прочны, но объединяет цикл импрессионистичность письма.

Значительный интерес представляют хоровые циклы А. Штогаренко и Г. Майбороды. «Шевченкіана» Штогаренко (1963) — цикл, раскрывающий несколько характерных шевченковских тем. Это тема социального протеста, женской и сиротской доли, тема стихийной героики и гражданского подвига, воплощенные с характерной для композитора яркой, лапидарной типизацией образов. В семичастной композиции цикла образуются три сквозные сюжетные тематические линии, контрастирующие друг другу и развивающиеся с нарастанием конфликтности.

Органична художественная концепция «Хоровых прелюдов» Майбороды на стихи В. Сосюры (1965). Восемь прелюдов написаны на основе лирических исповедей поэта, отражающих различные этапы его жизненного пути. Чутко передавая стиль лирики Сосюры, Майборода композицией цикла намечает интересный аспект — жизни самого поэта.

К репрезентативным циклам, развивающим интернациональные традиции нашей музыки, следует отнести и цикл Штогаренко «Вірменські ескізи» (1970) на стихи А. Исаакяна. Десятилетием ранее стихи Исаакяна вдохновили композитора на создание струнного квартета, музыка которого стала основой хорового цикла. Органичное слияние стихов с музыкой, пронизанной интонациями армянской народной песенности, еще раз напомнило о высоком мастерстве композитора.

В последнее десятилетие в украинской хоровой литературе активизировался интерес к струнным формам цикличности — диптиху и триптиху. Принцип диптиха—

противопоставления образов, антиподов, имеющих черты или элементы общности, — успешно разрабатывал в 20-е годы Козицкий. Интересовал он и Вериковского, и Лятошинского, оставивших несколько таких хоровых циклов (на слова Франко, Пушкина, Шевченко).

Обращение к триптихам Бибика и Кирейко, диптихи в хоровом творчестве Дычко и Ищенко говорят об интересе к циклическому единству, основанному на противопоставлении.

Диптих Дычко (1972, на слова японских поэтов Охара То Ко и Ба Сьо), циклы Ищенко (1974, на стихи литовского поэта А. Венцлова и украинского поэта П. Тычины) имеют общие черты. При том что оба автора ярко индивидуальны, можно заметить некоторую общность в чуть импрессионистически-живописной манере воплощения образов природы. Хрупкость настроения, поэтизация текста, изысканно-обобщенная ритмоинтонация достигаются Дычко ансамблем хора с мерцающе-звенящим фортепианным сопровождением.

Ищенко воплощает несколько пантеистические образы поэзии пластичностью интонаций, чуткой передачей нюансов текста, красочностью ладового движения, лиризмом распева.

В последние годы компактными двух-трехчастными циклами на слова советских поэтов дебютировали молодые композиторы Украины, среди которых снова выделяется Дычко, создавшая акапелльные циклы «Пори року», «Вітер революції», «Карпатський».

Хоровые циклы 60-х годов — результат интенсивной и плодотворной работы украинских композиторов, свидетельствующий о росте интереса к этому виду творчества.

Обогащение тематики, расширение круга привлекаемой классической и современной поэзии, поиски оригинальных композиционных решений, драматургии, образного развития и стилевого единства — существенные творческие завоевания. Лучшие хоровые циклы являются наиболее значительными достижениями современной украинской хоровой музыки.

Творческие поиски и направления хоровой музыки на Украине неразрывно связаны с общими культурными процессами, с завоеваниями всего советского искусства. Но одним из самых существенных факторов, непосредственно влиявших на развитие хоровой музыки, является

уровень хорового исполнительства. Именно в плане контактов творчества и исполнительства решаются кардинальные вопросы жизнедеятельности созданных произведений, их влияния на духовную жизнь народа, творческую активность композиторов.

Хоровое творчество украинских советских композиторов тесно связано с жизнью народа, задачами, которые ставит перед ним Коммунистическая партия. В хоровых произведениях украинские композиторы воспевают нашу действительность, духовную красоту советских людей, высокие коммунистические идеалы.

Разнообразие хоровых произведений свидетельствует о поиске новых жанрово-стилевых форм и путей реалистического художественного отображения советской действительности, раскрытия характера, мыслей и чувств нашего современника.

Б. ФИЛЬЦ

Образно-тематические структуры в камерно-вокальном жанре

Украина издавна славилась высокой вокальной культурой, богатством песенного искусства, и почти нет украинских композиторов, которые не уделяли бы должного внимания романсу.

В области романса украинские композиторы создали немало ярких произведений, где в художественных образах отразились основные тенденции своего времени, многообразие стилистических направлений и жанрово-тематических разновидностей украинской музыкальной культуры, часть которых появилась впервые именно в советской вокальной лирике.

Вырастая на традициях вокальной лирики Н. Лысенко, К. Стеценко, Я. Степового, Д. Сичинского, С. Людкевича, украинский советский романс испытал на себе также большое влияние творчества русских композиторов XIX и начала XX века — М. Глинки, А. Даргомыжского, П. Чайковского, М. Мусоргского, А. Рубинштейна, С. Рахманинова и других. Опираясь на искусство отечественной и зарубежной классики, советские композиторы внесли вместе с тем много нового, обусловленного новой эпохой, всем развитием реалистической музыки. Это относится прежде всего к значительному расширению тематики, связанной с советской действительностью, появлению новой романсовой стилистики и, наконец, к

изменению интонационно-образного строя музыки в целом.

В процессе развития советского украинского романса, преодоления определенных трудностей неудач, связанных порой с недостаточным владением композиторской техникой, возрастал общий уровень профессионализма, расширялся круг авторов, пишущих в жанре романса, увеличивалось число художественно ярких и национально самобытных образцов в его различных жанровых разновидностях.

К успехам композиторы пришли благодаря использованию накопленного интернационального опыта классического искусства, а также образно-интонационного обновления музыкального языка на собственной народной основе. Написанные в начале 20-х годов лирические романсы Стеценко и Степового своим естественным художественным синтезом осознанного профессионализма с народной стихией непосредственно продолжили линию украинского классического романса в советской музыке. В дальнейшем обращение к этим традициям и их обновление стало одним из ведущих процессов, представленным в творчестве композиторов республики очень широким кругом явлений.

Прежде всего — это воплощение в музыке классической поэзии украинских революционеров-демократов Т. Шевченко, Леси Украинки, И. Франко, где сугубо личное объединяется с народным, общечеловеческое, гуманистическое начало — с национально-прогрессивной тематикой, стихосложение во многом продиктовано закономерностями устного народного песенного творчества. В музыкальных образах, интонационном строе мелодики и вообще во всем комплексе средств музыкальной выразительности этих романсов чувствуется тесная связь с национальными особенностями украинской вокальной профессиональной и народной музыки. Это выражается в использовании композиторами отдельных приемов, выработанных художественной практикой в процессе становления и развития украинской национальной музыки в целом и народнопесенного творчества в частности, например различных диатонических звукорядов, кадансовых оборотов и т. д.

Говоря о творческих процессах, происходящих на разных этапах развития советского украинского романса,

необходимо отметить, что они всегда были нерасторжимы с главными путями развития всей советской музыкальной культуры, составляя органическую частицу ее камерно-вокального жанра.

На Украине, как и в других братских республиках нашей страны, в первые послереволюционные десятилетия происходил процесс становления нового советского современного романса. Следует подчеркнуть, что кристаллизация этого жанра была длительным и сложным процессом.

Поиски новых путей музыкальной интерпретации поэзии в ряде случаев не приводили к желаемым результатам прежде всего по причине формального подхода к тексту, подчеркивания чисто внешних, второстепенных деталей поэтического содержания; к примеру, надуманная, слишком усложненная по музыкальному языку «Баллада про ката» («Баллада о палаче») П. Козицкого (1929) на слова М. Терещенко. Кроме того, нередко наблюдалась недостаточная требовательность к художественным качествам литературной первоосновы, упрощенность в самом понимании современной темы, а также в формах ее музыкального воплощения («Вокальные картины» П. Сеницы).

Вместе с тем уже в 20-е годы в вокальном творчестве украинских композиторов происходят качественные сдвиги, намечаются два основных образно-тематических направления — гражданственное и сугубо лирическое, которые будут развиваться, совершенствоваться, видоизменяться во всем своем жанрово-тематическом разнообразии.

Первое направление имеет открытую общественную значимость и актуальность, ибо связано с принципиально новыми социальными, политическими и идеологическими факторами. Ведущую роль в романсах этого направления играет новое содержание, рожденное изменившейся социальной формацией. В связи с этим можно говорить о новаторстве, поисках новых художественных образов, которые несут передовые идеи нового времени.

Показательно, что именно романсы Степового и Стеценко, созданные в послереволюционные годы, являются одними из первых образцов совершенных вокальных сочинений на революционную тематику. Они стали своеоб-

разной творческой аркой, соединяющей идейно-художественные и интонационно-стилистические особенности творчества композиторов дооктябрьского и советского периодов.

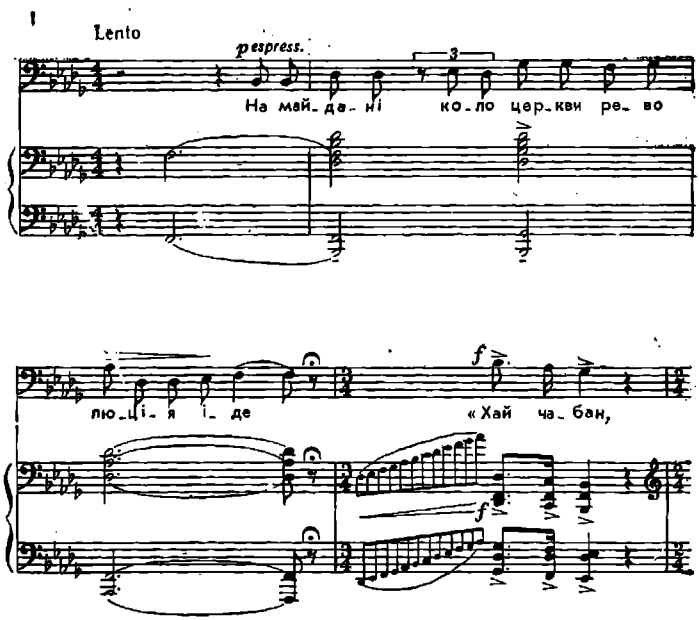
В их произведениях, в частности в романсах Степового «Каменярі» («Каменотесы», 1925) и «У долині село лежить» («В долине лежит село», 1925) на стихи И. Франко, заметно обновлен интонационный строй мелодики по сравнению с дореволюционными романсами. Здесь, как и в различных более поздних романсах других композиторов на революционную тематику, появляются призывные квартовые интонации, речитативность мелодики, лапидарность музыкальных тем, четкая пунктирная ритмика, лаконичность формы. Романсы Степового написаны в период особенно широкого бытования революционных песен, формирования и интенсивного развития новых жанровых разновидностей массовой песни и советского фольклора, которые, естественно, повлияли на дальнейшее творчество советских композиторов, сыграли определенную роль в демократизации сольных вокальных жанров. Примеры тому «Удары коммунара» (1926) Ю. Мейтуса, «Удари молота і серця» (1928) Ф. Богданова на слова В. Эллана, «Куль не жаліти» («Пуль не жалеть», 1925) Б. Яновского на слова Матвиенко, «Сакви надіньте» («Сумы наденьте», 1927) В. Борисова на слова П. Тычины и другие.

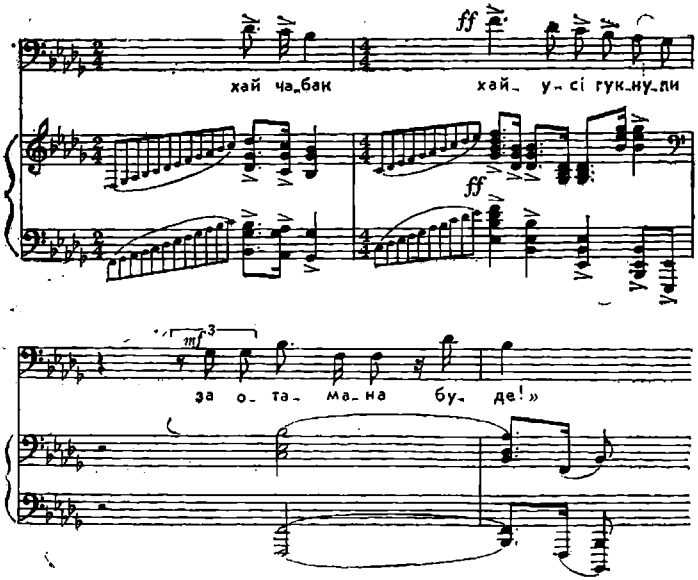
На плодотворную деятельность украинских композиторов 20-х годов по созданию и развитию новых жанров вокальной камерной музыки, связанных с современной революционной тематикой, указал Б. Асафьев, который рассматривал достижения украинских авторов в общем русле становления советской вокальной музыки: «Эволюция романса приостановилась и заметно колеблется между революционным романсом-песней и сатирой и между утонченной лирикой. В последней области первенствовали москвичи (впрочем, их больше издают): Александров, Крейн, Фейнберг и др. В первой — группа киевлян, соединившихся вокруг журнала „Музыка“, у них вырабатывается стиль и своеобразный язык с серьезным отношением к заданию»[1].

---

[1] Глебов И. Перспективы русской музыки. — Жизнь искусства, 1926, № 1, 10—12.

К лучшим произведениям этого периода относятся романсы В. Косенко на тексты Тычины «Мобілізуються тополі» и «На майдані» («На площади», 1927), которые с большой убедительностью раскрывают героику революционных свершений народа. Они отличаются эмоциональной наполненностью, искренностью высказываний, ярким мелодизмом, динамичностью развития. Особенно выразителен широко развернутый драматический монолог — романс «На майдані», переросший по своей композиционной структуре в своеобразную вокальную народную сцену. Он вобрал в себя различные жанрово-образные черты. Героико-эпическое начало тесно переплетается здесь с лирическим и драматическим, образуя яркие контрасты, внезапные сдвиги, переключения. Речитативно-декламационный тип мелодики приближается и к живой разговорной речи и к песенному распеву. Особую экспрессивность создают волевые ораторские интонации, дублирующиеся насыщенным аккордовым сопровождением:





Благодаря своей идейной содержательности, вокальности, сюжетной новизне, правдивости образов, романс Косенко «На майдані» вошел в золотой фонд советской вокальной музыки, стал одним из наиболее популярных произведений, посвященных гражданской теме.

Музыка романса отличается особенно тонким проникновением в психологическое содержание стихотворения, где большое внимание уделяется слову, его нюансам, психологически точному воспроизведению переживаний человека.

Психологическая углубленность музыкальных образов получила свое дальнейшее развитие во многих вокальных произведениях последующих годов: романсах Д. Клебанова, К. Данькевича и особенно в многочисленных балладах Ю. Мейтуса, созданных в 50—60-х годах, отражающих главную тенденцию современного украинского романса — лиризацию образов, общественно значимых тем гражданского звучания.

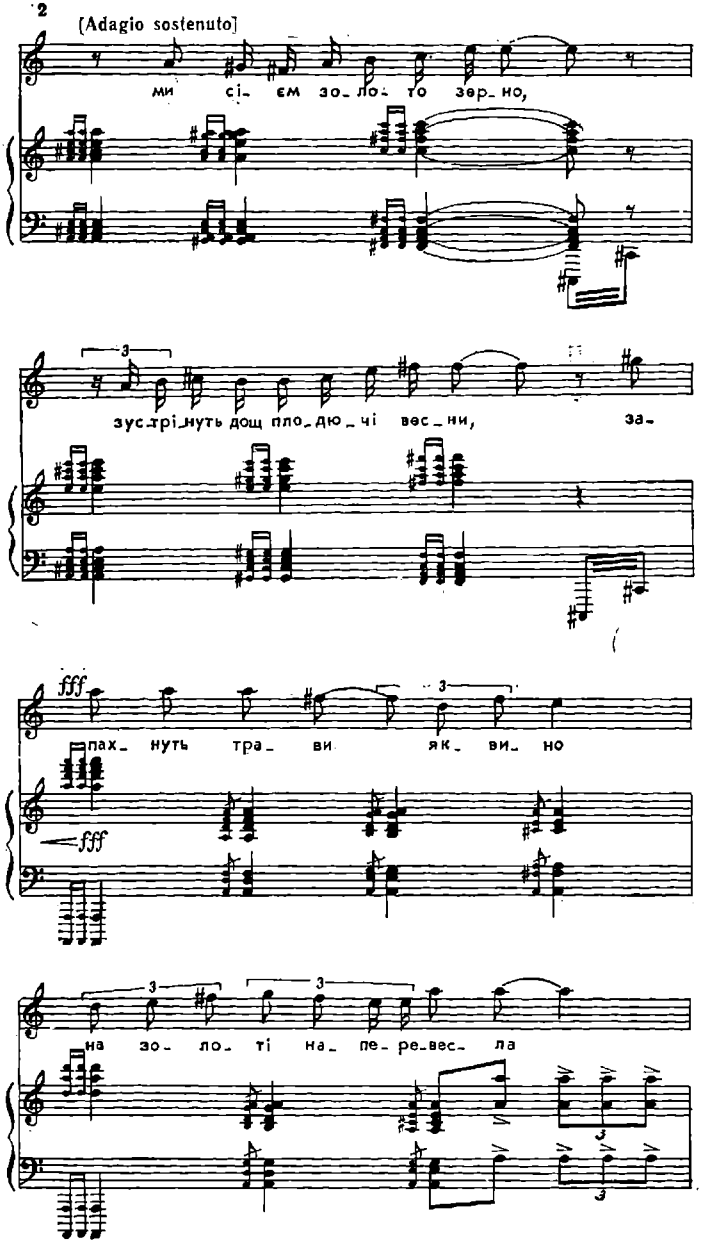
Среди произведений героико-эпического характера следует отметить вокальные реквиемы, составляющие важнейшую веху в развитии украинского романса. Они, как и монументальные хоровые реквиемы, отличаются

глубоким философским содержанием, сосредоточенным драматизмом, а иногда и трагедийностью — «Реквием» Борисова, драматически насыщенные романсы Богданова «Як упав же він з коня» на слова Тычины, «Про справу двадцати шести» («О деле двадцати шести») на слова В. Маяковского. Романс «Пам'яті борців Паризької комуни» Косенко на слова О. Невежиной и здесь, в этой жанрово-тематической подгруппе, является наиболее художественно совершенным.

Весь образный строй музыки, а особенно напряженность мелодических интонаций сближает их с аналогичными явлениями в творчестве русских композиторов тех лет. Примером может служить, в частности, лаконичный драматический реквием «26» В. Белого на стихи Н. Асеева (издан в 1927 году), посвященный трагической гибели выдающихся деятелей Советской власти — бакинских комиссаров.

Во многих вокальных произведениях 20-х годов нашли свое отражение образы строителей новой жизни. Большинство романсов этой группы можно отнести к славильно-гимнической разновидности жанра с разными, однако, образными решениями темы. В одних романсах, воспевающих, в частности, труд на заводах, превалирует некоторая плакатность в передаче настроений человека, используются оптимистически-броские, зачастую с энергичной маршеобразностью интонации («Іду з роботи я, з заводу» Косенко на слова Тычины). Другие романсы, в особенности преисполненные романтики в восприятии нового села, отличаются мелодикой более лиричной, напевной. В них много теплоты и задушевности, идущей от фольклорно-песенной лирики сельского происхождения.

В этом отношении выделяется романс «Паруе день» («Вот знойный день») Н. Коляды на слова А. Дикого, в музыке которого отражена картина солнечного утра в поле, где целебные соки плодородной украинской земли, яркие лучи солнца и пьянящий запах трав слились воедино с человеческой радостью, трудом, песней, вдохновением. Эмоциональная насыщенность распевной мелодики широкого дыхания, колоритность гармонических красок, возникающая благодаря терцовым сдвигам аккордовых последовательностей в аккомпанементе, постоянная тональная неустойчивость придают особую привлекательность этому романсу:


2
[Adagio sostenuto]
ми сі- ємо зо_ло- то зер_но,
зустрі_нуть дощ пло_дю_чі вес_ни, за-
fff
пах_нуть тра_ви як_ви_но
fff
на зо_ло_ті на_ пе_ре_вес_ла

Романс отличается яркой национальной характерностью, базируется на интонациях протяжной лирической украинской песни.

Одновременно с гражданственными мотивами в вокальном творчестве украинских композиторов развивается сугубо лирический романс. Здесь особенно рельефно отражены вкусы и настроения разных социальных групп любителей музыки, остро выражены противоречия различных эстетических позиций, художественных стилей и направлений. Но несмотря на наличие противоречивых тенденций в творчестве отдельных композиторов (В. Косенко, М. Вериковского, Б. Лятошинского) и пестроту сплетения разных вкусов и стилей, в романсном творчестве 20-х годов нетрудно обнаружить ведущее направление, в котором своеобразно отражены процессы формирования советского мировоззрения и эстетических принципов социалистического реализма.

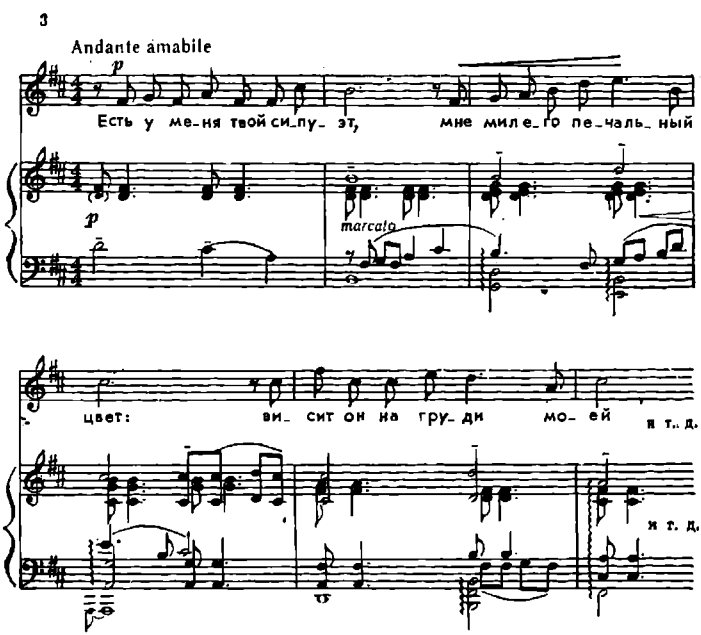
При этом важно отметить, что уже в первые послеоктябрьские десятилетия в советской вокальной лирике Украины зарождается новый подход композиторов к различным явлениям окружающей жизни, который в будущем даст большое многообразие творческих поисков и интересных решений в сфере раскрытия, так сказать, личностных, субъективно-индивидуализированных переживаний человека.

В украинском лирическом романсе широко и разнообразно проявились творческие интересы, свидетельствующие об усвоении и художественном развитии опыта разных композиторских школ, и особенно творчества русских композиторов-классиков. Эта тенденция наиболее рельефно выражена в творчестве Косенко, лучшие романсы которого созданы, главным образом, на основе русской классической поэзии, в частности на стихи Пушкина («Я вас любил», «Я пережил свои желания», «Вечерняя песня», «Цветок засохший», «Соловей», «Я здесь, Инезилья» и др.), и тесно связаны с традициями романсовой лирики русской и украинской классики. Теплота и искренность чувства, напевность и простота мелодики, колоритность гармонии, возникающая зачастую благодаря полифонизации фортепианной партии, — вот основные черты, которые характерны для романсов Косенко.

Влияние русской вокальной музыки, преимущественно Глинки, Чайковского, Рубинштейна, частично Рахма-

нинова, чувствуется также в творчестве Ф. Надененко, которое во многом близко по стилю и содержанию к косенковским произведениям.

Его лирическим романсам присуща пластичная напевная мелодика, преимущественно с четкой метрической структурой, придающей музыкальным фразам округленность и способствующей лучшему слуховому восприятию вокальной линии всего художественного целого. С целью усиления эмоциональной напряженности композитор прибегает к использованию таких гармонических приемов, как обильное употребление нонаккордов с задержаниями септимы и ноны, эллиптические последовательности и терцовые сопоставления аккордов. В качестве примера можно привести начало романса «Силуэт» на слова Лермонтова:



Лучшие достижения Надененко тоже связаны с лирической поэзией Пушкина («Последние цветы») и Лермонтова («Силуэт», «Без Вас хочу сказать Вам много»), хотя композитор обращался к творчеству очень большо-

го круга поэтов различных стилей (Т. Шевченко, И. Франко, Леси Украинки, Н. Гоголя, А. Мицкевича, Р. Тагора, С. Капутикян, М. Рыльского, В. Сосюры, М. Терещенко, Л. Забашты, Т. Масенко и других). Он написал свыше двухсот романсов, в большинстве которых воспевает глубокие чувства и благородные порывы человека.

В плане усвоения и развития различных традиций русского классического романса можно рассматривать творчество и других украинских советских композиторов, создающих немало романсов и вокальных циклов на основе отечественной и зарубежной классической и советской поэзии. Некоторые произведения (как-то: циклы Д. Клебанова и В. Рыбальченко на стихи Г. Гейне, Т. Шевченко, А. Пушкина, В. Маяковского, Е. Евтушенко) примечательны при этом силой обобщения и расширением образно-тематических горизонтов. К тому же в одних образцах (вокальный цикл Ю. Рожавской «Мудрость» на слова украинского современного поэта В. Коротича) преобладает философская углубленность, в других — на первый план выступает лирическое начало, как, например, в большинстве романсов М. Жербина на стихи Пушкина, Лермонтова и Блока, романсах М. Завалишиной на слова Сосюры и Капутикян, в романсах Г. Таранова на стихи Лермонтова и т. д. Своеобразный ракурс подачи лирических образов находим в вокальном цикле Н. Дремлюги на стихи Омара Хайяма.

При всей оригинальности творческих индивидуальностей композиторов Лятошинского и Вериковского, в их вокальном стиле можно найти так же много общих точек соприкосновения. Это — прежде всего — особенности мелодики, базирующейся на декламационном интонировании слова, а также склонность к колористично-тембровой трактовке фортепианного сопровождения. Их музыка характеризуется острым, напряженным гармоническим языком, который, независимо от сложности, зиждется на прочных основах тонального мышления. Особую колоритность звучания в произведениях Лятошинского создают различные сопоставления альтерированных септаккордов, нонаккордов и их обращения, в частности больших септаккордов.

По своим эмоциональным настроениям романсы Лятошинского довольно разнообразны и в целом раскры-

вают различные нюансы психологического состояния человека, однако в каждом отдельном образце отражается обычно какое-то одно душевное настроение или жизненное мгновение. Большинство из них характеризуется изысканностью музыкального языка, лиричностью, утонченной углубленностью в понимании окружающей действительности, касается ли это интимных переживаний человека (романсы на стихи Франко, Мицкевича), пейзажных акварельных картин (цикл «Лунные тени», «Там на берегу» на стихи Пушкина) или же глубоких философских обобщений («Озимандия» на стихи Шелли, «Три ключа» на стихи А. Пушкина). Все они разнообразны, но в них четко выявлен идеал прекрасного, глубина и гармоничность человеческих чувств. Названные романсы на стихи Пушкина, как и не менее яркий по музыкальному языку романс «На холмах Грузии», созданы в 1936 году, к столетию со дня смерти великого русского поэта. Они отличаются высоким мастерством и изысканностью музыкальной речи.

Именно эту черту — предельную изысканность и утонченность музыкального языка, — которая во многом подчинена раскрытию внутренне-психологического подтекста того или иного художественного образа, восприняли молодые композиторы 60-х годов, и в частности, как увидим дальше, Л. Дычко.

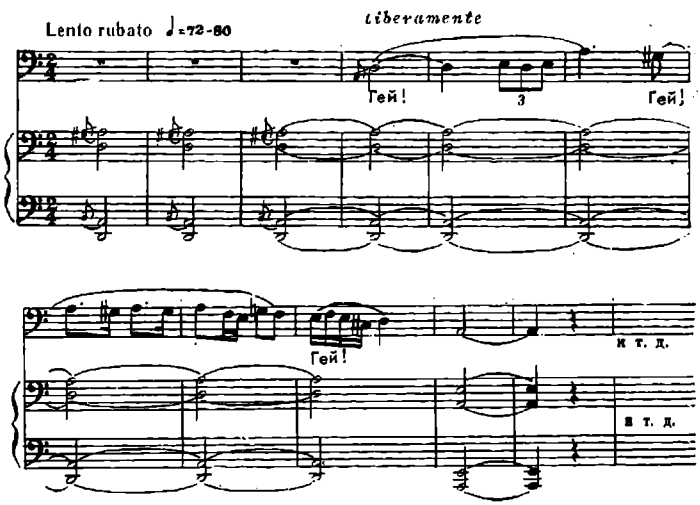
В годы Великой Отечественной войны во всех областях музыкального искусства, включая, естественно, и романс, на первый план выдвинулась гражданственно-патриотическая тематика.

Глубина и серьезность содержания советской патриотической поэзии тех лет повлияли на музыкальные жанры и формы. Происходит их монументализация. Композиторов привлекают эпическая героика и драматическая лирика: драматические монологи, думы, вокально-драматические циклы. Показателен в этом отношении вокальный цикл Вериковского на тексты советских поэтов «В дні війни», драматические монологи на стихи Рыльского — «Зоря» Лятошинского и «Ленін з нами» Мейтуса.

Гражданственные мотивы проникли в наиболее сокровенные лирические высказывания. Целый ряд лирических романсов, где личное тесно переплетается с всенародным, написан композиторами на тексты Сосюры («Найвище Щастя», «В тумані сліз», «Так буде», «Неначе

сон» — Лятошинского), Рыльского («Я стрівся з друзями» Вериковского). А «Колыбельная» Рыльского положена на музыку сразу несколькими композиторами — Борисовым, Вериковским, Данькевичем, Козицким, Лятошинским.

В интонационном строе советского романса тех лет появляются новые черты, что обусловлено использованием композиторами музыкальных особенностей героического украинского эпоса. Наиболее убедительным примером может служить «Дума про матір-Україну» Вериковского. По словам Максима Рыльского, она потрясла в свое время сердца советских слушателей, которые впервые познакомились с ней в исполнении народного артиста СССР И. Паторжинского (этому замечательному певцу и артисту она и была посвящена). Это большое развернутое произведение, в строении которого использованы черты народных дум: запевы, речитации, своеобразные «заплачки», со свободным развитием мелодической линии, наличием хроматизмов и богатством ритмических нюансов:



Признаки декламации в вокальной партии сближают «Думу» М. Вериковского с народными образцами данного жанра. Она является одним из лучших произведений гражданской лирики тех лет.

Героические образы, связанные с мужественной борьбой народа против оккупантов, волновали советских композиторов и после войны. В конце 40-х и в 50-е годы был создан целый ряд музыкальных произведений, отражавших события военных лет: «Монолог про Таню» Данькевича на слова М. Алигер (посвященный Герою Советского Союза Зое Космодемьянской), «Партизан Качура» Штогаренко на слова П. Воронько и др. Отражая бессмертные подвиги отдельных героев, композиторы создали своеобразные музыкальные памятники непокоренности и стойкости всего свободолюбивого советского народа.

В послевоенный период в романсовом творчестве синтезируются гражданственные и лирические начала. Усиливается лирическая линия и в романсах высокого гражданского звучания.

Продолжают свое развитие славильно-гимнические романсы, в которых воспеваются мир и творческие дерзания бывших воинов и партизан, осуществление их мечты, любовь советских людей к могущественной, мирной Отчизне. Среди них наиболее яркие — «Земле моя» Г. Майбороды на слова Симоненко, «Моя Україно» Кос-Анатольского на слова Братуня и т. д. Эти произведения — своеобразные гимны Родине, родному краю, природе. Они преисполнены глубоких патриотических чувств, торжественно-приподнятого настроения, написаны в несколько возвышенном романтическом ключе. Большое значение имеют здесь поэтические образы природы, весеннее обновление. Таковы романсы Мейтуса «Скворец» и «Водопад» на слова Бровки, «Куковала кукушка» на слова А. Прокофьева, отличающиеся тонким использованием музыкальной звукописи, где большую смысловую нагрузку несет партия фортепиано.

Целый ряд славильно-гимнических произведений послевоенных лет был посвящен также дружбе народов Советского Союза. Многие из них написаны в 50-е годы, в честь ознаменования трехсотлетия воссоединения Украины с Россией.

Воплощение в музыке образа В. И. Ленина и величия его заветов служит постоянным источником вдохновения для многих украинских композиторов, работающих в разных жанрах вокального творчества (песни, оды, монологи, романсы, поэмы и т. д. композиторов Г. Май-

бороды, Ю. Мейтуса, В. Барвинского, И. Шамо, А. Кос-Анатольского, А. Лазаренко, Ф. Надененко, М. Завалишиной, К. Мяскова и других). К числу лучших следует отнести поэму «Портрет Леніна» Барвинского на текст Рыльского, глубоко содержательный романс Г. Майбороды «Мавзолей» на слова А. Малышко, цикл поэм о Ленине для баса И. Шамо на стихи азербайджанского поэта Расула Рзы.

«Портрет Леніна» Барвинского написан для баритона в сопровождении фортепиано или симфонического оркестра. Поэме свойственны признаки вокально-симфонической монументальности. Славильно-торжественные, героические образы раскрываются здесь в довольно развернутой сложной трехчастной форме с несколькими инструментальными эпизодами, несущими важную эмоционально-образную нагрузку в соответствующих разделах поэмы.

В романсе Г. Майбороды образ Ленина передан с большой теплотой и человечностью. В начале вокальная партия имеет речитативный характер, построена на широких интервалах; четко акцентированные квартовые ходы октавами в низком регистре фортепиано, сопровождающие мелодию на протяжении всей первой части, придают музыке мужественный и волевой характер. В дальнейшем развитии романса (вплоть до самой репризы) вокальная мелодия постепенно становится все более напевной и лирической, гармонический язык — прозрачнее. Средний эпизод прекрасно оттеняет волевую динамику и мужественный оптимизм репризы.

Начиная с конца 50-х годов в романсовом творчестве украинских композиторов все больше ощущается стремление к расширению тематики, жанров и форм, к обогащению выразительных средств, интерес к цикличности. Упомянутые выше вокальные поэмы о Ленине Шамо характеризуются углубленным подходом к цикличности. Это не просто чередование разнохарактерных миниатюр, а сквозное развитие и монотематические связи: вокальный цикл о Ленине И. Шамо включает семь поэм, связанных единой драматической линией сюжетного и, самое главное, музыкального развития. Отдельные поэмы соединены тематическим введением лейтмотивов. В цикле отражены важнейшие этапы жизни и деятельности Ленина в хронологической последовательности: 1. «На-

родження» («Рождение»), 2. «На Волзі льодохід», 3. «Пісня про тяжку долю», 4. «Сибір — земля закута» («Сибирь — земля седая»), 5. Збулося!» («Свершилось»), 6. «Жалоба» («Печаль»), 7. «Ленін з нами!». Кульминационным моментом в цикле является пятая поэма, отражающая картину революционных событий в памятную октябрьскую ночь 1917 года. Цикл написан ярким образным музыкальным языком, чувствуется опора на интонационную основу революционных песен и русского фольклора. К примеру, в конце шестой поэмы звучит отрывок из любимой песни Ленина «Вы жертвою пали», а в третьей и четвертой — использованы интонации народных песен, создающих типично русский колорит. Таким образом, благодаря творческому использованию ладово-интонационных богатств народной песенности, композитору удалось глубоко раскрыть единство вождя с народом.

Цикл поэм о Ленине И. Шамо — яркий образец проявления интернациональных связей разных братских культур народов Советского Союза. Подобных примеров в вокальном творчестве украинских композиторов много. Это два цикла Мейтуса на слова татарского поэта Мусы Джалиля, его же романсы на слова белорусского поэта Петруся Бровки («Водопад», «Скворец»), «Шесть стихотворений Э. Межелайтиса» и цикл на слова М. Карима, циклы романсов Рыбальченко на стихи Есенина, Блока и Маяковского, вокальные циклы В. Губаренко на слова И. Уткина, Ю. Ищенко, А. Жука, Ю. Рожавской на слова Р. Гамзатова и многие другие.

Высокими идейно-художественными достоинствами и подлинным композиторским мастерством характеризуется цикл Мейтуса на стихи Джалиля «Из моабитской тетради» (1956), состоящий из четырех романсов («Песня девушки», «Красная ромашка», «Избранник», «Счастье»). Он принадлежит к лучшим произведениям украинской вокальной музыки послевоенных лет, передающим обширную гамму лирических чувств, воскрешающим воспоминания о героической борьбе советского народа во время Великой Отечественной войны. Слияние волевой героики, драматизма с нежным лиризмом и психологическая заостренность музыкального образа наиболее ярко выражены в центральном номере цикла — необычайно поэтичной балладе «Красная ромашка» —

лирически-взволнованном рассказе Ромашки о герое, насмерть стоявшем в неравном бою. Резкая смена контрастных эпизодов, общий лирико-романтический тонус, по-своему подчеркивая гражданственный пафос сюжета, оказывает на слушателя сильное психологическое воздействие.

В последующие годы Мейтус и далее активно разрабатывает темы, связанные с образами современности, проявляет большой интерес к гражданственно-значимой поэзии, к раскрытию душевного богатства и благородства человека, его высоких моральных качеств. Эти тенденции четко выявлены в патетическом романсе «Весна людства» на слова М. Рыльского («Весна человечества»), в вокальном цикле на слова Л. Вышеславского «П'ять зоряних сонетів» («Пять звездных сонетов») или же в новых циклах романсов на стихи Джалиля и Карима.

Интенсивно работая в камерном вокальном жанре на протяжении многих лет, Мейтус написал свыше двухсот пятидесяти романсов и сольных обработок народных песен. Композитор постоянно ищет новые формы музыкального выражения, стараясь достичь предельно убедительного раскрытия очень различной по своей тематике и образно-эмоциональному строю поэтической первоосновы. И в каждом конкретном случае ему удается найти нужные интонации, гармонические краски, фактурные штрихи, подчеркивающие именно те смысловые акценты текста, которые он считает наиболее важными.

Романсы Мейтуса отличаются разнообразием мелодико-интонационного языка с главенствующей ролью декламационности в сочетании с песенным распевом, многоплановым использованием фольклорных истоков, в частности лирико-эпических жанров и народного исполнительского стиля в драматических балладах («Ксеня» на слова А. Малышко, «Баллада о матросе» на слова Л. Забашты), богатством композиционных структур от простейших песенных форм в песнях-романсах до интересных образцов вокальных произведений, обогащенных принципами симфонического развития в его масштабных монологах, балладах, обработках народных песен.

В творчестве последнего десятилетия несравненно возросло мастерство в решении современной темы, а также

в области интерпретации поэтического наследия прошлого.

Среди интересных произведений украинских авторов, правдиво раскрывающих высокие этические идеи классиков отечественной и зарубежной поэзии, можно назвать созданные в ознаменование шевченковского юбилея вокальные циклы Д. Клебанова «Песни на стихи Т. Шевченко», И. Шамо «10 романсов на слова Т. Шевченко», Л. Колодуба «Три романса на слова Т. Шевченко», Ю. Мейтуса «Кобзареві» («Кобзарю») на слова А. Малышко, отличающиеся ярким образным музыкальным языком, жанровой характеристичностью отдельных романсов, вошедших в названные циклы. Одни отмечены плодотворным воздействием эпических традиций (романсы Клебанова, Мейтуса), в других ощущается удачный сплав различных вокальных и инструментальных традиций национального искусства: «Ой гоп-гопака», «У перетику ходила» («В лес, дубраву я ходила») — И. Шамо, «Утоптала стежечку» Л. Колодуба. Здесь широко использованы диатонические лады, параллелизмы, внутриладовая альтерация, органные пункты и т. д., которые в умелом сочетании с народнопесенным строем мелодики правдиво раскрывают народные характеры, придают музыке названных произведений яркий национальный колорит.

Высокими художественными качествами отличаются также созданные на стихи поэтов-классиков романсы Г. Майбороды («Дума» на слова Шевченко), Штогаренко («Якби мені черевики» на слова Шевченко), Кирейко (на слова Шевченко и Леси Украинки), которым присущи стройность и завершенность формы, отточенность музыкальных мыслей, сочетание обобщенно-песенного типа мелодики в ряде случаев с достаточной индивидуализированностью вокальной партии. Композиторы иногда расширяют сферу музыкальной интерпретации штрихами портретной характеристики. Интересен в этом смысле романс Штогаренко «Якби мені черевики», музыка которого передает различные нюансы душевных переживаний девушки-батрачки: страстное желание потанцевать, ее сомнения и нерешительность, невеселые размышления о своей горькой судьбе. Применив, казалось бы, несоответствующую содержанию традиционную форму рондо (шуточно-танцевальная тема несколько раз

сопоставляется здесь с драматическими эпизодами), композитор раскрыл сложный психологический образ, преисполненный глубокого лиризма.

Заслуживают внимания также вокальные миниатюры композиторов младшего поколения М. Скорика, Л. Дычко, Ю. Ищенко, В. Бибика и других, в которых чувствуются, с одной стороны, творческое восприятие уже сложившихся в советском романсе новых традиций, с другой — новаторские поиски в осовременивании образно-стилевого строя романса на почве использования национального своеобразия украинского музыкального фольклора.

Особо плодотворными оказались традиции Лятошинского для Дычко. Трогательной чистотой и поэтичностью веет от ее вокальных циклов на слова Тычины «Енгармонійне» («Энгармоничное») и «Пастелі» (1967). Они написаны одухотворенным музыкальным языком с использованием богатых звуковых красок, характерного ладогармонического колорита, мелодических попевок, вызывающих пейзажные ассоциации. В них превалируют акварельные звучности, искренность творческого отклика на поэтические образы согласуется с общим лирическим настроением ранней поэзии Тычины.

Оригинальными в смысле творческого использования национальных элементов путем обобщения ладовой и ритмико-интонационной природы музыкального фольклора являются «Календарные песни для голоса и фортепиано на украинские народные тексты» Ищенко. Здесь широко применена народнопесенная диатоника, различные малообъемные звукоряды, в частности трихордовые попевки, характерные для игровых обрядовых жанров.

Они естественно сочетаются с современными музыкально-выразительными средствами, например полиладовой гармонией, битональностью, кварто-секундовыми созвучиями, метроритмической прихотливостью.

В общем с предыдущими произведениями ключе музыкальной колористики написаны также «Акварели» Бибика — вокально-циклическая композиция для голоса и фортепиано на слова А. Волощака. Композитор Скорик, много сделавший в сфере разработки карпатского песенно-танцевального фольклора, по-новому подошел к интерпретации известных, неоднократно положенных

на музыку стихотворений Шевченко «Якби мені черевики» и «Зацвіла в долині». Отличительные черты его романсов — интонационно-ладовая свежесть музыки, своеобразная трактовка ритмической структуры, — которые обусловлены элементами стиля гуцульских песен и коломыек в органическом сочетании с несколько терпковатой гармонией, ладовой изменчивостью мелодики и т. д.

Несколько иначе использует карпатский фольклор Кос-Анатольский — автор широко популярных «соловьиных» романсов для колоратурного сопрано, написанных преимущественно на собственные слова («Соловьиный романс», «Ой якби я голосочок соловейка мала», «Соловейко на калині» и т. д.). В них преобладает напевность мелодики, в основе которой народнопесенные попевки лирических народных песен Прикарпатья в сочетании с интонациями украинского городского бытового романса.

По жанру это скорее песни-романсы с динамизированной куплетностью и элементами драматизма, где рефреном служат эффектные колоратурные узоры, имитирующие трели соловья, основанные в большинстве случаев на коломыйковых попевках.

Значительное влияние на творчество украинских советских композиторов в жанре лирического романса оказала также исключительно богатая музыкальными образами поэзия Леси Украинки. В этой области чувствуется стилистическое влияние традиций Стеценко, который тонко воспринял музыку слова Леси Украинки и в своей интерпретации поднялся до высокохудожественного уровня ее поэзии. Обращение в первую очередь к лирическим произведениям поэтессы было свойственно композиторам-классикам. Подобное направление остается ведущим и в советский период. В большинстве романсов, согласуясь с поэтической основой, важную выразительную роль играет пейзажность — музыкальные картины весенней природы, где чувствуется влияние украинской сферы («Знов весна» Кирейко, «Ой піду я в ті зелені гори» Г. Майбороды, «Нічка тиха» Дычко и др.).

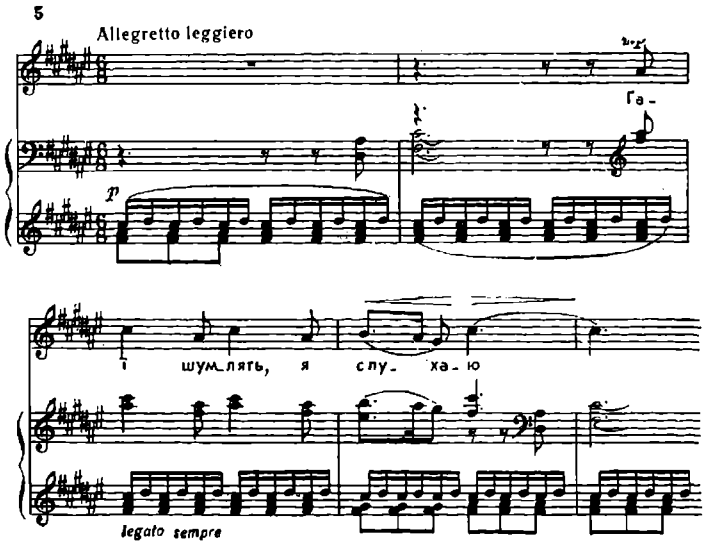
Общей атмосферой лирической исповеди и пейзажностью пронизан также цикл П. Гайдамаки «Мелодии», отличающийся эмоциональной непосредственностью высказывания и стилистической цельностью. Интересно отме-

тить, что высокопоэтические стихотворения цикла «Мелодии» привлекли внимание также композиторов других братских республик — Д. Лукаса (БССР) и Ю. Левитина (РСФСР). Естественно, каждый из композиторов индивидуально трактует образы Леси Украинки. Гайдамака сопоставляет две образно-интонационные сферы — непосредственного выражения чувств и задумчивой созерцательности, Лукас развивает музыкальную драматургию цикла по линии постепенного утверждения светлых жизнеутверждающих образов, «Мелодии» Левитина свидетельствуют о более последовательном проведении принципа циклизации (введение тематических связок, лейтритмов), в них превалируют утонченные акварельные звучания, однако изобретательность средств музыкальной выразительности вытесняет на второй план непосредственное эмоциональное восприятие поэзии[2].

Яркая страница украинского лирического романса — творчество Г. Майбороды, которое продолжает линию ариозно-мелодического стиля классического искусства. В нем проявляются черты камерной интимности образов, где первостепенную роль играет природа, органически сливающаяся с лирическими высказываниями композитора, являющаяся частью его мыслей и всего мироощущения.

Наиболее показательный пример этой характерной черты творчества Г. Майбороды является его популярный романс «Гаї шумлять» на слова Тычины, где во всем комплексе музыкально-выразительных средств и в первую очередь в мелодике ощущается активное переосмысление народнопесенных образов (очаровательных веснянок, старинных лирических протяжных народных песен и древних обрядов). Наряду с напевной мелодией, большую смысловую нагрузку несет фортепианная партия, мерцающая фактура которой (остинатная фигура шестнадцатых в верхнем регистре фортепиано, перекличка квинт в басу) прекрасно раскрывает основное содержание произведения — восторженное ощущение человека, вызванное общением его с красотой весенне-летней природы.

[2] См.: Ярославич Л. Леся Українка і музика. Дисертація на здобуття вченого ступеня кандидата мистецтвознавства.—Київ, 1971, с. 254—261.



Тематически-жанровый круг романсов Г. Майбороды довольно широк, однако одна из ведущих жанровых разновидностей его камерно-вокального творчества — элегия, где в лучших образцах композитору удалось по-новому раскрыть элегические образы, создать художественно убедительные произведения: «Знов до тебе» и «Пісні блукача» («Песня странника») на стихи Мицкевича, «Не минай з погордою», «Розвійтеся з вітром» на стихи Франко, «Троянды» на стихи Сосюры.

В творчестве Г. Майбороды ярко проявилась общая для советской вокальной лирики тенденция к сближению жанров, в данном случае — синтезу песенных форм с романсом, в том числе и бытовым. Подобные примеры жанрового сближения наблюдаются в вокальных произведениях А. Кос-Анатольского — «Ой ти дівчино з горіха зерня» на стихи Франко, М. Жербина — «В моїй душі» на стихи В. Сосюры, К. Доминчена — «Осень» на слова М. Богачука, а также в творчестве О. Билаша, Ю. Рожавской, И. Шамо, Б. Алексеенко, В. Тылика, где сливаются воедино элементы советской лирической и патриотической массовой песни, бытового романса, народной и эстрадной музыки.

В вокальном творчестве многих композиторов младшего поколения — Л. Дычко, В. Губаренко, О. Красотова, Ю. Ищенко — ощущается интерес к вокально-декламационным формам, вызванный их стремлением к точности и конкретности раскрытия музыкального образа. Они ищут пути к расширению традиционных рамок романсового жанра, стремятся обогатить его новыми приемами и средствами музыкальной выразительности. На первый план выдвигается речитативно-декламационное начало, поиски в области вокально-разговорных интонаций — вокальные циклы Ищенко на стихи Гамзатова и Цветаевой, В. Губаренко «Барви і настрої» («Цвета и настроения») на стихи И. Драча, некоторые романсы из вокального цикла на стихотворения И. Уткина, вокальные миниатюры на тексты других поэтов. Здесь много общего с выразительным мелодико-декламационным стилем не только опытных мастеров украинской советской вокальной музыки, таких как Клебанов, Мейтус, Рыбальченко («Десять вокальных произведений на слова Владимира Маяковского»), Штогаренко (вокальный цикл «Про незабутніх людей»), но и выдающихся композиторов братских республик, прежде всего — Шостаковича, Свиридова, Кабалевского.

Усваивая лучшие достижения композиторской техники, выработанной представителями братских народов, украинские советские композиторы поднялись на высшую ступень развития своего национального стиля, внося свой вклад в советскую интернациональную культуру.

Наиболее ярко он проявляется в романсах, созданных на основе украинской классической поэзии и творчества мастеров слова Советской Украины, всесторонне отражающих жизнь украинского народа во всем разнообразии и на разных исторических этапах развития. Украинские композиторы имеют большие творческие достижения в области музыкальной интерпретации русской поэзии Пушкина, Лермонтова, Есенина, Блока, Маяковского, Прокофьева и т. д., а также поэтов других братских республик — Карима, Джалиля, Гамзатова, Рзы, Межелайтиса и т. д. Украинские композиторы обращаются также к зарубежной поэзии (вокальные циклы на стихи Мицкевича, Шекспира, Петрарки — Н. Дремлюги; Гейне, Е. Хундена — Д. Клебанова; Р. Бернса — Н. Сильванского; Ф. Гарсиа Лорки — Т. Сидоренко-Малюковой;

Ж. Превера и Н. Гильена — А. Красотова; Ш. Петефи и Ю. Тувима — В. Тылика). На стихотворения японских поэтов написали циклы романсов Н. Колесса, Л. Грабовский, Ищенко и другие. Вокальные циклы достойно представлены творчеством различных композиторов Советской Украины, разных возрастов, творческих направлений и дарований. Здесь особенно многогранно проявляется жанровое богатство украинского советского романса, неразрывно связанного с традициями украинской классической музыки, жанровым интонационно-ладовым и ритмическим разнообразием музыкального фольклора Украины, усвоением накопленного опыта композиторских школ современности.

Лучшие из романсов стали достоянием широких кругов исполнителей камерной музыки не только на Украине. Они с большим успехом звучат во многих братских республиках, как, например, романсы Мейтуса «Красная ромашка» в исполнении народной артистки СССР Б. Руденко, «Ксеня» — народной артистки СССР Л. Мясниковой (РСФСР), цикл романсов на слова Джалиля — Л. Андерсен (Латвия), романсы Жербина на стихи Блока в исполнении народной артистки СССР Г. Ковалевой (РСФСР), на стихи Шелли «Пливе моя душа» — народных артисток СССР М. Биешу (Молдавия), М. Шахбердиевой (Туркмения) и т. д. Романсы украинских композиторов прочно вошли в концертный репертуар ведущих мастеров советского вокального искусства, в частности народных артистов СССР И. Козловского, С. Лемешева, Г. Олейниченко, Н. Кривчени, народного артиста РСФСР А. Григорьева, народной артистки Казахской ССР Н. Куклиной, заслуженных артистов РСФСР В. Бунчикова, Г. Поставничевой, Г. Сахаровой, заслуженного артиста Молдавской ССР А. Стырчи, солистки Государственного академического театра «Эстония» в Таллине В. Нелус. В их репертуаре романсы Косенко, Надененко, Г. Майбороды, Мейтуса, Жербина, Кос-Анатольского, Завалишиной, Сильванского и других. Некоторые камерно-вокальные произведения украинских авторов заинтересовали и зарубежных певцов. Например, солистка Большого театра в Варшаве Уршуля Травинская-Мороз записала на польском радио «Прелюдию-вокализ» Жербина, а также его романсы на слова Пушкина.

Таким образом, сольная вокальная музыка украинских советских композиторов занимает достойное место в общем творческом достоянии страны. В ней ощущается неразрывная связь с народными истоками и идеями социалистического гуманизма, что обеспечило ей не только самобытность и неповторимость, но и подлинно интернационалистический характер. Глубокая содержательность, искренность эмоционального высказывания, человечность и яркая образность лучших украинских романсов ставят их в ряд высокохудожественных произведений общесоюзного значения.

Для многих композиторов работа в этом жанре служит, кроме всего, постоянной школой мастерства, своего рода «творческой лабораторией», способствует кристаллизации индивидуального стиля, интонационного языка, стало быть — разрешению важнейших проблем вокального искусства, касающихся соотношения слова с музыкой как в камерных, так и в крупных вокально-симфонических и оперных жанрах.

Т. БУЛАТ

Основные тенденции развития массовой песни

Украинское советское песнетворчество, будучи составной частью новой социалистической культуры, представляет собой показательное художественное явление. Ему присуще не только претворение общереволюционных идей в конкретно-национальной форме, но и наиболее динамичное, по сравнению с другими жанрами, восхождение от национального к интернациональному, выражающее внутреннюю сущность единения культур народов СССР в условиях социалистического общества.

Демократизация профессионального искусства — как генеральная тенденция социалистической культуры — приобретала в песенном жанре особую образно-стилевую направленность. Музыканты Украины, наряду с русскими и другими советскими композиторами, были одними из зачинателей и активных создателей советской массовой песни, которая, говоря словами ее создателей, «должна была войти в новые формы быта, звучать на революционных праздниках, вечерах, во время отдыха, развлечений и всюду нести за собой новое мировоззрение»[1], массовая песня — подлинное детище социалисти-

[1] Богуславський К., Козицький П. Масовий спів.—Київ, 1926, с. 4.

ческой культурной революции, знаменовавшей, по словам В. И. Ленина, «целый переворот, целую полосу культурного развития всей народной массы»[2]. Непосредственно выраженная социальная направленность является одним из важнейших и отличительнейших качеств рассматриваемого жанра. При этом его специфика обусловлена прежде всего идейно-образным пафосом содержания, связанного с гражданско-патриотической тематикой, воспеванием людей труда, дружбы народов, борьбы за мир, а также характером бытования произведений, рассчитанных в основном на массовое, хоровое исполнение.

20-е годы в музыкальной летописи нашей страны можно смело назвать эпохой подлинно массовой песенной культуры. В этот период было написано довольно большое количество произведений[3]. Если до Октября, начиная с 1897 года, появились лишь единицы революционно-песенных образцов, то только за 1924—1926 годы из издательств одной лишь Украины вышел в свет целый ряд песенных сборников. Среди них, к примеру, «Червоний заспів» в трех выпусках (1924—1925), два сборника под одинаковым названием «Жовтень» («Октябрь», 1924—1925) и др. В них главенствует тема революционной борьбы, победы Советской власти, принесшей народам свободу, равенство и справедливость.

Становление массовой песни как жанра советского многонационального искусства вылилось, таким образом, в творческую проблему громадной важности, решающуюся коллективными усилиями композиторов и поэтов, притом не только профессионалов. В условиях раскрепощения творческих сил народа совершенно закономерным было появление целого потока стихотворений, песен-переделок, сочиненных людьми, чья душевная настроенность, вызванная чувством энтузиазма и страстной убежденности в правоте совершаемого дела, помогала запечатлевать важные черты нового времени и в той или иной степени художественно обобщать мир образов революционной эпохи.

---

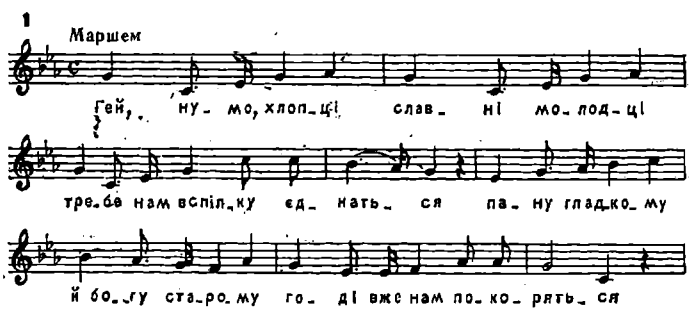
[2] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 45, с. 372.

[3] Интересную хронографию рождения наиболее известных революционных песен приводит И. Нестьев в статье «Революционная песня конца XIX — начала XX века и русская народно-песенная традиция» (Поэзия и музыка. — М., 1973, с. 25—27).

На подступах к новому жанру огромную роль сыграла практика массового музицирования, когда прямо на улицах и городских площадях, в красноармейских частях происходили агитационные инсценировки, устраивались празднества, и песня, объединяя поющих, становилась могучим общественно-воспитательным фактором.

Новое содержание жизни требовало ярких образов, сильных средств и убедительных приемов выразительности, чего нелегко было добиться сразу. Именно поэтому в 20-х годах свою положительную роль сыграла старая песня, наполненная новым поэтическим смыслом. Примеров тому множество[4].

Мелодия народного гимна эпохи Богдана Хмельницкого «Гей, не дивуйте» послужила основой для подтекстовок новых слов еще в период революции 1905—1907 годов. В России и на Украине популярным стал «новый русский гимн» — «Здравствуй, свободы вольное слово», в Галиции возник вариант — «Годі терпіти, годі стогнати», накануне Октября получивший распространение по всей Украине. В период и после гражданской войны популярными стали новые варианты — «Гей, нумо хлопці» (опубликован в 1920 году в газете «Вісті» — органе ревкома и парткома Уманщины), а также «Комсомольский марш» на слова Ивана Шевченко (1922).



Как видно из нотного примера, зачин вовсе не гимнического характера. Это — боевой призыв, опоэтизированный политический лозунг. Маршевая основа ритми-

[4] О популярности песен, в которых новые стихи сочетались с известными народными мелодиями, свидетельствует, в частности, четвертое издание сборника «Пісні Червоної Армії».— Харьків, 1931.

чески организует короткие стихотворные строки. То же самое произошло и с мотивами песен «Засвистали козаченьки», «Ой у полі жито», «Ой що ж то за шум учинився», «Зібралися всі бурлаки» и многими другими.

Известные мелодии, переосмысленные в современном идейно-тематическом плане, давали толчок к созданию новых песен, в которых творчески использовались фольклорные традиции.

Своеобразный тематический цикл составляют песни о героике гражданской войны, о мужественных бойцах революции. Немало интересных произведений посвящено красному казачеству, организатору Червоного казачества, выдающемуся советскому полководцу В. Примакову («Ой Приймаче, душа голоти»).

Следует вспомнить также популярную песню «Наш паровоз», возникшую в комсомольской среде Киевских главных мастерских (КГМ), очевидно, осенью 1922 года[5].

В этой песне, безусловно, прошедшей определенную шлифовку коллектива, решительным и волевым интонациям сопутствует динамическое сцепление кратких фраз с характерным для них чередованием мужских и женских окончаний. Характеристичности мелодии способствуют «взлетные» мотивы, основанные на звуках трезвучия. Сочленение энергичного затактового мотива с поступенным «откатом», а также скандированный характер отдельных попевок помогает созданию ярко выраженных черт песни-плаката.

Наблюдение над живым процессом песнетворчества, изучение запросов массовой аудитории все более побуждали музыкантов Украины к работе над песней. Показательно, что отдельные композиторы сразу же после победы Советской власти оказались непосредственно связанными с творческо-исполнительской деятельностью широких народных масс, благодаря накопленному опыту до 1917 года. Например, Леонтович разучивал и испол-

[5] В газете «Киевский пролетарий» (7 ноября 1927 года) на юбилейной странице, посвященной десятилетию Великого Октября, назывались имена «зачинателей» этой одной из лучших советских массовых песен, вобравшей в себя настроение и чувства комсомольцев 20-х годов — строителей социалистического общества. «Комсомольская песня „Наш паровоз, вперед лети“, — указывалось в статье группы рабочих завода, — написана работником КГМ Юго-Западной дороги т. Красным, музыку к словам т. Красного написал служащий месткома КГМ Юго-Западной железной дороги т. Зубаков».

нял свой аранжировки революционных песен с рабочими Донбасса еще в 1905 году, Стеценко осуществил обработки «Варшавянки», «Вы жертвою пали», «Сльозами злита Україна» (на мотив «Красного знамени») в 1915 году. Оба они были последователями творческих принципов Лысенко, в частности образно-стилевых новообразований, характерных для хорового гимна «Вечный революционер» на слова И. Франко.

Стеценко, Леонтович, Степовой за короткий период деятельности, отданной становлению советской культуры (все трое ушли из жизни в 1921—1922 годы), внесли большой вклад в развитие песенно-хорового жанра. Они оставили интересные примеры обработок революционных песен, а также оригинальные произведения, отмеченные новаторскими чертами.

В 1919 году Леонтович сделал для красноармейских хоров аранжировки «Интернационала» и песен «Мы кузнецы», «Молодая гвардия». Большим культурно-общественным событием был выход в свет (1921) сборника революционных песен в гармонизации Степового. Песенник открывался «Интернационалом», в него входили также «Траурный марш», «Смело, товарищи, в ногу», «Дубинушка», «Беснуйтесь, тираны», украинский (вариант польской революционной песни «Красное знамя», шевченковский «Заповіт» («Завещание») и другие.

Аранжировки революционных песен имели важное эстетико-воспитательное значение — участники хоровых кружков получили возможность исполнять знакомые им мелодии в многоголосной обработке a cappella или с инструментальным сопровождением. Для самих же композиторов работа над революционным фольклором стала творческим импульсом в поисках эмоционально яркой и правдивой интонации, в становлении самой музыкальной формы массовой песни.

В сложном процессе становления и развития советского музыкального искусства композиторы, как и поэты, должны были уяснить свое отношение к альтернативной формуле «революционное — нереволюционное»: будут ли они утверждать новый мир в исполненных революционного гуманизма, широты и оптимистического звучания образах или пойдут на поводу буржуазно-мещанских вкусов, цепляясь за патриархальность, идеализацию прошлого, канонические формы.

Отвечая утвердительно на первый вопрос, подавляющее большинство композиторов Украины немало потрудилось над созданием «собирательных» романтически-взволнованных образов, типичных для искусства рождающегося социализма. В силу сложившихся творческих и исполнительских традиций, образы эти нашли свое первоначальное воплощение в хоровом жанре как наиболее непосредственном выразителе коллективных настроений широких народных масс.

Воспевание победы, призыв к защите свободы, которую наконец обрели трудящиеся, взгляд в будущее— все это нашло возвышенно-обобщенный характер во многих хоровых сочинениях, написанных композиторами как отклик на происходящие события. Их музыкальный язык заметно обогащался действенными в революционной песенности выразительными средствами. В частности, ритмоинтонационные попевки революционного фольклора незавуалированно проникают в мелодическую ткань отдельных оригинальных хоров Леонтовича, Стеценко, Вериковского и других. Превалирование идущей еще от «Вечного революционера» трехчастности с характерной ладовой настроенностью — патетический мажор, просветленный минор и опять мажор, — полифоническая фактура (чаще всего четырехголосие) с ее подвижностью голосов и «выстроенная» в отдельных эпизодах гармоническая вертикаль — все это было ближе к профессионально-певческой культуре, нежели к массово-песенной практике.

Аналогичные процессы, как известно, происходили и в русской советской музыке: композиторы поначалу словно избегали «малой» песенной формы, могущей усечь необычную масштабность образов (вспомним, как постепенно шли к песенным формам А. Кастальский, Д. Васильев-Буглай).

Потребность в произведениях, которые быстро бы подхватывала масса, неуклонно возрастала. Вот почему наряду с чрезвычайно интересными в образно-стилевом отношении хоровыми композициями, несущими в своей лексике элементы массовой (подчеркнем это) революционной песни, но рассчитанными в общем-то на концертное исполнение, один за другим стали появляться и композиторские образцы собственно массовых хоровых песен.

Один из первых таких образцов — «В шахте» Я. Степового на слова С. Черкасенко (1921). Несмотря на слабый поэтический текст, снижающий художественную ценность названного произведения, ему присущи показательные для ряда массовых песен того времени особенности: куплетная форма, построение запева и припева по принципу противопоставления двух образных сфер (с одной стороны, тяжелая жизнь рабочих в прошлом, с другой — настроения протеста), смена декламационно-напевной мелодики энергичным призывом в припеве и т. п.

Огромной популярностью у молодежи пользовалась созданная в 1921 году композитором Г. Веревкой и поэтом П. Тычиной «Комсомольська пісня» («То не вітер з двох боків»). Отличаясь идейно-тематической настроенностью на современность, первая комсомольская песня, по существу, запечатлела художественно-обобщенные ритмоинтонации новой эпохи.

В 20-е годы выдвигается целая плеяда молодых композиторов, увлеченно работающих в песенном жанре. Вериковский, Козицкий, Веревка, Верховинец, Богуславский создают произведения, определившие основную тематическую направленность и образно-стилевой характер украинской массовой песни. Индивидуальный опыт каждого из названных авторов способствовал обновлению песенного жанра. Происходящий при этом процесс кристаллизации стилевых и композиционных признаков отличался особой интенсивностью, поскольку новые произведения сразу после их создания проходили исполнительскую и слушательскую проверку на базе тех хоровых коллективов, с которыми, как правило, были связаны авторы песен как дирижеры или певцы. Существовавшая практика массового хорового музицирования послужила творческой лабораторией для вышеупомянутых композиторов. Наиболее показательные песни — «Прапор червоний» М. Вериковского (слова Л. Колосок), «Більше надії, брати» В. Верховинца (слова Д. Загула), «Пісня колективу» Ф. Козицкого (слова Ф. Кожушного) — позволяют сделать некоторые выводы об особенностях музыкального стиля кристаллизующегося жанра. В их музыке господствует героическая интонация, маршеобразная активность движения. Творческое усвоение революционной песенности обусловило усиле-

ние в новых песнях роли ритма и гармонии. Характерные ритмические формулы  — в различных модификациях и соединениях с восходящими мелодическими линиями утвердились как стилистические приемы в песнях-маршах, в молодежных песнях («Пісня юнаків-ленінців» Богуславского, «Школярський марш» Ревуцкого, «Пісня білоруських піонерів» Веревки).

Особо следует выделить сборник «Массовий спів» (1926), подготовленный Богуславским и Козицким. Это был самый полный сборник (в нем — шестьдесят четыре песни, которым предпослана большая вступительная статья), представлявший, по сути, все жанрово-тематические группы массовой песни того времени. Туда вошли лучшие произведения украинских авторов — революционные гимны, песни памяти В. И. Ленина, о Красной Армии, о людях труда, о молодежи. Определенное место было отведено сатирическим и антирелигиозным песням, построенным на танцевальных и народно-шуточных мотивах («Стара — помирать пора!», «Попівська камаринська»). Впервые были включены песни славильного характера, где под новый текст пока что несколько пассивно «подставлялись» мелодии обрядовых песен — колядок, щедривок («Слава волі», «Добрий вечір»).

Об успехах художественного овладения тематикой и образами социалистической действительности свидетельствуют песни о В. И. Ленине, возникшие как отклик на смерть вождя. Вериковский, Богуславский, Козицкий написали произведения, оригинальные по творческому замыслу и жанрово-композиционному решению.

В одной из наиболее завершенных хоровых песен музыкальной Ленинианы — «Червоні заграви» («Красное зарево») Вериковского звучит гордость за мужественный подвиг народа, свершившего революцию, и уверенность, что «свободные работящие» пойдут по начертанному Лениным «пути к свету и солнцу Коммуны».

Лаконичные призывные мотивы, маршевость придают произведению плакатный характер. Ощущение ораторской значительности провозглашаемого призыва усиливается благодаря синтезированию свежо звуча-

щих интонаций человеческой речи с пластически-закругленными восходящими мотивными построениями.

В плане революционных маршей, посвященных погибшим героям, написаны известные песни Богуславского — «Жалібний марш Леніну» («Траурный марш Ленину»), «А маса йде до мавзолею».

Интересный опыт использования в жанре массовой песни элементов эпико-драматической музыки (былинных сказов, думных речитаций, плачей) показал Козицкий в посвященной памяти В. И. Ленина песне «Могутній орел». Мелодико-декламационная линия этого произведения отличается свободой построения, вызванной гибкими интонационными поворотами, темповыми и метрическими изменениями (обращает на себя внимание, например, переменный размер $^{9}/_{8}$—$^{12}/_{8}$, чрезвычайно редкий в песенном творчестве). Более развернуто и многопланово этот принцип насыщения песенной мелодики думными речитативно-декламационными элементами дал о себе знать позднее — в некоторых хоровых и сольных произведениях военного и послевоенного периода.

Активно работая над созданием новой музыкально-образной системы, украинские композиторы стремились учитывать характер и законы массового восприятия. Секрет популярности песен 20-х годов заключается в расширенном использовании ритмоинтонационных основ самых различных видов и жанров, в том числе революционного фольклора.

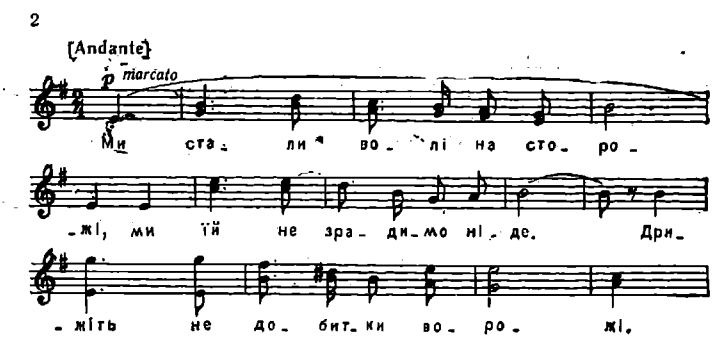
Композиторы не ограничивались сферой революционной песенности — важным для воплощения гражданских образов источником.

На пути становления советской песни важным было решительное переосмысление интонационных элементов городского, сельского и солдатского фольклора, выступающего в качественно новом сплаве с революционной песенностью.

Хорошо зная фольклор, композиторы по-своему трансформировали различные его традиционные виды. Музыкальная лексика трудовых, походных, лирических, казацких и других песен стала тем словарным фондом, который позволил широко, с учетом национальных особенностей и потребностей времени решать проблему нового содержания и формы музыкального выражения.

Не могли быть отброшены и выразительные напевы лирической песни, романса, танца. Однако в новых условиях их жизнеспособность проявилась лишь тогда, когда они были подчинены маршевому началу.

Типичным примером такого рода жанрового сплава является песня «Грими, грими» В. Верховинца (слова Д. Загула). В основе мелодии лежат мотивы, характерные для украинской песни-романса. Но подчиненные маршу, скрепленные его ритмом, они обрели новую выразительность, благодаря чему композитору удалось правдиво передать приподнятое настроение, решимость «стоять на страже свободы».

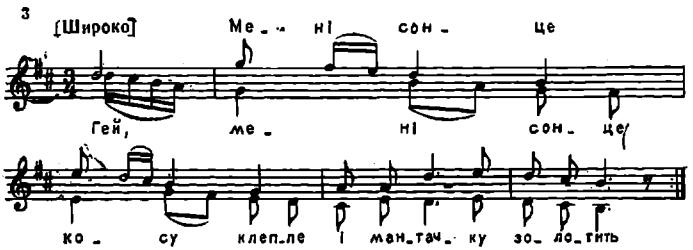


Вопреки вульгарно-социологическим взглядам отдельных музыкантов на крестьянские фольклорные традиции, якобы непригодные для передачи мыслей и чувств рабочих масс, ведущие композиторы создают ряд песенных образов, музыкальный язык которых прочно опирается на упомянутые традиции.

«Песня коллектива» («Наша спілка молода») Козицкого — высокохудожественный пример новой советской песни, в которой передана радость труда на обновленной, коммунарской земле. Композитор обратился к средствам, типичным для украинской протяжной песни с ее кружевом подголосков, переменной метрикой, ладовым колоритом (в основе мелодии лежит фригийский лад). Вместе с тем он сумел очень органически увязать распевность протяжной мелодии с маршевым началом.

До сих пор живет в музыкальном быту одна из лучших песен Богуславского «12 косарей» (слова И. Шев-

ченко), народные варианты которой и сегодня нередко фиксируют фольклористы. Это — песня о сельской молодежи, поверившей в силу коллективного труда, в коммуну («выступает нас немало: аж двенадцать косарей», и во главе их — «комсомолец Сенька, хлопец молодой»). Композитор творчески сочетает черты нового (это касается не только образного наполнения и актуальности темы, но и характера мелодики — внутренне динамической, нескованной) с традиционными народнопесенными приемами развития музыкального материала. Он обращается, в частности, к подголосочной полифонии, насыщает музыкальную ткань вариантно изменяемыми мотивами, удачно применяет динамическое нарастание голосов (авторская ремарка — «один, второй, двое, все»). В припеве автор уплотняет звучание четким подголоском, идущим симметрично теме и устремленным к тоническому устою.



Подголосочность как стилеобразующий принцип украинской музыки находит свое дальнейшее творческое развитие в песнях Коляды, Штогаренко, а также Веревки, давшего, особенно в 30-е годы, интересные и типичные для того времени образцы массовых песен, исполняемых в народной манере так называемого «гуртового спева», то есть коллективного пения голосами с открытым звуком (подобно тому, как этот принцип культивировал в русской советской музыке В. Захаров). В послевоенный период эта тенденция возродилась на новом образно-стилевом уровне в песнях П. Майбороды.

Одним из наиболее примечательных качеств массовой советской песни уже на первых этапах развития жанра явилась ее социально-типизированная эмоциональная приподнятость. Выражение авторского «я» бы-

ло неотделимо от общей настроенности чувств, где главенствовало ощущение массового, коллективного. Отсюда и характер лирического высказывания в песнях тех лет — эпически-сдержанный, неизменно сочетавшийся с импульсивно-волевым, действенным началом.

Одновременно в песне не было утрачено жизненно важное качество вокальной музыки — напевность. Музыкально-стилевая связь украинской массовой песни с народным песнетворчеством, где мелодическое начало играет огромнейшую роль, оказалась жизнеспособной и перспективной (вспомним песни А. Давиденко, Дм. Покрасса и других).

Процесс освоения жанровой специфики массовой песни, расширения ее образно-тематического диапазона усиленно продолжается в 30-е годы. В песенном жанре отражаются все события и изменения бьющей ключом жизни и творческой практики.

В этот период темы гражданской войны отходят на второй план, но усиливается тема современности, выражающаяся в раскрытии «мирных» преобразовательных процессов. Однако переход к актуальной современной проблематике для композиторов, как и для многих поэтов, оказался довольно сложным. Наибольшие трудности были в раскрытии темы труда, создании образа рабочего — строителя новой жизни.

В начале 30-х годов многие композиторы Украины, в их числе композиторы харьковской школы (члены АПМУ Коляда, Борисов), начали активно разрабатывать производственную тематику. Борисов выпустил сборник «Чавунний спів» («Песнь чугуна»). Ряд песен написал Коляда («На вугільний фронт», «Пісня кочегара» и др.).

Признавая всю важность темы труда, следует, однако, сказать, что идейно-творческие замыслы композиторов в большинстве своем не получили должной художественной реализации. Ложно понятое, в духе так называемой урбанистической эстетики, новаторство обернулось созданием песен, в которых превалировали механистичность мелодического движения, звуко-натуралистические приемы, невыразительные интонационные попевки.

На пути овладения темой труда эффективной оказалась найденная Ревуцким форма массовой песни-

портрета — «Пісня про Пашу Ангеліну» (вторая половина 30-х годов), — посвященной первой женщине-трактористке.

В произведении отсутствуют лозунговые призывы, как это имело место в иных песнях, не декларируются «секреты» производственного процесса. Вместе с тем все оно проникнуто пафосом трудового героизма. Внимание к внутреннему миру человека, раскрытие его психологии лишь углубили социальную направленность песни.

В этом же ключе психологизации музыкальных характеристик были написаны «Пісня про Тетяну Дубок» В. Косенко — современника и друга Ревуцкого, а в послевоенный период — песни П. Майбороды, посвященные знатным труженикам колхозных полей — Марии Лысенко, Елене Хобте, Марку Озерному.

Важнейшими факторами прогрессивного развития песенного искусства на всех этапах являются активное осмысление характеров советских людей, углубленное видение происходящих событий, борьба за правду чувств, сопротивление музыкально-образной нивелировке.

В этом смысле авторами песен довоенного периода было сделано немало. Отдельные произведения, в которых современное идейно-образное содержание раскрывалось в национально-характерных и выразительных мелодиях, становились широко популярными далеко за пределами республики.

Заметный след в эстетическом сознании слушателей, исполнителей и композиторской молодежи оставили песни Ревуцкого.

Композитор, обладая удивительно поэтическим восприятием действительности, сумел найти свой стиль, свою оригинальную манеру высказывания. В его творчестве оформился своеобразный тип эпической песни-гимна. Общесоюзную известность получила песня Л. Ревуцкого на слова М. Рыльского «Із-за гір та з-за високих», отмеченная творческим использованием специфических особенностей фольклора, в частности характерным для украинской исторической песни сочетанием лирического и эпического начал. В музыке этого произведения динамизм героики как бы проецируется на лирическую напевность.

В песенном творчестве 30-х годов раскрылся, говоря словами Б. Асафьева, жизненный смысл массового песнетворчества как союза слушателя-народа и массового исполнительства с композиторством и исполнительством индивидуальных талантов.

Отличительной особенностью музыкально-культурного общения, проходящего под знаком обновления реалистических песенных традиций, явилось также расширение личных контактов композиторов братских республик, обмен творческими достижениями, с которыми массовый слушатель знакомился на спартакиадах, декадах литературы и искусства, в концертах гастролирующих коллективов. Атмосфера интернационального братства, «чувство семьи единой» (П. Тычина) способствовали раздвижению тематических рамок, обогащению национальных форм.

Как уже отмечалось, параллельно работают композиторы Захаров и Веревка, поднимая наиболее ценные, отвечающие духу современности пласты крестьянского фольклора, соответственно — русского и украинского. В их творческих начинаниях отразилась прозорливость художников, осознающих неисчерпаемые потенциальные возможности народнопесенной культуры и перспективы массовой художественной самодеятельности.

Жизнь колхозного крестьянства, став излюбленной темой для Веревки, воспета им в торжественных песнях-славлениях, песнях-хороводах, частушках. В известных песнях «Ой як стало зелено», «Ой чого ти, земле, молодіти стала» композитор использовал типичные для народного пения подголоски женских голосов с характерным «грудным» тембром. От народного песнетворчества — многокрасочное проявление ладовой переменности, фактура с типичными унисонными и терцовыми ходами, параллельными квинтами и октавными окончаниями в кадансах, использование аккордов побочных ступеней.

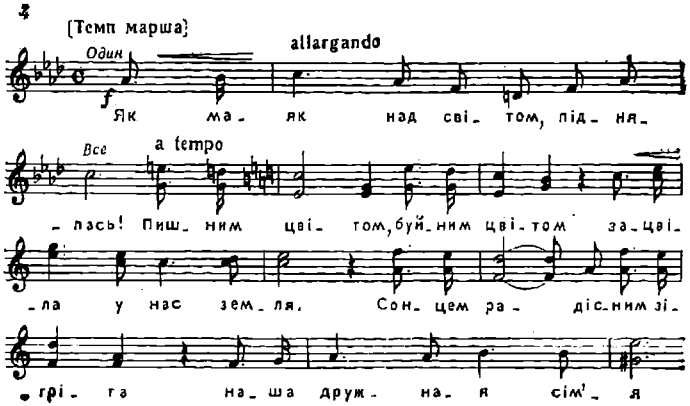
Этим же путем — путем проникновения в малоразработанные в профессиональной музыке фольклорные пласты — шел и Коляда. При этом композитор, как и Веревка, усваивал не только интонационную основу, но и стиль исполнения, своеобразие народной полифонии, как, например, в песнях «Козаки-червонці» («Красные казаки»), «Партизанська».

Постигая природу диатоники народной ладогармонической системы, богатство мелодических построений, Коляда добивался интересных художественных результатов в своем, к сожалению, рано оборвавшемся творчестве (в 1935 году композитор погиб в альпинистском походе).

Обращение к фольклорным истокам обогатило творчество народных украинских композиторов. Более того, пластичные, напевные мелодии явились своеобразной реакцией на создаваемые по образцу жесткие и угловатые мотивы песен начала 30-х годов.

И еще об одной важной тенденции. В песенном творчестве предвоенного периода очень заметной стала лиризация песен, отражавшая общую для всего нашего искусства направленность на углубленное раскрытие внутреннего мира советского человека, а также формирование лирической массовой песни.

На Украине появляются лирические песни с хоровым припевом. Песня «Дружба» В. Косенко (слова Н. Зорового) — образец лирического марша в украинской музыке. Произведению присуща романтическая окрыленность музыкальных образов. Мелодия отличается широтой дыхания, рельефностью рисунка. Ее важными интонационно-структурными элементами являются выразительные ходы по разложенным септаккордам и нонаккордам. Песня привлекает свежими ладогармоническими оборотами (отметим, в частности, расширение звукоряда за счет введения ладовых нюансов — дорийского лада, параллельного гармонического минора):



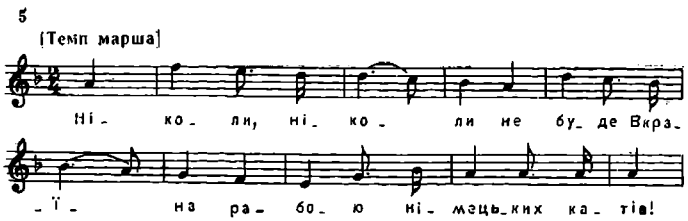
Отмечая плодотворное влияние музыки выдающегося советского композитора-песенника И. Дунаевского на творчество украинских композиторов, работающих в этом жанре (как его современников, так и представителей среднего и младшего поколений, например И. Шамо), нельзя не указать на факт обогащения музыкального языка самого Дунаевского и других русских советских композиторов интонациями украинской народной песни[6].

В период Великой Отечественной войны особое значение приобрели идеи пролетарского интернационализма и советского патриотизма. Работая в эвакуации в различных советских республиках, украинские композиторы с интересом изучали и усваивали богатый фольклор башкирского, туркменского, узбекского, каракалпакского, казахского и других братских народов. Тема дружбы, скрепленной совместной борьбой и трудом, прочно утверждается как ведущая в песенном творчестве украинских музыкантов. Она находит свое воплощение в песнях «Гей, слов'яни, до зброї!» («Гей, славяне, к оружию!») А. Штогаренко, «Башкирская походная» Ф. Козицкого, «Пісня про Сталінград» П. Гайдамаки, «За родную землю» К. Данькевича и многих других.

К песенной публицистике, лучшим образцом которой мы всегда будем называть музыкальную эмблему Великой Отечественной войны — «Священную войну» А. Александрова, — относится созданная в 1942 году «Клятва» Веревки на слова Бажана. Мужественно-волевой тон стихов породил музыку, отличающуюся большой идейно-смысловой значимостью и внутренней экспрессией. Нежная любовь к родной Украине, представшей в авторском воображении изрытым фашистскими танками черным полем, и вера в освобождение слились в непоколебимо-спокойном, волевом утверждении: «Никогда, никогда не быть Украине рабой немецких палачей».

---

[6] Отдельные мотивные обороты украинских песен типа «Ніч яка місячна», «Ой вербо, вербо» звучат в песнях «Если завтра война», «Каховка» И. Дунаевского, «То не тучи, грозовые облака» Дм. и Дан. Покрасс (см.: Сохор А. Русская советская песня. — Л., 1959, с. 223).



В «Клятве» Веревки мы находим типичное для многих украинских песен военной поры: своеобразное взаимодействие лирики и героики, общность интонационно-ладовых особенностей народной музыки и советской массовой песни. В ней прослеживается героизация характерных для лирической песенности мелодических оборотов. Благодаря ямбической и пунктирно-маршевой ритмизации, эти обороты имеют упругий и напористый характер. Подобный тип интонационного синтеза приобретает устойчивые признаки стилеобразования, идущие от песенных традиций 20-х годов. Вместе с тем трансформированные вплоть до утраты черт своей жанровой первоосновы, лирические мотивы отнюдь не теряют своей важнейшей драматургической функции. Выполняя роль «второго» плана, они становятся носителями взволнованной авторской интонации, звучащей достаточно выразительно в новом, героическом контексте.

В мелодии популярной песни «Моя Украина» И. Виленского (слова С. Головановского) своеобразно использованы особенности лирико-эпических песенных образцов. Обращает на себя внимание стоповое построение мотивов в развернутых музыкальных фразах с переменным размером $^{12}/_{8}$—$^{6}/_{8}$, достигающих особой музыкальной экспрессии в конце периода, благодаря полетному «всплеску» мелодии (на словах — «моя Україна, жива Україна, пожарищ розвіяний дим»). Широкоинтервальные ходы с выделяющимися типично романсовыми ходами дают ощущение раскованности, прорыва ранее сдерживаемого чувства.

Вместе с упомянутыми образцами патриотических песен в музыкальную летопись Отечественной войны вошли отдельные яркие произведения, в которых воспевается героизм непокоренных «народных мстите-

лей» — русских, украинских и белорусских партизан. Это — «Що за вітер з-за гори?» (слова А. Малышко), «Баллада о партизане Бумажкове» (слова П. Бровки), «Про партизанку Галю» (слова А. Турчинской) — А. Штогаренко, «Пісня про Зою Космодемьянську» К. Данкевича (слова П. Тычины), «Пісня українських партизан» Д. Клебанова (слова Л. Дмитерко), «Пісня українських партизан» М. Вериковского на слова погибшего в боях поэта К. Герасименко и др. В их мелодике чувствуются прочные традиции советской массовой песни, в некоторых — элементы походных казачьих песен.

В творчестве периода Великой Отечественной войны возродилась также традиция песенной сатиры, вовсе не развивавшаяся в украинской музыке после 20-х годов. И хотя украинскими композиторами создано в этой области не так уж много, лучшее из этого — «Ти фашисте, ти німецький» А. Штогаренко (слова народные), «Свинья-наполеончик» Вериковского (стихи П. Тычины), «Немецкие злодеи» Ф. Козицкого (слова Я. Городского в переводе М. Рыльского) — несомненно имело большое агитационно-массовое значение. Музыкальный язык этих песен тесно связан с народными юмористическими песнями и частушками. В произведении Штогаренко удачно сочетаются элементы скороговорки с идущими от комической оперы буффонными приемами, что усиливает остроту характеристики и помогает выдвинуть на первый план хлесткое, уничижающее слово.

В годы войны появились произведения, воспевающие сокровенные чувства воинов, их близких. Лучшие образцы песенной лирики исполнялись в госпиталях, в кружках художественной самодеятельности, в воинских частях, в частности в тех, где служили украинские музыканты. Наиболее популярные из них — «В селі під Лозовою» М. Вериковского (слова Л. Первомайского), «Хусточка червона» (слова и музыка А. Малышко), некоторые песни О. Сандлера и другие.

Правда, большинство украинских лирических песен того времени не получило широкого распространения. В них еще не было достигнуто необходимого синтеза личного, индивидуального и общего, подлинной эмоциональной открытости и внутриинтонационной дина-

мичности — качеств, отличавших песенную лирику, скажем, В. Соловьева-Седого, А. Мокроусова, М. Блантера, М. Фрадкина. Эта жанровая разновидность достигла на Украине своего расцвета лишь в послевоенный период. В целом же песенное творчество украинских композиторов в Отечественную войну правдиво отразило народную жизнь, психологию и характер советского человека, в новом художественном качестве раскрыло современную тему, показало неисчерпаемые возможности в передаче глубоко индивидуального и массового.

Накопленный в грозные военные годы творческий опыт явился прочной основой и стимулом дальнейшего развития украинского песнетворчества. Поначалу были существенно дополнены циклы военно-патриотических, в частности партизанских песен.

Когда появилась песня А. Кос-Анатольского «От Москвы до Карпат» на слова П. Воронько (1949) — сердечная песня-воспоминание о недавно прошедших тяжелых годах войны, — она сразу же привлекла к себе внимание лирической интонацией, задушевностью. Через выразительную, эпически-неторопливую мелодию композитору удалось передать чувство человеческого достоинства, оптимизм людей—простых, миролюбивых, но способных к героическим поступкам. Постепенно песенные образы все более обогащаются эмоционально, расширяется идейно-тематический и стилевой диапазон жанра в целом. Это связано прежде всего с появлением целого ряда композиторов, плодотворно работающих в области песни, — П. Гайдамака, К. Доминчен, Н. Дремлюга, Г. Жуковский, А. Кос-Анатольский, Е. Козак, П. Майборода, А. Филиппенко, М. Жербин, Я. Цегляр, Т. Шутенко, а вслед за ними — И. Шамо, А. Билаш, И. Драго, И. Ковач, В. Вермеич, К. Мясков, Л. Левитова, В. Тылик, А. Красотов, Б. Алексеенко, В. Ильин, В. Филиппенко, И. Поклад, И. Карабиц, А. Костин и другие. В их лучших песнях сочетается обобщенное воплощение эмоционального строя эпохи с углубленным раскрытием внутреннего мира отдельного человека, его психологии.

Образы советского народа, Коммунистической партии, родной Отчизны раскрываются украинскими авторами в разнообразных по характеру произведениях: от славильно-героических («Славлю мою Батьківщину»,

«З іменем Леніна» А. Филиппенко, «Партія силу дає» П. Майбороды, «На горах Карпатах» Кос-Анатольского, «Гей, зелена Буковино» Колессы) до лирических («Край мій рідний» Доминчена, «Пісня про Україну» Билаша, «Я славлю Партію» Верменича, «Нас осеняет ленинское знамя» К. Данькевича).

В послевоенном песенном творчестве довольно своеобразно и по-новому развиваются традиции массовой песни 20—30-х годов; в частности, дальнейшее углубление лирико-романтической струи, характерной для песен гражданского, патриотического звучания.

Новое в песнях об Отчизне, Коммунистической партии, дружбе народов заключается в том, что социальная идея в них чаще раскрывается не в маршевой или гимнической форме, а в ариозно-декламационной. Ораторское обращение к массам словно уступило место задушевному рассказу о своей жизни, мыслях, чувствах.

В творчестве А. Филиппенко значение стилевой характерности приобретает органическое сочетание маршевости с мелодической пластичностью, которая достигается не вокальным распевом, а широкоохватным построением, состоящим из пружинистых, ритмически мерных и симметричных мотивов.

Ярким примером произведения, отмеченного чертами индивидуального композиторского почерка, является его песня «Батьківщино, в дружбі ти прекрасна!» («Мать-Отчизна, в дружбе ты прекрасна!», слова Н. Нагнибиды). В этом произведении немаловажную формообразующую роль играют ладотональные связи, раскрывающиеся не через мелодику, а преимущественно в гармонии. Причем композитор пользуется не только характерной для славянской музыки переменностью: мажор — параллельный минор, — но и минорной тональностью, отстоящей на большую терцию вверх, что более типично для музыки композиторов-романтиков.

Альтерированные и натуральные (D_9) аккорды в кадансах способствуют созданию колористической звучности и оттеняют кантиленные эпизоды с характерной для них тонико-доминантовой гармонией.

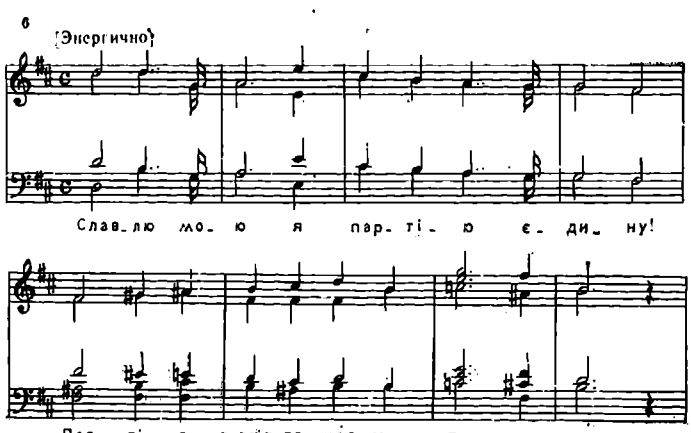
Одной из лучших дифирамбических песен, в которой традиции советской массовой песни сочетаются с новаторскими чертами, является «Славлю мою Батьківщину» Филиппенко (стихи Тычины).

Господствующее настроение произведения — прославление Отчизны, которой гордится советский человек, — утверждается не сразу. Песня содержит два раздела: в первом дается общая, объективная характеристика народа — мужественного, активного в своих исторических действиях, во втором раскрывается личное начало.

В музыке это переход от ораторски-приподнятого, динамического запева к широкой, доверительной мелодии припева.

В таком подходе поэта и композитора к толкованию основной идеи, в найденной интонационной драматургии таится глубокая художественная правда: не только охарактеризовать объект прославления, но одновременно и высказать свои сокровенные чувства. Это позволило избежать в музыке декларативности, усилило роль авторской интонации.

Маршевость, лежащая в основе песни и особенно ярко выраженная в начальном музыкальном предложении, в припеве с его широким, торжественно-взволнованным напевом становится фоном, своего рода противосложением к основной мелодии. Композитор органично переплетает опорные, «прямолинейные» интонационные обороты с округленными попевками, типичными для украинской лирической песни. В результате — исчезает острота и чеканность, характерные для марша, и рождается опоэтизированная гимническая мелодика.



Гимнические, полетные интонации наполняют также иную, выдержанную в характере торжественной маршевости песню А. Филиппенко — «Ти Радянська славна Україно» (стихи Тычины).

Избранная композитором драматургия сочленений фраз во многом определяет «спаянность» отдельных поэтических эпизодов. Подобно многим образцам жанра массовой песни в творчестве советских композиторов, а также зарубежных авторов (например, Эйслера), хоровой запев у А. Филиппенко строится по принципу «повторности начал».

Развернутый (двенадцать тактов) средний раздел песни обрамлен хоровыми восьмитактами, звучит в партии солиста в хоровом (и инструментальном) сопровождении. Она — средоточение более гибких по сравнению с первой частью лирически-напевных мелодических фраз, как бы «подсвеченных» тонкими ладотональными переходами в минорные тональности первой степени родства.

В результате многопланового показа художественного образа слушатель ощущает динамику музыкальной мысли, через которую утверждается главная поэтическая идея произведения: счастье людей свободного труда.

Как свидетельствуют вышеупомянутые примеры, важным завоеванием песенного творчества послевоенных лет является углубленная работа советских авторов над тем, чтобы раскрыть через художественную форму внутренний мир нового человека нашей эпохи и вместе с тем не растерять типичных, собирательных черт характера, не уменьшить социальной отзывчивости самого демократического жанра музыки.

В свою очередь, поворот к лирике знаменовал собой расширение границ советской песни, ее движение вперед, завоевание нового качественного начала в самом характере массовости, распространения ее в народе.

Если в творчестве предыдущих исторических периодов песня нередко была обращением-призывом к народу или же высказыванием от лица массы, то теперь в образно-лексическом строе поэтического текста получили права гражданства такие выражения, как «*Моя* Отчизна», «*Я* славлю Партию».



Н. В. Лысенко



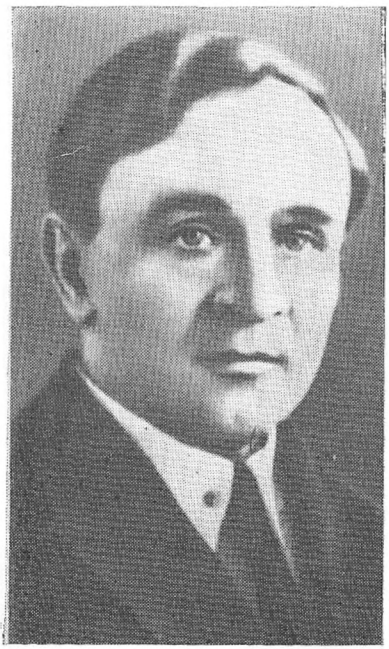
С. С. Гулак-Артемовский



К. Г. Стеценко, Я. С. Степовой



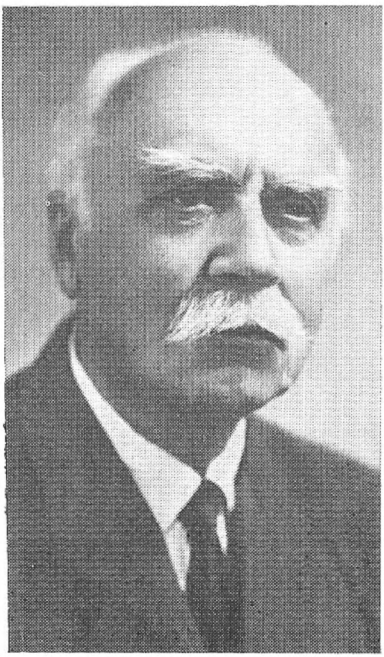
Н. Д. Леонтович



В. С. Косенко



Р. М. Глиэр



Л. Н. Ревуцкий



Б. Н. Лятошинский



С. Ф. Людкевич



М. И. Вериковский



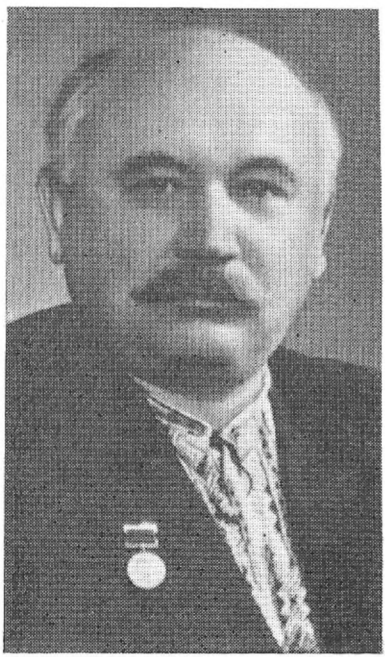
Ф. Е. Козицкий



Обложка первой книги
по истории украинской музыки
Н. Гринченко
(«История украинской музыки»,
1922)



Н. А. Гринченко



Г. Г. Веревка



А. И. Билаш



П. Д. Гайдамака



К. Ф. Данькевич



К. Я. Доминчен



Г. Л. Жуковский



В. Д. Кирейко



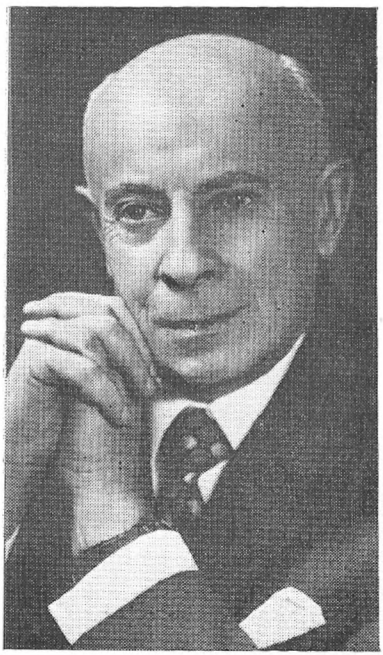
А. И. Кос-Анатольский



Г. И. Майборода



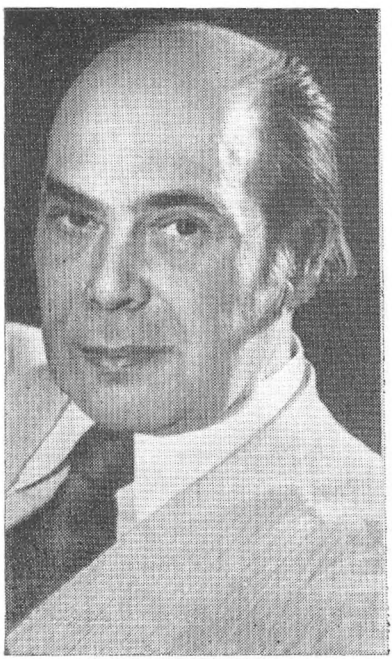
П. И. Майборода



Ю. С. Мейтус



А. Д. Филиппенко



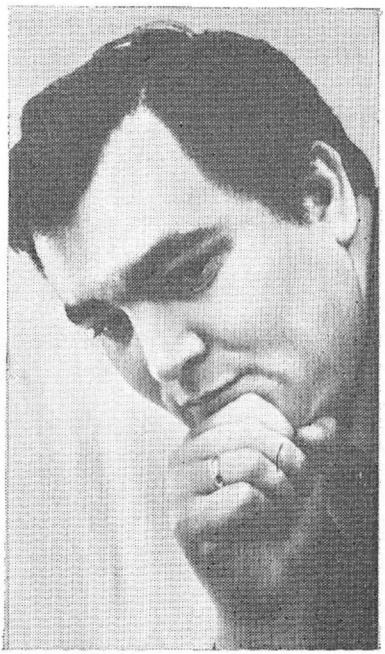
И. Н. Шамо



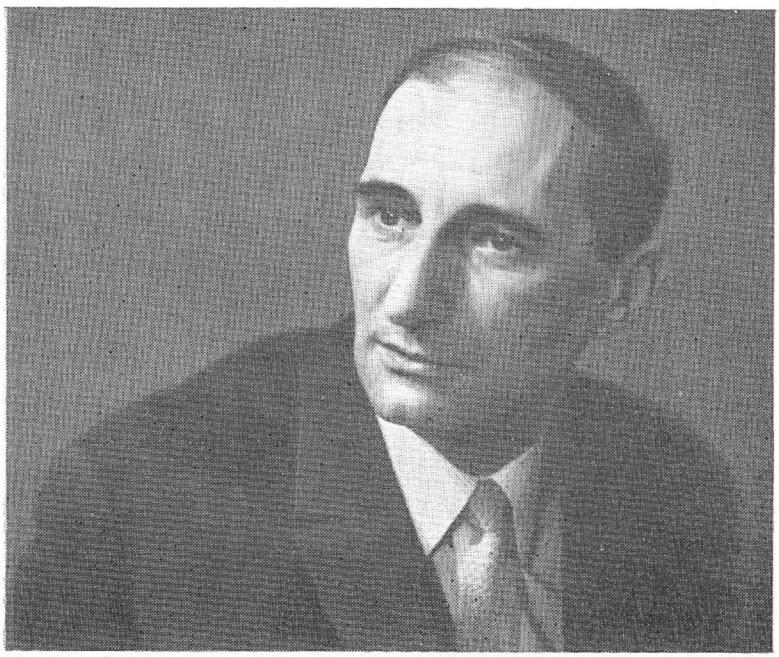
А. Я. Штогаренко



А. Г. Свечников



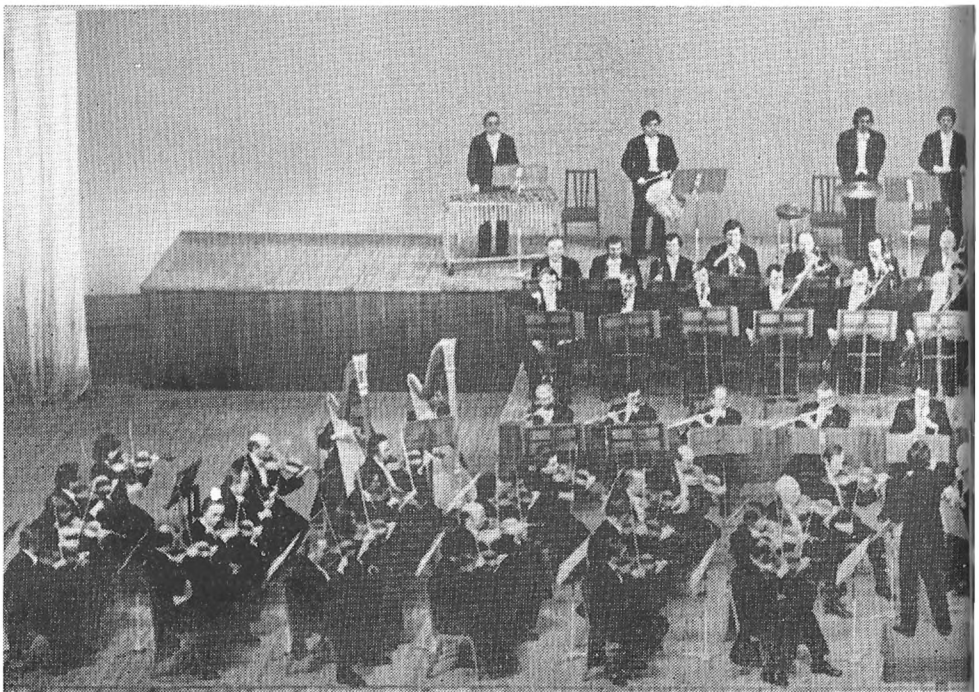
Е. Ф. Станкович



В. Б. Гомоляка



Заслуженный ансамбль УССР, квартет имени Н. В. Лысенко



Государственный заслуженный академический симфонический оркестр УССР





Хор и симфонический оркестр Украинского телевидения и радио





Государственная заслуженная академическая капелла УССР «Думка»





Государственный заслуженный академический
Украинский народный хор имени Г. Г. Веревки



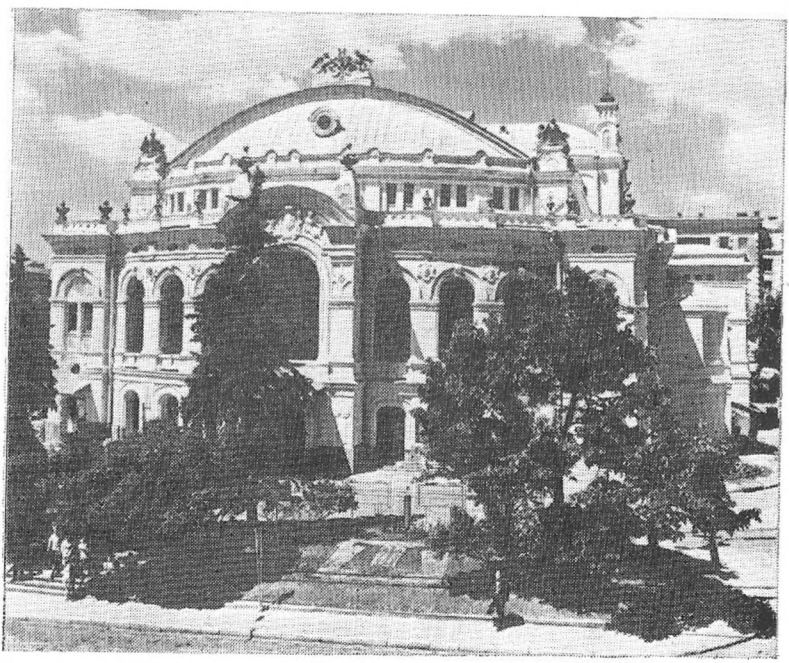


Государственная ордена Трудового Красного Знамени
заслуженная капелла бандуристов УССР





Государственный заслуженный академический ансамбль танца УССР имени П. П. Вирского



Киевский театр оперы и балета имени Т. Г. Шевченко



О. Петрусенко — Лия
(опера «Щорс» Б. Лятошинского)



А. Мокренко — Максим
(опера «Арсенал» Г. Майбороды)



М. Гришко — Богдан Хмельницкий
(опера «Богдан Хмельницкий» К. Данькевича)



Д. Гнатюк — Гайдай
(опера «Гибель эскадры»
В. Губаренко)



Е. Мирошниченко — Йолан
(опера «Милана» Г. Майбороды)

Одной из лучших песен этого плана — «Моя Україно» К. Доминчена (слова В. Женченко). В музыке раскрывается образ родной земли, цветущей в «дружном единстве советской семьи». Композитор пошел по пути лирико-эпической напевности, рождающей ощущение уверенности в свободной жизни, радости бытия.

В мелодическую линию с ее плавным и неуклонно восходящим движением органично входят утвердительные интонации (терцовые и квартовые окончания первых фраз). Впечатляет эмоционально-смысловая кульминация на словах: «Ты моя гордость и радость моя», построенная на мелодическом материале кантиленно-романсового характера. Она проводится на *piano*, и от этого задушевный напев становится еще более доверительным, обращенным к сердцу слушателя.

В этом же плане, но с еще большей опорой на широкораспевную, «размашистую» интонацию с гибкой ритмической изменчивостью в метре на $^6/_8$ написана одна из последних песен композитора «Світи мені, Дніпре» (слова А. Богачука).

Удачное соединение лирических и гражданских мотивов нашло место в песне «Хмільна» Цегляра (слова Марунич), созданной для народного хора. Укажем на еще более характерный пример. В популярной песне «Я славлю Партию» Верменича (слова Новицкого), написанной для солиста и хора с инструментальным сопровождением, мелодика и весь интонационно-образный строй носит от начала до конца ярко выраженный лирико-интимный характер. Правда чувств, заложенная в музыке этого произведения, явилась причиной доходчивости песенного мотива.

В значительной мере благодаря усилению лирических элементов, проникающих в гражданские, молодежные, трудовые по тематике песни, последние, кроме агитационно-массового предназначения, постепенно приобретают также функцию массово-бытовой песни. В процессе развития советского, в том числе украинского, песнетворчества — это качественно новый показатель, когда люди приняли и полюбили современную песню: они поют ее для себя, в кругу близких друзей и товарищей.

Разработка образов, несущих в себе значительный заряд лирического чувства, является, пожалуй, самой

примечательной чертой современного песенного искусства. И в этом нельзя не видеть общности развития музыки и литературы, где также заметен повышенный интерес к познанию душевных глубин человека, его лирико-философских представлений об окружающем мире. Закономерно, что в расцвете песенного искусства Украины важную роль сыграла замечательная поэзия А. Малышко, Д. Павлычко, Д. Луценко, М. Ткача, Н. Нагнибиды, Т. Масенко, А. Ющенко и многих других, увлеченно сотрудничавших с композиторами поэтов. Обращение песенников к раскрытию внутреннего мира человека, их художническая инициатива в этом плане оказалась своевременной, оздоровляюще воздействовавшей на дальнейшее развитие жанра.

Новую страницу в украинской песенной культуре открыли произведения П. Майбороды. Его музыка, эмоциональная, предельно искренняя, была подлинным откровением.

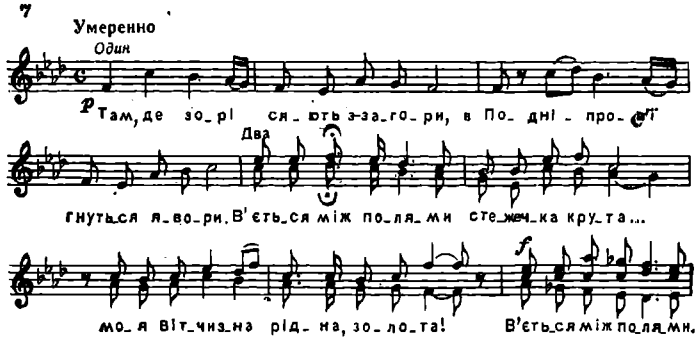
Особенно много замечательных произведений родилось в результате творческого содружества П. Майбороды с А. Малышко. Народная почвенность стихов поэта, их музыкальность, при удивительной филигранности словесного образа, вызвали у композитора стремление найти адекватную музыкальную форму. И Майборода нашел ее, обратившись к интонационно-звуковой сфере народной песни-романса.

Как уже отмечалось, композиторы еще в 20-е годы обращались к романсу, сочетая его мелодическую основу с маршевостью. П. Майборода пошел путем обобщения бытовых интонаций в художественную идею-образ через широкий распев мелодий, отмеченных мироощущением прошедшего годы войны человека. Живая конкретность времени и поколения, чудесный дар ощущения природы песни позволяли композитору находить свою индивидуально-неповторимую манеру высказывания.

Важным фактором организованности и нового «прочтения» интонационного словаря романсовой лирики стала ритмика — синкопированная, активно-действенная.

Так, в «Пісні про рідну землю» типично романсовые мотивы обретают особую пластику и динамичность не только благодаря мелодическому нагнетанию, но и в

связи с внутренним нарушением ритмической регулярности (принцип прямо противоположный песням 20-х годов!):



В приведенном нотном примере можно также видеть, как тонко пользуется П. Майборода мелодическим варьированием, достигая интонационного единства развитием основного тематического зерна, свободным перенесением из голоса в голос отдельных мотивов.

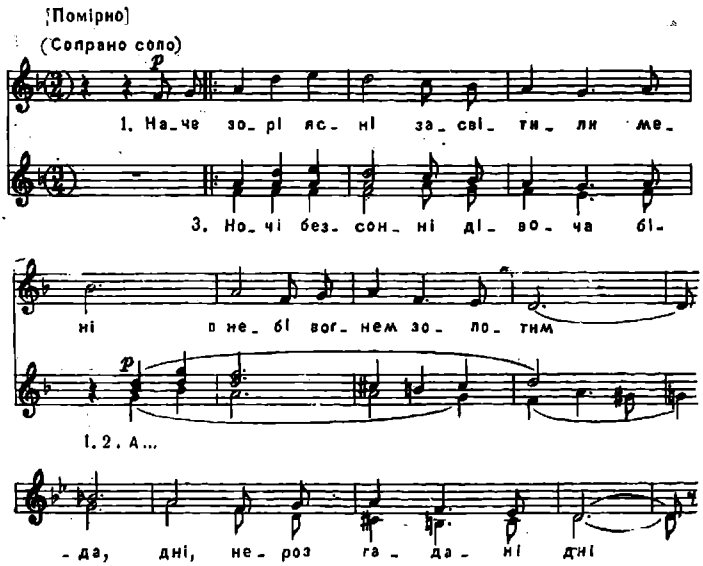
Тематические образования, в которых подголосок переходит в основную мелодию и наоборот, — одна из форм мелодического развития в лирической советской песне.

Отмеченная вариантно-интонационная подголосочность в тематическом развитии — один из интересных стилевых приемов, сформировавшихся в украинской массовой лирической песне. Органическое сочетание романсовых интонационных образований с подголосочной фактурой является конкретным проявлением национального художественного мышления композиторов, опирающихся на творческий опыт народа.

П. Майборода мастерски владеет хоровым письмом. Нарушая устоявшуюся традицию поручить хору исполнять только припев, композитор находит вокально-полифонические способы для передачи внутреннего течения музыкальной мысли, ее динамического развития. В этом смысле интересна, например, песня «Ти, моя вірна любов» (слова А. Малышко). Монологическую форму стихотворения композитор трактует очень своеобразно, благодаря введению женского хора. Последний несет не только колористическую, но и образно-формообразующую функцию.

После гармонически неустойчивого однотактного вступления фортепиано звучит трехголосный хор на mormorando, с первых же тактов создающий нежно-лирическую, поэтическую настроенность.

Далее голос солистки ни в одной музыкальной фразе не звучит без сопровождения хора. Партия сопрано как бы вплетается в его гибкие мелодические линии.



В произведении П. Майбороды хоровое звучание — не только прозрачный фон. В нем имеют место переходы от компактного аккордового изложения к раздельным односоставным хоровым группам сопрано и альтов, а также контрапунктическое соединение партий этих групп, в результате чего достигается пяти-шестиголосное звучание. К тому же если учесть партию солиста, то можно представить, какой богатой многоголосной тканью оперирует композитор.

Отмеченные индивидуальной самобытностью лирические песни П. Майбороды — «Рідна мати моя» («Рушник»), «Київський вальс», «Пролягла доріженька» (все на слова Малышко), «Пісня про Дніпро» (слова Масенко) — приобрели подлинную всенародную популярность, стали известными далеко за пределами

Украины. В них нашли отражение глубинные черты современного человека.

Музыкальной основой этих и других образцов песенной лирики П. Майбороды послужили, повторяем, индивидуально осмысленные народно-стилевые особенности украинской песни-романса. Композитор взял от нее мелодическую щедрость, принцип плавной протяженности музыкальной речи. Последняя, однако, далека от стилизации. В песнях П. Майбороды, по сравнению с их народноинтонационными истоками, нетрудно почувствовать известные качественные сдвиги, заключающиеся в обогащении интонаций (в основном за счет хроматических переходов и разнообразных ладотональных отклонений), а также в более современном выявлении экспрессии. Типично романсовые интонации (элегические либо лирико-повествовательные обороты, опеваемые задержания, интонации вздоха) композитор сумел растворить в общем контексте — в мелодизированной речи.

Мы уже упоминали о ритмической гибкости музыкального языка П. Майбороды. Во взаимодействии различных интонационных элементов (от простейших до более сложных построений и фраз) роль метроритмики — подвижной и переменчивой — очень велика. Благодаря ей создаются возможности более индивидуализированного раскрытия душевных движений. Общая непрерывность эмоционального развития при внутренней рельефности тематических звеньев позволяет достичь нужной широты дыхания. Следует подчеркнуть, что характерная для музыкального мышления композитора метрическая свобода также восходит к фольклорным истокам — лирической протяжной песне, а особенно (как увидим ниже) к эпическому жанру думы.

Говоря же о лиризации массовой украинской песни, подчеркнем, что П. Майборода положил начало определенной стилевой тенденции, связанной с развитием народно-романсовых традиций на новом образно-стилевом уровне. Наиболее плодотворно в этой области работают И. Шамо («Не шуми, калинонько», «Киеве мій», «Гори, моя звезда») и А. Билаш («Два кольори», «Ясени», «Лелеченьки») — авторы произведений, отмеченных самобытным индивидуально-стилевым толкованием поэтических образов.

В этой связи обратим внимание прежде всего на наиболее типичные и положительные стороны упомянутой стилевой тенденции. Романсовость как принцип эмоционально-образного развития отличается большей по сравнению с песенным методом индивидуализацией. Под влиянием романсовой сферы в мелодике современной песни появились, в конечном итоге, характерные мотивы с «перекатами» по аккордовым звукам (секстаккорда и секстаккорда с захваченной большой септимой, уменьшенного трезвучия, доминантсептаккорда натурального минора); заметно увеличилась роль вспомогательных звуков, опевающих основные тоны (распетые группетто, длинные форшлаги и др.).

Одновременно композиторы стали обращать пристальное внимание на такие формообразующие факторы, как модуляционные переходы, приемы гармонического развития, расширение рамок куплетной формы посредством введения эпизодов, вариантных повторов. Народный мелос, проникая в композиторскую песенную лексику, обогащая ее изнутри, становится могучим регулятором новаторского поиска в сфере функционально-ладовых и гармонических связей. На смену мажоро-минорной монополии приходит довольно гибкое, хотя еще и не очень смелое использование характерных особенностей диатонических ладов, живущих в художественном сознании народа вместе с его песнями.

Творческие процессы, о которых идет речь, особенно интенсифицировались в 60-х годах и были связаны, кроме всего, с преодолением временного песенного кризиса, наблюдавшегося в предшествующее десятилетие не только на Украине[7]. Показательно, что именно в этот период формировались творческие индивидуаль-

---

[7] Не случайно на II Всесоюзном съезде советских композиторов Т. Хренников говорил: «Советской песне пришлось преодолеть на своем пути немало препятствий, так или иначе ограничивающих ее содержание, богатство ее жанров и выразительных средств. Чрезмерно опасливое отношение к песенной лирике, попытки связать народность песенного творчества лишь с развитием традиции крестьянской народной песни и игнорирование песенного наследия рабочего революционного движения и так называемой городской бытовой лирической песни — все это обедняло песенный жанр. Такие взгляды наша музыкальная общественность справедливо отвергла как извращение принципов советской эстетики» (Советская музыка, 1957, № 5, с. 33).

ности вначале И. Шамо, а вслед за ним и Билаша — композиторов, ныне активно работающих в песенном жанре и много думающих над дальнейшими путями его развития.

Если говорить о творческой эволюции И. Шамо, то следует отметить, что композитор шел к своей теме как бы «от противного» — через преодоление жанра лирической песни. Шел устремленно, к главному в своем художническом волеизъявлении — песне о молодом поколении, о современнике, одновременно много и настойчиво работая в других областях музыки.

Показав себя музыкантом, глубоко чувствующим фольклорную природу украинской мелодики, он создал значительные песенные образцы, в которых живо ощущается яркая национальная почвенность и профессиональное мастерство (кроме вышеупомянутых, назовем здесь: «Ой вербиченько» на слова Л. Забашты, «Україно, любов моя» на слова Д. Луценко, «Звезды ясные над Днепром» на слова Л. Смирнова и др.).

Песням этим присуще очень важное качество: общедоступная лирическая интонация, по своему жанровому характеру близкая то протяжной подголосочной песенности, то сфере городского романса или танца (чаще всего вальса).

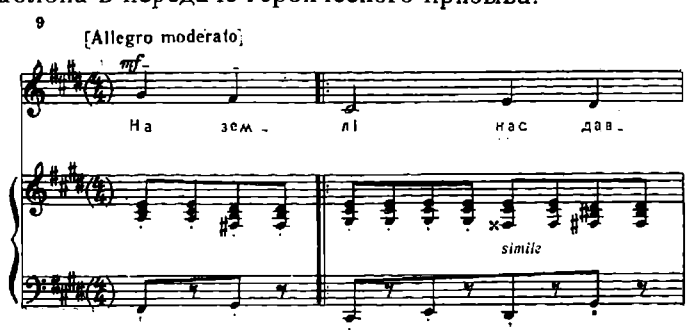
Такие песни, как «Не шуми, калинонько», «Ой вербиченько», с их близкой к фольклору поэтической образностью, мелодическими распевами, ладовой переменностью, ритмической нерегулярностью, дающей внутреннюю свободу музыкальной фразе, широко вошли в музыкальный быт и сейчас нередко звучат в фольклорных вариантах.

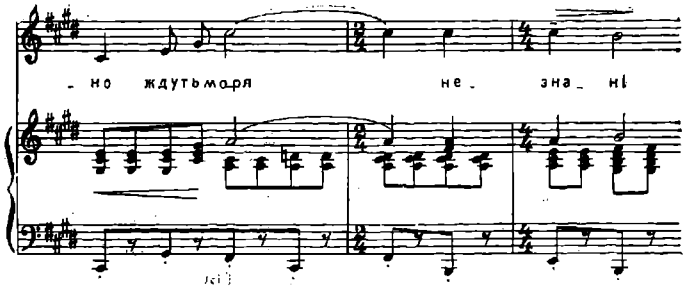
Многие из песен И. Шамо (а их всего у композитора более двухсот пятидесяти) несут на себе следы глубокой, любознательной и захватывающей работы над созданием свежих и самобытных образов, оригинальных жанровых разновидностей в песенном творчестве, над обогащением его музыкального языка. С его песнями последних лет в украинскую музыку властно вошла тема социалистической романтики, творческого созидательного труда советской молодежи, ее устремленности в завтрашний день. Созданные И. Шамо песни о Ленинском комсомоле, о молодых строителях, геологах, шахтерах, студентах, воинах — это, прежде всего,

запечатленные в героико-романтической музыке образы тех, кто мечтает и «на дальней планете открыть свои острова», кто песню, правду и смелость берет с собой в жизненную дорогу. Недаром один из вокальных циклов И. Шамо так и назван «Страна Комсомолия» (слова Смирнова).

В лучших песнях цикла — «Под красной нашей звездой», воспевающей комсомольцев 20-х годов, «Шумит под нами Ангара», «Рабочий паренек», «Баллада о бессмертии», «Песня о неоткрытых островах» — легко заметить то новое, к чему стремился и что нашел композитор. Это, прежде всего, не статичная в своей данности, а устремленная, динамичная интонация. И трудно сказать, каков жанровый источник ее энергии: пляска, марш или ритмика слова. В «Балладе о бессмертии», например, несмотря на переменный размер $^{3}/_{2}$—$^{4}/_{4}$, улавливается связь с пружинистым шагом революционной песни, в «Рабочем пареньке» слышны призывные сигналы труб, в «Шумит под нами Ангара» — баркарольный характер движения. Но все это лишь прямолинейные суждения, легко формулируемые, так сказать, «для доказательства». Вслушивание же в песню не дает полной уверенности в точности надежных определений. Интонирование песни говорит о большем.

В «Песне о неоткрытых островах» при остинатном, ритмически остром рисунке сопровождения мелодия вокальной партии поражает удивительной самостоятельностью развития. Ее импульсы действуют как бы «вопреки» ожидаемым результатам. Нередко встречающаяся ямбическая затактовая интонация звучит у композитора отнюдь не традиционно — без привычного шаблона в передаче героического призыва.

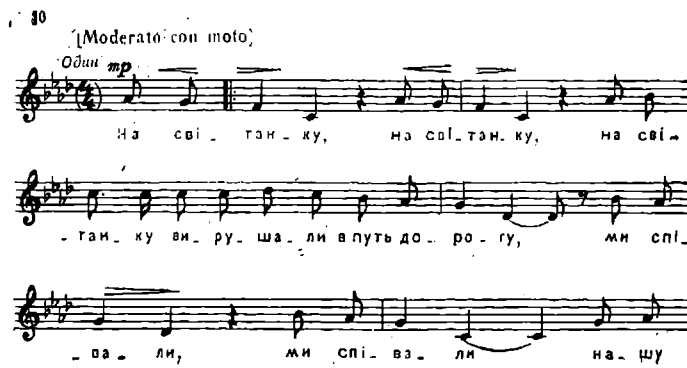




В первом случае остроту сильной доли «оттягивает» нисходящий ход двух четвертей затакта, во втором и третьем — ее акцент сглаживает синкопа, которая в сочетании с сопровождением, где безраздельно господствует принцип регулярности, убедительно создает внутреннюю напряженность звучания.

Эмоциональная приподнятость и волевой характер песенного образа достигается на речевой, декламационной основе мелоса. Рождаемая декламационной речью свободная метроритмика явилась важнейшим стилеобразующим фактором песенного творчества И. Шамо.

Для раскрытия удивительно зримого поэтического образа в песне «Романтики» (слова Луценко) композитор воспользовался приемом ритмической лейтформулы $\frac{4}{4}$ ♪ ♪ | ♩ 𝄽 , придающей музыке размашисто-броский, задиристый характер.



Но и здесь, оставаясь верным принципу рассредоточения, И. Шамо «сбивает» частоту единого ритмического пульса и вводит такт с ритмическим дроблением. Тем самым метод вариантного развития позволяет ему сохранить общий характер мелодии и структурную целостность всего произведения, несмотря на отдельные ритмоинтонационные сдвиги. Песни Шамо нередко близки балладе, поэме — «Баллада о братстве» (слова Д. Луценко), «Ничего нет священнее Родины» (слова И. Лазаревского), «День грядущий твой» (слова В. Куринского) и другие.

Стремление к циклизации песен (у И. Шамо, кроме «Страны Комсомолии», написаны еще циклы: «Песни пламенных лет», «Товарищ песня», «Пісня про юність, дружбу і любов», «Первопроходцы» и др.) также свидетельствует о желании автора раскрыть большую гражданскую тему на определенном «жанровом пространстве», показать художественные образы широкоохватно.

Заложенная в песенных циклах идейно-тематическая и музыкально-интонационная драматургия дает основание говорить о своего рода симфонизации песни. Эмоционально-художественное обобщение различных психологических состояний через «сцепление» в целостную группу музыкальных образов, несущих, в свою очередь, многообразный мир чувств современника, свидетельствует о новых чертах в развитии песни, о ее функциональном обогащении [8].

Одним из ведущих украинских композиторов-песенников является также Билаш (автор около трехсот песен). Его творческому мироощущению присуще прежде всего оптимистическое и романтически-возвышенное восприятие жизни. Удивительная естественность мелодической речи позволяет композитору передать в песне и эмоциональное напряжение (порой, правда, переходящее в чувствительность), и нежное чувство сыновней любви, и мужественную активность коллективного героя. В его музыке, далекой от повествовательности и созерцательности, слушатель без труда улавливает

[8] Появление больших песенных циклов — современная примета всей советской музыки (песенные циклы А. Пахмутовой — показательные тому примеры.)

индивидуальность автора, проявляющуюся и в сильно развитом лирическом начале, и, в связи с этим, в трактовке тем-образов, в подходе к созданию мелодий, не порывающих с украинской народной песенностью, в то же время всегда несущих в себе новый лексический заряд.

Поэт Михаил Ткач, соавтор композитора, правильно отметил: «Народность — основная черта творчества А. Билаша»[9]. Действительно, музыка композитора органически связана с музыкальной культурой своего народа, постижение которой углублялось у него с годами творческого мужания. И стихи, которые отбирает Билаш, близки к фольклору образами, крылатыми выражениями, характерной словесно-поэтической символикой.

По своему идейному содержанию песни Билаша, написанные на стихи Павлычко, Ткача, Забашты, емки, направлены на важные события современной жизни. Политически актуальная или философская идея раскрывается поэтом и композитором через эмоционально насыщенный образ, взволнованную речь. Все это не только настраивает слушателя на соответствующий эмоциональный лад, но и рождает в нем заряд активной действенности и, что главное, толкает к размышлению, осмыслению происходящего вокруг нас.

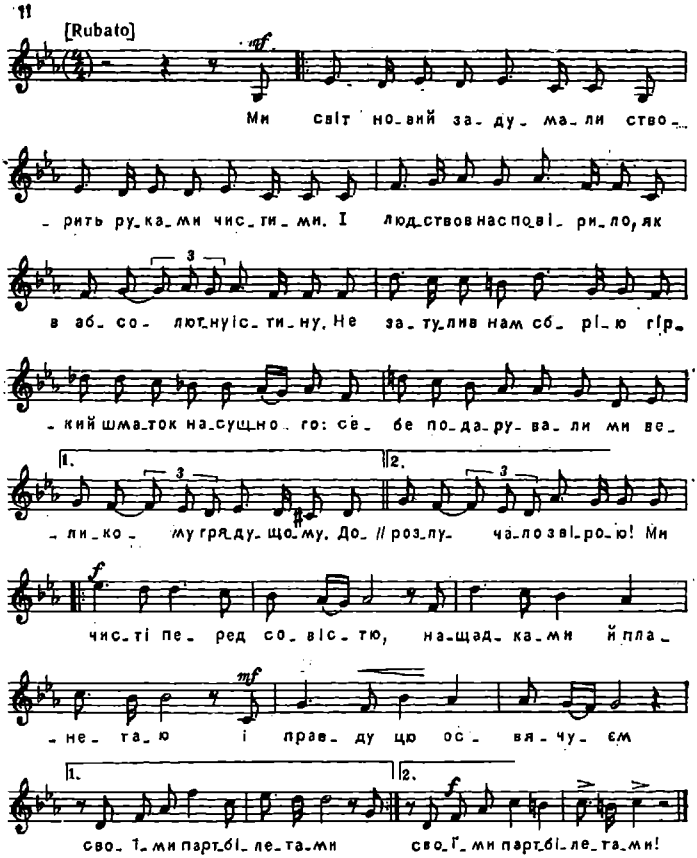
В пронизанной философским пафосом песне «Истина» (слова Б. Олейника) утверждаются идеалы советского народа, воспевается правда, измеряемая по Ленину и по созданной им Партии.

Неравностопное строение стиха, образующего активную строфу, композитор трансформирует по своей ритмической схеме. Посредством введения ямбического мотива в четырехчетвертной такт (квартовый или секстовый затактовый скачок) происходит внутреннее метрически-слоговое расширение стихотворной строки при создании единой мелодико-ритмической линии.

Напевно-декламационный характер мелодии с уплотненной интервальной сопряженностью помогает в раскрытии главного — состояния психологического напряжения, сосредоточенности.

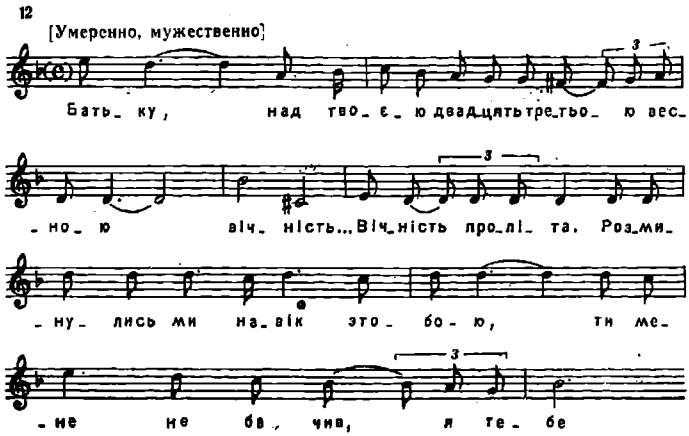
---

[9] Ткач М. Поющие тропинки. Предисловие к сборнику Александра Билаша «Любисток». — Київ, 1970, с. 6.



В припеве «Истины» композитор как бы раскрепощает декламационную линию и смело завершает песню ариозно-романсовой, широкой интонацией.

В таком же плане органического сочетания речевых интонаций с широким разворотом музыкальной фразы написана песня «Ровесники» (слова А. Пидсухи). Динамическому развитию песенного образа способствуют многие характерные для композитора приемы: от триолей и синкоп, секвенцеобразных подъемов до образно-смыслового выделения отдельных мотивов и интонаций (как, например, на словах «батько», «вечность»).



Композитора Билаша справедливо принято считать творцом глубоко лирических, берущих за душу своей искренней, интимной интонацией песен, образно-ассоциативные связи в которых прочно сплелись со строем народной поэзии («Два кольори» на слова Д. Павлычко, «Ясени», «Прилетіла ластівка» на слова М. Ткача, «Материна пісня» на слова И. Бердника и др.).

В связи с этим упомянутые песни «Истина» и «Ровесники» представляются тем более показательными в плане поисков новых художественных элементов (сюда же примыкают «В таку добу жив на Землі» на слова М. Рыбалко, хоровые песни «Мати-Батьківщина» на слова М. Ткача, «Чумацький шлях» на слова Ю. Рыбчинского и др.). Здесь стиль Билаша обогащается новыми приемами. Это — вокализация речевой интонации, активное использование принципа декламационного развития мелодики. Применение этого принципа многими композиторами-песенниками, безусловно, связано с живой творческой практикой, с широким развитием эстрадного стиля исполнительства.

При этом Билаш не теряет ощущения природы своего индивидуального таланта. Его мелодии не нивелируются, хотя, в зависимости от темы и эмоционального содержания, композитор постоянно синтезирует разнообразные жанровые и интонационные источники. В хоровой песне «Ленінова весна» (слова М. Ткача) он вос-

пользовался структурно-жанровыми чертами веснянки, в «Червоних вершниках» («Красные всадники», слова Н. Томенко) — ритмоинтонационными особенностями народных казацких и советских кавалерийских мелодий. Интересно переплелись ритмометрические формулы колыбельной и вальса в песне-обращении «Сину, качки летять» (слова М. Ткача). Сын Полтавщины, воспитавший слух на широкой, раздольной украинской песне, Билаш со вкусом вводит в свою музыкальную речь также характерные для западноукраинской песенности ритмоинтонации, как, например, в песне «Любисток» (слова С. Пушика).

Надо сказать, что подобное явление типично для многих украинских композиторов. В их творчестве сплошь и рядом находит свое практическое решение проблема музыкально-интонационной интеграции, влекущая размыкание узко локальной, диалектной системы и подчинение отдельных выразительных элементов общим закономерностям современного песнетворчества.

Со вступлением в 1939 году Западной Украины в единое Советское государство, точнее, после изгнания с ее территории и из Закарпатья немецко-фашистских захватчиков, композиторы С. Людкевич, А. Кос-Анатольский, Е. Козак, Н. Колесса, Д. Задор и другие, влившись в единую семью советских музыкантов, воспели в песнях и хорах свой обновленный край, социалистические преобразования, произошедшие на их землях. Подымая общие для всего советского искусства темы, авторы пишут яркую по колориту, по ритмоинтонационным особенностям музыку с опорой на близкие им фольклорные образцы, в частности связанные со звуковой сферой коломыйки, — особенно плодотворно работает над созданием органического сплава советской массовой песенности и национально-выразительных интонаций Кос-Анатольский («Виїжджаю я в Каховку» на слова П. Воронько, «Коломия — місто» на собственный текст).

О большой жизнеспособности и выразительной силе народнопесенных традиций свидетельствует также творчество Козака, тонко чувствующего родной фольклор прикарпатского региона (для которого, кстати, не характерно многоголосие) и развивающего традиции хорового стиля Леонтовича.

Образно-лексические находки, связанные с национальной характерностью западноукраинского фольклора (его динамической напористостью, своеобразной моторикой «бесконечного движения», возникающего в результате повторности ритмо-мелодических формул), приобрели определенную стилевую норму в советской песне.

Примечательно, что и в музыке других украинских композиторов, в частности в произведениях, навеянных образами карпатской природы, свежо звучат синкопированные коломыйковые напевы, нередко рождая замечательное сочетание внутренней свободы и раскованности с лирической кантиленой, синтез локально-этнического, общенационального и интернационального. Об эстрадной песне и говорить не приходится — лексика западноукраинских песен и танцев во многом отвечает природе этого жанра. Несмотря на жаркие споры о возможности проникновения специфических закономерностей фольклора в эстрадную песню, здесь налицо «прямое попадание» типично народных, интонационно броских комплексов в звуковой поток мелодии того или иного композитора, работающего в эстрадном плане. Имеется в виду, в частности, удачный творческий опыт В. Ивасюка, автора популярных песен «Червона рута», «Водограй» на собственные слова (и по аналогии — песни, исполняемые белорусским вокально-инструментальным ансамблем «Песняры» и др.).

В советской массовой песне ныне, как и на всех этапах ее становления и развития, наблюдается верность ее творцов основной традиции — традиции постоянного обновления народно-революционной песенности, на образно-стилевых основаниях которой и родилась собственно советская массовая песня. В этом аспекте небезынтересно проследить, например, развитие и изменение функции маршевых и призывно-ораторских интонаций, характерных для революционного фольклора и повлиявших на стилеобразование массовых песен 20—30-х годов. Там они входили в круг основных мелодических элементов, под их влиянием нередко трансформировались лирические попевки. Теперь объективные, обобщенные интонации, проникшие в задушевное авторское высказывание, выступают в новом качестве — сами поддаются лиризации.

В одних случаях мотивы подобного, так сказать, объективизированного характера — это смысловые акценты в идейно важных кульминационных местах. Особенно часто этот прием встречается в песнях за мир («Мир победит войну» Г. Жуковского на слова Ц. Солодаря и А. Новицкого). В других — они играют роль декламационно-повествовательных вставок, как, например, в песнях «Коммунисты», «Под красной нашей звездой» И. Шамо на слова Смирнова, «Песня коммунистических бригад» Домичена на слова Луценко.

Показательно, что в процессе решения довольно сложных проблем интонационного синтеза, связанных, в частности, с использованием стилевых особенностей революционного фольклора, наметились две тенденции, которые, в свою очередь, обусловлены методом художественного обобщения объективного и субъективного образных начал в песнетворчестве.

Первая связана с обогащением массовой песни внутренне насыщенной эмоциональной энергией. В произведениях этого рода превалирует напевно-песенный тип мелодии. Вторая тенденция проявляется в раскрытии идейно-образного содержания песни через декламационно-выразительную ритмоинтонацию. Над тем, чтобы сблизить публицистический характер высказывания с задушевной простотой и искренностью, исключающими декларативность и официозность тона, много и плодотворно работали, к примеру, В. Соловьев-Седой, А. Холминов и другие. Широко используя средства гармонического и ладового расцвечивания, по-новому интонировал характерные для революционно-массовых песен мелодические обороты П. Майборода («Партия силу дает» на слова Ющенко). В одной из лучших песен о советских шахтерах («Донбасс боевой» М. Жербина на слова Б. Дзбановского) композитор сумел придать музыке особую пластичность благодаря ритмической градации и динамическому переходу от острых пунктирных длительностей  , потом  к ровным четвертям в мотиве по звукам квартсекстаккорда (характерного для многих революционных и гражданских песен, но, как правило, представленного в виде ритмически заостренной формулы).

Характерно, что первая названная тенденция, вытекающая из эстетической предпосылки — акцентировать

в произведении авторское отношение к изображаемому, находит убежденных сторонников среди младшего поколения композиторов. В разработке актуальных тем о рабочем классе, в песнях, посвященных немеркнущим революционным событиям, героической борьбе советского народа с фашизмом, композиторы, используя творческий опыт создания нового типа песен за мир, вновь и вновь опираются на давнее завоевание советской песни — синтез героической маршеобразности с лирической певучестью.

В песнях молодых композиторов четкая авторская позиция дает о себе знать также в профессиональном мастерстве, в частности в ощущении специфики жанра к допустимости его обновления.

В таких песнях, как «Заспівай мені поле» И. Карабица (слова И. Бердника), «Песня о комсомольцах» Л. Дычко (слова А. Демиденко), «Если б на минуту мы забыли» В. Ильина (слова Л. Татаренко), «Ми робітничий клас» В. Филиппенко (слова В. Лагоды), «Творим світ робочими руками» Б. Алексеенко (слова В. Морданя) и других, ярко проявляются черты индивидуального стиля, стремление найти не только свежие интонации, но, что не менее важно, и приемы динамизации музыкально-образного развития (необычный для песни сложный метр, выделение лейтинтонации, остинатная ритмическая фигура и т. п.). Фольклорное начало в их музыке выступает не как «вторгающийся элемент», а как органическая часть их художественного мира.

И сегодня далеко не исчерпана богатейшая народная сокровищница Украины.

В многонациональных жанрово-стилевых ответвлениях советского песнетворчества весьма самобытно выглядит лиро-эпическая песня, претворившая традиции народных дум и исторических песен. Вошедший с творчеством Н. Лысенко в украинскую профессиональную музыку, думный эпос, в частности, нашел свое дальнейшее развитие в вокальных произведениях ряда видных советских украинских композиторов и поэтов.

После «Думи про матір-Україну» Вериковского на стихи Рыльского, написанной в грозные годы Отечественной войны, лучшие образцы в этом жанре принадлежат Г. Веревке, П. Майбороде и А. Штогаренко.

К примеру, «Партизанская дума» П. Майбороды (слова М. Стельмаха) тематически продолжает линию героико-патриотических песен периода войны, но в структурно-жанровом плане композитор решил ее весьма оригинально, благодаря введению в сквозную форму хоровой партии. Четырехголосный хор, звучащий то как самостоятельный эпизод в роли своеобразного припева, то как фон в мелодекламации, играет роль комментатора событий и одновременно активизирует развитие основной идеи-образа («Партизани у бій вирушають, та гей!»).

Подобного рода трактовка думы свидетельствует о творческом развитии классических традиций, о трансформации думного эпоса в сольной и хоровой музыке и органическом соединении его отдельных стилевых приемов с принципами массовой песенности. Отсюда новые черты — стихийный размах, повелительные возгласы, ощущение коллективной силы, рождаемой в самой мелодике песенного характера.

В думе «Кров людська — не водиця» (слова А. Никоненко) с еще большей силой передан экспрессивный тон и публицистический характер музыкальной речи. Здесь, несмотря на присутствие хора, основная эмоционально-выразительная нагрузка приходится на партию солиста. В произведении ощутимы два образных плана. Первый — ретроспективный. Через взволнованное высказывание-причитание передано горе матери, потерявшей на войне сына. Второй — авторское обращение к людям беречь завоеванный мир («Годі крові литься, кров людська — не водиця, нею не напиться»).

Композитору удалось достичь художественной убедительности главной идеи, широко используя музыкально-лексические приемы, характерные для дум. Заплачки, речитативные и чисто декламационные мотивы, распевы с форшлагом, напряженные мелодические ходы по увеличенным интервалам, наконец, типично думный лад (с IV и VI повышенными ступенями в тональности минорного наклонения) — все это при широкоохватном (диапазон не менее октавы) построении фраз и предложений создает довольно высокий эмоциональный накал в музыке.

Говоря о второй тенденции современного вокального песенного искусства, следует подчеркнуть, что многооб-

разие песнетворчества определяется различными принципами образной типизации, разным авторским подходом к слову — носителю поэтического начала.

Наряду с песенным, обобщенно-эмоциональным прочтением стихов значительное внимание композиторы стали уделять декламационно-напевному принципу, позволяющему с аналитической пытливостью углубляться в речевой интонационный строй, выделять прямую речь, авторские «прокладки» и послесловия. Возникла потребность, не укорачивая, так сказать, мелодического дыхания, пойти по пути поисков новых экспрессивных интонаций, средств размыкания формы, действенных факторов динамизации ритмики, более глубокого постижения принципов тематического развития и т. д.

В высшей степени закономерной представляется наблюдаемая ныне в творчестве советских композиторов (как-то: у А. Пахмутовой, Я. Френкеля) тенденция к синтезированию принципов куплетности и балладности, поэмности. На Украине она со всей очевидностью прослеживается, к примеру, в ряде произведений И. Драго («Поэма о Севастополе» на слова эпитафий, высеченных на памятниках Севастополя и Сапун-горы, «Комсомольцам 2000 года» на слова Л. Татаренко, И. Кована, «Баллада о коммунарах» на слова Е. Евтушенко), И. Шамо («Баллада о братстве» на слова Д. Луценко) и других. Упомянутый принцип несомненно позволяет композиторам совершенствовать специфические ритмоинтонационные комплексы речитативно-декламационного стиля, обогащая тем самым интонационный словарный фонд песенного искусства.

Балладность, сочетающая лирические, эпические и драматические элементы, становится важнейшим средством романтической трактовки конкретных исторических событий, образов. Новые общественные и эстетические идеалы искусства социалистического реализма существенно влияют на традиционный жанр баллады, приобретающий нередко публицистический, героический характер. Энергия ритма слова, экспрессия выражения чувств как нельзя более отвечают образной широкомасштабности песни на современном этапе. Упомянутый принцип несомненно обогащает речитативно-декламационный стиль песенного искусства, его интонационный словарный фонд.

Не разрушая музыкальных основ интонирования, но обогащая песню свободной ритмикой естественной речи, композиторы стремятся практически решать проблему синтеза слова и звука, постигая особенности речи как звукового процесса, ища средства для расширения выразительных возможностей песнетворчества.

Наконец, следует сказать еще об одном характерном качестве современной песни — ее концертности, выражающейся в особом облике вокальной мелодии и развитого инструментального сопровождения, позволяющего воспринимать песню как синтетическое вокально-инструментальное произведение [10].

Формируясь и развиваясь как искусство масс, песня постепенно приобретала черты искусства для масс благодаря возросшей исполнительской культуре, средствам музыкально-технической пропаганды (радио, телевидение). Не порывая с фольклорными традициями, она вбирает в себя черты высокого профессионального музыкального искусства, обогащается ими, утверждая свою жизнеспособность жанра, близкого и нужного многомиллионным массам слушателей.

Подводя итог сказанному, следует подчеркнуть, что развитие украинской массовой песни всегда шло в русле общесоветских традиций музыкального искусства.

Перспективной представляется возможность дальнейшего обогащения украинской массовой песни мелодико-ритмическими и ладогармоническими приемами, выработанными в музыкальной практике братских национальных композиторских школ Советского Союза.

Народ любит песни украинских композиторов. Но с каждым годом возрастают его эстетические вкусы и, стало быть, требования к художественному уровню песенных произведений. Отсюда — повышается гражданская и творческая активность их творцов.

Дискуссии о судьбах песенного искусства, конкурсы на лучшую песню и лучший поэтический текст, объединенные пленумы Союза писателей и Союза композиторов Украины, посвященные состоянию массовых жанров, показали, что проблемы песни в центре внимания общественности, что на песню смотрят в народе не как

[10] На тенденцию концертности один из первых указал А. Сохор в своей книге «Русская советская песня» (Л., 1959, с. 17).

на развлекательный жанр, а как на друга и спутника нашего современника.

Профессионально-серьезный, принципиальный разговор о путях развития песни состоялся на пленуме Союза композиторов СССР, прошедшем в феврале 1975 года в Киеве, где с докладом выступила А. Пахмутова. Указав, что песня наша мужала в борьбе противоположно направленных тенденций, в борьбе за творческое развитие традиций отечественной песенной классики, а также замечательных традиций мировой демократической культуры, композитор подчеркнула главное в советской песне — ее гражданственную устремленность.

Сейчас, действительно, заметно изменилась образно-эмоциональная настроенность гражданской песни, но не ограничился ее диапазон, не схематизировались большие и нужные народу темы. Если раньше песни социального содержания отличались общей героико-романтической направленностью и сдержанностью чувств, то ныне под влиянием лирической психологизации образов, характерной для всего послевоенного искусства, их неотъемлемые черты — внутренняя взволнованность, темперамент. В то же время под влиянием гражданской песни изменилась и песня лирическая, которая в лучших образцах уже не обходится «чистой» интонационной сферой своего жанра. Она вбирает от гимна возвышенную интонацию, от баллады — драматическую, от плаката — экспрессивную.

Песня завтрашнего дня представляется обогащенной тематическими, образными, стилевыми и лексическими открытиями как в поэтическом, так и музыкальном плане. Ведь подобно самой жизни, которую она отражает, песня — постоянно в движении, в пути.

Н. ГОРДИЙЧУК

Украинский симфонизм

Симфоническая музыка до Великой Октябрьской социалистической революции была на Украине одним из наименее развитых видов творчества. Известно всего несколько произведений, ставших, однако, свидетельством творческих возможностей украинских композиторов. Речь идет, в частности, о пяти симфониях: «Украинской» Э. Ванжуры (1798) и симфонии соль мажор первой части XIX века неизвестного автора, «Украинской» М. Калачевского (1876), симфонии соль мажор В. Сокальского (1892), симфонии до минор И. Рачинского (1915). Написанные в разное время, они продемонстрировали типичность стилевых черт, складывавшихся на протяжении длительного развития национальной культуры, определенную общность эстетической позиции авторов. В симфониях широко использованы образы и музыкальный материал фольклора. Почти все они построены на народных романсовых и танцевальных темах.

Перечисленные симфонии, как и не найденные до сих пор симфонические произведения И. Витовского, И. Лозинского, П. Селецкого и ряда других авторов первой половины XIX века, не дожили до дня, начавшего новую эру в истории народов бывшей царской России. Партитуры их были утеряны задолго до Октя-

брьской революции, и вновь эта музыка зазвучала лишь тогда, когда уже были созданы произведения Л. Ревуцкого, Б. Лятошинского, В. Косенко, Н. Коляды и других украинских советских композиторов, ставшие основой украинского советского симфонизма.

Из этого, естественно, не следует делать вывод, что художественно-эстетические принципы названных симфоний остались чуждыми советским авторам. В своем типизированном виде они были отражены в других жанрах и оказали опосредствованное воздействие на творцов украинской советской симфонической музыки.

Л. Ревуцкий и Б. Лятошинский были учениками замечательного русского композитора Р. Глиэра. Их первые симфонии четко представляют тенденции, характерные для русской музыки предреволюционного периода. В частности, заметное воздействие на становление стиля обоих авторов оказал А. Скрябин.

Ревуцкий явно тяготеет к музыке углубленно-лирической, в его Первой симфонии (1918) ярко проявились фольклорные элементы (композитор много наследовал от Н. Лысенко — своего первого учителя).

Эмоционально обостренная Первая симфония (1920) Лятошинского — произведение лирико-драматического характера. Многое в ней предвосхищает творческий облик будущего автора монументальных симфонических полотен, отмеченных глубоким философским содержанием, богатством форм, изысканностью оркестровых средств.

Оба художника вышли из одной творческой школы, и в начальный период творчества оба питались близкими стилевыми источниками. Однако индивидуальные черты, ощутимые уже в первых симфонических произведениях Ревуцкого и Лятошинского, развивались, совершенствовались и определили два основных направления в украинском советском симфонизме 20-х и 30-х годов: лирико-эпическое и драматическое.

Для более полной характеристики начальных шагов национального симфонизма следует упомянуть сюиту «Веснянки» М. Вериковского (1923). Один из лучших знатоков национальных традиций, композитор много внимания уделял хоровой музыке, в частности обработкам народных песен. Возможно, поэтому сюита «Веснянки» близка к украинской хоровой литературе. Не-

сомненное воздействие на образный строй этого произведения оказали также «Восемь русских народных песен для оркестра» А. Лядова.

Создание Ревуцким и Лятошинским первых симфоний, Вериковским сюиты «Веснянки» явилось только началом становления украинской симфонической культуры. Первые ее шаги знаменательны своей прогрессивной направленностью, зарядом той художественной энергии, которая постепенно высвобождалась, разнообразием тем и жанров, богатством индивидуальных творческих стилей.

Важным мероприятием, направленным на активизацию музыкального творчества, стал конкурс на лучшее музыкальное произведение, объявленный к десятой годовщине Октября. Из числа симфонических сочинений высшими наградами были отмечены Вторая симфония Ревуцкого (1926) и Увертюра на четыре украинские народные темы Лятошинского (1926). Оба автора стремились здесь к органичному сочетанию стилевых особенностей фольклора с современными формами и средствами художественного выражения.

Во Второй симфонии Ревуцкого народные темы представлены в аутентичном виде. Автор придерживается того же принципа, каким он руководствовался в обработках народных мелодий для голоса с сопровождением фортепиано: не меняя интонационной сущности первоисточника, он стремится раскрыть его образно-эмоциональный настрой ладотональным, гармоническим и фактурным варьированием. Однако более сложные задачи симфонического жанра, разнообразные выразительные средства открыли перед композитором широкие возможности для создания на основе народных тем глубоких образных обобщений.

Яркой самобытностью отмечено гармоническое мышление Ревуцкого. Он тонко ощущает специфику национальной ладовости. Особенностью гармонического языка является широкое применение хроматизированных побочных ступеней, квартовых созвучий и полифункциональных комплексов. Свежесть звучаний создает также полифонизация изложения. Особенно удачно пользуется композитор приемом окружения ведущей темы производными от нее попевками, напоминающими народные подголоски.

В Увертюре на четыре украинские народные темы Лятошинский впервые непосредственно соприкоснулся с народной музыкально-поэтической образностью, что оказало большое влияние на всю систему его художественного мышления. Оставаясь яркой творческой индивидуальностью, профессионалом в подлинном значении этого слова, Лятошинский-художник стал вместе с тем более доступным и демократичным.

В основе Увертюры — веснянковые мелодии, воспринятые и использованные весьма своеобразно. Внимание автора привлекла, прежде всего, обрядовая сторона этих древнейших образцов народного творчества. В развитии материала главное место занимают принципы линеарного мышления. В побочной партии широко развита подголосочная ткань.

Увертюра Лятошинского, как и Вторая симфония Ревуцкого, демонстрирует качественный скачок в развитии украинского симфонизма. Если «Веснянки» Вериковского представляют попытку оркестровой «аранжировки» народных мелодий, то сочинения Ревуцкого и Лятошинского — это образцы их глубокого симфонического осмысления.

Вторая половина 20-х годов ознаменовалась углублением интереса советских композиторов к революционной тематике.

Определенным толчком к появлению украинских симфонических произведений на революционные темы была музыка сходного содержания русских композиторов («Симфонический монумент 1905—1917» М. Гнесина, «Посвящение Октябрю» Д. Шостаковича, «Траурная ода» А. Крейна и др.). Одной из первых попыток явилась «Юбилейная симфония» В. Фемелиди, созданная к десятой годовщине Октября. В то время почти непременным свойством «революционного» инструментального сочинения считалось наличие в ней интонаций революционных песен. Однако Фемелиди не избежал в симфонии недостатков многих появившихся тогда произведений, в которых революционная песня звучала не как обобщающий образ, а скорее как своего рода эмблема. Явная «плакатность» такого метода лишь декларировала замысел и не предусматривала всестороннего раскрытия его глубокой гражданственной сущности. Только значительно позже Шостаковичу удалось

окончательно преодолеть «барьер декларативности» и создать на основе подлинных мелодий революционных песен вдохновенную Одиннадцатую симфонию.

Близка по содержанию к симфонии В. Фемелиди поэма «Каменярі» («Каменщики») С. Людкевича (1926). Она написана на сюжет известного стихотворения И. Франко, в ней также использованы мелодии революционных песен. Созданная в условиях панской Польши, поэма свидетельствовала о прогрессивности мировоззрения композитора, о его интересе к процессам, происходившим в культурной жизни УССР.

Еще одно произведение, воплощающее революционную тематику, — «Героическая увертюра» Косенко, созданная к пятнадцатой годовщине Октября. Увертюра, как и написанные к десятой годовщине Октябрьской революции Вторая симфония Ревуцкого и Увертюра на четыре украинские народные темы Лятошинского, непосредственно не отражает славных дней Октября. Она глубоко воссоздает самую сущность революционного подвига народных масс. Главным является то, что тема воплощена не декларативно, а искренне, правдиво. Стилевыми особенностями «Героическая увертюра» связана с русской музыкой. Гармонический язык автора формировался под воздействием Скрябина и частично Рахманинова.

Подводя итог первого этапа развития украинской симфонической музыки, следует подчеркнуть, что за несколько лет Советской власти в этой области было сделано гораздо больше, чем за много десятилетий в дооктябрьское время. Постепенно складываются стилевые и драматургические особенности песенно-лирического, лирико-эпического, лирико-драматического и героического типов симфонизма.

В определении национальной характерности музыки ведущую роль продолжал играть фольклор. Народные мелодии использовались, как правило, в чистом, этнографическом виде. Активное их претворение встречалось реже (Вторая симфония Ревуцкого и Увертюра Лятошинского). В отличие от дооктябрьских украинских симфонических произведений, в которых преимущественно звучали песни-романсы и танцевальные мотивы, советские композиторы отдавали предпочтение календарно-обрядовым, бытовым и эпическим песням,

Особым вниманием пользовались первые из них, во многом благодаря созвучности их образного строя светлому мировосприятию современников.

Опора на народную песню, глубоко связанную с древними художественными традициями, свидетельствует, кроме всего прочего, о стремлении подчеркнуть особенности украинского фольклора путем его образного претворения современными средствами. Критически используя опыт русских и западноевропейских симфонистов, идя вслед за реформатором национального музыкального мышления Н. Леонтовичем, украинские композиторы все больше руководствуются принципами ладовой гармонии, справедливо усматривая в них органическое выражение стилевой природы родного фольклора. Принципиально новым было обращение к мелодиям революционных песен, что обусловливалось требованиями общественной жизни и художественной практики.

Развитие симфонического жанра на Украине тормозилось в эти годы деятельностью некоторых композиторов, музыковедов, работников культурно-просветительных учреждений, стоявших на вульгарно-социологических позициях пролеткульта. Пагубное влияние на развитие разных видов и форм музыкального искусства оказывала, в частности, фетишизация массовой песни. Расширение тематики, обращение к формам и жанрам, «гонимым» во время АПМУ, началось только после опубликования в 1932 г. известного Постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций».

К числу видных украинских мастеров, честно и бескомпромиссно отстаивавших принципы передового советского искусства, принадлежал Лятошинский.

После создания Увертюры на четыре украинские народные темы Лятошинский на десять лет отошел от симфонического творчества. Работая над сочинением других жанров, в частности над оперой «Золотой обруч», сюжет и специфика образов которой открывали широкие возможности для симфонических обобщений, автор совершенствовал свой стиль, осмысливал новые приемы и средства углубленной драматизации музыкального выражения. Итогом этих исканий стала Вторая симфония (1936), являющаяся одним из этапных

произведений украинской советской музыки. В ней привлекают высокий профессионализм, богатство оркестровых средств, яркий и самобытный музыкальный язык. Несколько напряженный общий настрой сочетается с внутренним драматизмом развития образов. Отсутствие внешних эффектов гармонирует с благородной сдержанностью и выразительной значимостью лирических эпизодов. Большая художественная сила произведения заключается в контрастности и обостренной конфликтности драматургии. Характерной чертой музыки является ее яркая стилевая самобытность. Композитор толкует идейно-художественные и конструктивно-технологические проблемы в подчеркнуто индивидуальном творческом «ключе». Большое значение он придает принципам и приемам линеарного мышления, достигая при этом предельной полифонизации фактуры. Вторая симфония — первый образец «симфонической драмы» в украинской музыке.

Примечательной чертой украинского симфонического творчества 30-х и начала 40-х годов (как и творчества в других советских республиках) является обострение интереса композиторов к фольклору. Так, в своей Первой симфонии (1937) К. Данькевич основывается на пасторальных, шуточных и танцевальных напевах. В построении целого, в приемах претворения фольклорного материала автор больше руководствовался драматургическими принципами сюиты, нежели симфонии. Существенным недочетом произведения является чрезмерная структурная и смысловая замкнутость песенных тем, которые не развиваются, а лишь экспонируются в характере «строфической» вариационности.

Упрощенное понимание проблемы доступности, фетишизации фольклора как средства, будто бы гарантирующего «от всех бед», наблюдавшиеся во второй половине 30-х и начале 40-х годов, захватили в свою «орбиту» немало композиторов. Поэтому вместо глубокого, подлинно творческого освоения фольклора, восприятия народной мелодии как образного обобщения, аккумулировавшего художественную практику поколений, стали более частыми случаи пассивного цитирования образцов народно-музыкального творчества.

Вторая симфония Лятошинского и Первая Данькевича — произведения, разные по типам симфонизма,

стилевой направленности, уровню профессионального мастерства. Представляя жанр в определенный период развития украинской советской музыки, они, однако, вовсе не исчерпывают его. Одной из главных особенностей данного периода было дальнейшее освоение новых форм и видов музыки, расширение типов симфонизма, включение в музыкальный процесс новых творческих кадров.

Показательной стала работа украинских композиторов в области программной музыки. Ее главной формой была симфоническая поэма. По тематике поэмы делились на две группы. К первой принадлежали произведения на современную тему («Партизанська донька» Козицкого, «Молдавська поема» В. Косенко, «Траурно-героїчна поема» В. Борисова, «Похід» А. Штогаренко), ко второй — на темы из классической литературы («Мідний вершник» В. Барабашова, «Тарас Шевченко» и «Отелло» К. Данькевича, «Лілея» и «Каменярі» Г. Майбороды). По типу программности все поэмы также делятся на две группы: первую представляют произведения, созданные по принципу эмоционально-обобщенной программности, вторую — по принципу сюжетной программности. Оба типа в равной степени характерны для сочинений каждой из названных тематических групп.

Общим недостатком симфонических поэм на современную тему было сосредоточение внимания авторов на внешних аспектах замысла, что приводило к пассивной описательности, исключило углубление в сущность явления.

Значительно более результативной была работа над симфоническим воплощением литературных сюжетов и тем, что обусловливалось наличием богатых и разнообразных традиций, выработанных русскими и западноевропейскими классиками.

Естественно, что не все симфонии, поэмы и увертюры, появившиеся после апрельского (1932) Постановления ЦК ВКП(б), принадлежат к выдающимся художественным явлениям национального музыкального искусства. Однако каждая из них внесла в общий процесс пусть неприметный, но самобытный художественный вклад. Сумма их и составила в конце концов ту живительную почву, на которой должно было появиться

что-то значительное, весомое, качественно перспективное.

Композиторское творчество 30-х — начала 40-х годов сыграло важную роль в кристаллизации типов украинского симфонизма. Четко определились идейно-стилевые основы героического симфонизма («Героическая увертюра» Косенко). Вторая симфония Лятошинского явилась образцом драматического симфонизма. В эти же годы намечается тип картинного симфонизма («Штурм Тракторного партизанами» Коляды, «Похід» Штогаренко). Стимулирующим моментом в его возникновении было стремление к конкретизированной программности, что непременно обусловливало рельефную «изобразительность» высказывания.

В центре внимания композиторской общественности пребывала проблема народности музыки, тесно связанная с проблемой национальной определенности. К сожалению, высокие достижения Ревуцкого и Лятошинского в современном «прочтении» и симфонизации народных мелодий не нашли тогда достойных продолжателей.

Зато комплексное освоение основ национального стиля было продолжено Колядой. Его успехи и достижения в органическом «осовременивании» фольклорных средств и приемов интонационного, ритмического и особенно ладогармонического выражения оказали большое воздействие на всю украинскую музыку.

После воссоединения западноукраинских земель с Советской Украиной в семью советских музыкантов влилась группа талантливых западноукраинских композиторов. Почти все они были известны прежде всего как мастера вокальной и вокально-симфонической музыки. В чисто симфоническом жанре пробовали свои силы С. Людкевич («Галицька рапсодія»), Н. Колесса («Сюита», «Вариации»), Р. Симович (увертюра «Карнавал»). Однако расцвет их деятельности в этой области приходится уже на годы Советской власти.

С воссоединением украинских земель музыкальная культура нашего народа обогатилась новыми творческими силами, «освежилась» активным внедрением в художественный обиход целого комплекса образов, специфических интонаций, ладов и ритмов, связанных с западноукраинским фольклором.

Период Великой Отечественной войны вошел в историю украинской музыки как один из идейно насыщенных и художественно ярких. Преодолевая неимоверные трудности, переживая вместе с народом его страдания и его триумфы, украинские композиторы-симфонисты создали ряд музыкальных полотен, правдиво отобразивших героическую действительность грозного военного времени, воспели мужество миллионов людей, показали единство братских народов перед лицом страшной опасности, нависшей над Социалистической Родиной.

Требования времени определили характерную особенность творчества советских композиторов в годы борьбы против фашистского нашествия. Особое значение приобрела текстовая музыка. В годину великого напряжения сил и проявления массового героизма «озвученное» слово приобретало большое влияние на слушателей. Из крупных форм главное место занимают вокально-симфонические сочинения. Впервые прозвучали оратории «Сказание о битве за русскую землю» Ю. Шапорина, «Народная священная война» М. Коваля, сюита «Народные мстители» Д. Кабалевского и другие.

Наиболее значительным произведением из связанных с поэтическим словом в творчестве А. Штогаренко стала кантата-симфония «Україно моя» (тексты М. Рыльского и А. Малышко), прозвучавшая как величественная песня о бессмертном подвиге советского народа в годы войны.

Тема защиты Отчизны в грозные годы Великой Отечественной войны положена также в основу Второй симфонии Данькевича, посвященной советским матерям.

Кантата-симфония «Україно моя» Штогаренко, Вторая симфония Данькевича, как и ряд крупных сочинений других жанров, возникших в годы войны или под непосредственным ее воздействием, отображают события и настроения конкретного исторического периода. Наряду с героикой народной битвы с фашизмом, в центре внимания авторов трагедия колоссальных жертв, понесенных советскими людьми (Вторая симфония В. Нахабина и Первая Д. Клебанова). Тема трактуется не как фатальная неизбежность, а как выражение горя сильных и мужественных людей.

Правдиво тема войны воплощена в Четвертой сюите Ю. Мейтуса. Данная форма занимает ведущее место в симфоническом творчестве композитора. Все его пять сюит тесно связаны с музыкальным фольклором. Композитор всегда стремился к наполнению формы весомым содержанием, к активной симфонизации своих произведений. Поэтому в Четвертой сюите главную роль играет сквозное развитие и драматургическая спаянность частей.

Естественно, что наибольшее распространение в годы войны получили героический и героико-драматический типы симфонизма. Ярким его образцом явилась «Партизанська» из кантаты-симфонии Штогаренко «Україно моя», отмеченная активной динамикой движения, красочностью оркестра, глубокой содержательностью и обобщенностью образов, сочетающейся с правдивым воссозданием событий.

Разрабатывая характерные основы национальной музыкальной речи и осуществляя с этой целью всестороннее претворение фольклора, композиторы пользовались как подлинными народными темами, так и созданными в стиле и духе народных. Однако наиболее результативным был метод органического проникновения композитора в глубинные фольклорные стилевые пласты в сочетании с достижениями современного художественного мышления. С этой точки зрения высокой оценки заслуживает творчество Штогаренко. В музыке этого мастера привлекает умение совмещать в неразрывном единстве выразительные возможности народных диатонических ладов с богатствами мажорно-минорной системы.

Первое послевоенное десятилетие украинской советской музыки отмечено ее дальнейшим идейным и художественным ростом. Несмотря на противоречивость данного периода, творческий процесс двигался по пути расцвета и профессионального возмужания. Активно кристаллизируется концепция национального стиля, включившая в это понятие не только своеобразие музыкального мышления народа, но и методику и художественную результативность использования этого мышления в деятельности отдельных композиторов на основе современных достижений мировой музыкальной культуры.

Наблюдается обогащение тематики, жанров и форм, сужение которых было естественным и закономерным в условиях войны. На первый план выдвигается симфония как важнейшая форма инструментальной музыки. Явилось это прямым следствием стремления композиторов к культивированию одной из наиболее обобщенных сфер музыкального выражения.

Тема Великой Отечественной войны питала украинскую музыку и в последующие годы, активно способствуя возмужанию подлинно гражданственного, публицистического симфонизма, всесторонне и остро отражающего важные события общественно-политической и духовной жизни народа.

Под воздействием событий Великой Отечественной войны возник замысел Третьей симфонии Лятошинского[1]. Как и Вторая симфония Ревуцкого, Третья Лятошинского представляет весомый вклад в советскую музыкальную культуру. Ее место в духовной сокровищнице определяется высокой идеей победы сил жизни и света над силами смерти и мрака, огромным накалом человеческих страстей, подлинным профессионализмом. Принцип сочетания национальных стилевых черт с современными художественными средствами получил здесь наиболее совершенное в украинской музыке воплощение.

Особенность Третьей симфонии — несколько экспрессивная манера высказывания, обусловленная трагедийно-драматической сущностью ее образов. Третья — народная драма, с подчеркнутой массовостью содержания и образов. Чувства художника пламенны, гуманны, обращены к человеку и вдохновлены им. Богатство и своеобразие композиционных приемов вытекает из глубоко продуманного развития образно-эмоциональной сферы. Отсюда — система лейтмотивов, элементы монотематизма, тенденции к образному и структурному синтезу.

Принцип линеарности, присущий довоенным симфоническим и камерно-инструментальным сочинениям Лятошинского, уступает место широкому применению контрастной и имитационной полифонии. В полифонизации фактуры большое значение приобретает интонационное

[1] Первая редакция — 1951, вторая — 1955.

и метроритмическое преобразование тем. В разработочных эпизодах нет ни одного такта, не связанного с главными темами произведения. Третья симфония Лятошинского — наиболее показательный образец украинского драматического симфонизма.

Однако его последователей в первое послевоенное десятилетие, к сожалению, не оказалось. Основной причиной было нетерпимое отношение части критики к произведениям такого плана. Даже сочинения лирико-драматического содержания (например, Вторая симфония Г. Майбороды) не встречали, как правило, поддержки. Майборода не ставил своей целью поразить слушателя интонационными «загадками» или необычными гармониями. Задачей автора явилось вернуть украинскому симфонизму искренность и естественность, значительно утраченные под натиском «стилевой унификации». Во Второй симфонии снова заявила о своих правах основанная на фольклорной песенности симфоническая лирика, подлинно высоких образцов которой после Второй симфонии Ревуцкого было создано не так уж много. Интересными поисками в этом направлении явились первые симфонии Людкевича, Колессы, Третья Симовича и другие.

Пополнился новыми произведениями раздел симфонических поэм. Как и в прежние годы, они представляют две тематические группы: на современные и историко-революционные темы («Воссоединение» Б. Лятошинского, «Щорс» А. Свечникова, «Герои „Потемкина“» К. Доминчена) и на литературные («Гражина» Б. Лятошинского, «Давид Гурамишвили» Г. Таранова).

Симфоническая поэма развивалась теми же путями, что и в довоенное время. Однако обогатился и углубился сам принцип «поэмности». Если в «Щорсе» Свечникова при всех его положительных качествах еще чувствуется давление объективных закономерностей сонатной схемы, то в «Гражине» Лятошинского и «Давиде Гурамишвили» Таранова свободное толкование сонатности служит действенным драматургическим средством четкого и правдивого оформления художественной концепции со всеми ее смысловыми аспектами и тончайшими эмоциональными нюансами.

Попытки создания украинской симфонической литературы типа рапсодий, каприччио, фантазий, концерт-

ных увертюр были известны еще в досоветское время («Казак-Шумка» Н. Лысенко, «Украинская рапсодия» В. Барвинского, «Галицкая рапсодия», поэма-фантазия «Веснянки» С. Людкевича, «Карнавал» Р. Симовича). Однако попытки эти носили спорадический характер, хотя потребность в сочинениях данного типа была большой. Композиторы вновь обратились к таким формам только после Великой Отечественной войны («Закарпатская рапсодия» М. Вериковского, «Гуцульская рапсодия» Г. Майбороды, «Украинское каприччио» В. Нахабина, «Праздничная увертюра» К. Доминчена, увертюры Ю. Мейтуса, В. Кирейко, Ю. Шуровского и др.). Большинство их написано на темы народных песен и танцев и посвящено десятилетию воссоединения украинских земель или трехсотлетию воссоединения Украины с Россией.

В конце 40-х — начале 50-х годов в украинской советской музыке появился ряд интересных сюит. По тематике и характеру их можно разделить на несколько групп. Это произведения на современные темы («Закарпатские эскизы» В. Гомоляки, «Алтайская сюита» Г. Таранова, «Картины моей Родины» и «Колхозный праздник» Нахабина), на литературные сюжеты («Памяти Леси Украинки» Штогаренко, «Тарас Шевченко» и «Ромео и Джульетта» Лятошинского), на темы народных песен и танцев. Отличительной чертой большинства из них является активная симфонизация высказывания.

В сюитах отразилось характерное для того времени стремление к программности. В драматургии преобладает принцип сквозного развития, что способствует симфонизации жанра. Наиболее последовательно этот принцип воплощен в сюитах «Памяти Леси Украинки» Штогаренко и «Тарас Шевченко» Лятошинского.

По типам симфонизма творчество украинских композиторов конца 40-х и первой половины 50-х годов мало чем отличалось от намеченных в довоенное время.

«Единоличным» представителем драматического симфонизма оставался Лятошинский. В поэме «Воссоединение», наряду с ведущим драматическим настроением, определенную роль играет эпико-героическое. Образцом лирико-драматического симфонизма является поэма «Гражина». Данный тип представлен также сюи-

той «Памяти Леси Украинки» Штогаренко, Второй симфонией Майбороды, поэмой «Давид Гурамишвили» Таранова.

Значительно шире по содержанию и настроениям стал песенно-лирический симфонизм. Это дает возможность выделить из него несколько подвидов (песенно-лирический, лирико-созерцательный, песенно-драматический). Большую роль играют также жанрово-танцевальные образы.

Характерные признаки картинного симфонизма проявились в «Алтайской сюите» Г. Таранова, «Четырех сказках» А. Штогаренко, «Закарпатских эскизах» В. Гомоляки, «Картинах моей Родины» В. Нахабина. Их объединяет стремление к четко конкретизированной образности и живописному выражению замысла.

Расширение диапазона жанровых средств, тематики симфонических произведений потребовало и расширения диапазона средств выразительности. Композиторы более пристальное внимание стали уделять современным методам и приемам письма, разнообразию принципов формообразования, среди которых наиболее плодотворно внедрялся принцип сквозного развития.

Процесс обогащения и кристаллизации национальной музыкальной речи отмечен преодолением в лучших произведениях элементов поверхностного этнографизма. Народная мелодия все чаще становится обобщающим фактором. Главную роль играет не столько ее интонационный материал, сколько смысловой и стилевой «генетический заряд», конденсировавшийся в этом материале на протяжении столетий его бытования. Образцовыми в этом смысле могут считаться Третья симфония и сюита «Тарас Шевченко» Лятошинского, «Памяти Леси Украинки» и «Четыре сказки» Штогаренко. В этих произведениях нашли свое выражение как самобытно-национальное начало, так и интернациональное, выступающие здесь в неразрывном художественном единстве.

Наряду с этим обогащение национальной музыкальной речи проходило путем насыщения ее новыми локально-этническими элементами. Речь идет о претворении интонационных, ладовых и ритмических особенностей западноукраинского фольклора. Они входят полноправным компонентом в общенациональную «музыкальную

лексику», активно взаимодействуют с ней, расширяя этностилевые горизонты украинского симфонизма.

Как и в предыдущие годы, украинская симфоническая музыка при этом не ограничивалась местной тематикой. Обращение композиторов к темам из жизни других народов является вполне закономерным («Гражина» и «Ромео и Джульетта» Лятошинского, «Алтайская сюита», «Давид Гурамишвили» Таранова и др.).

Одной из характерных черт музыкально-творческого процесса на Украине середины 50—70-х годов является дальнейшая активизация работы в области симфонии. На протяжении сравнительно небольшого периода появился ряд талантливых произведений, разных по содержанию, форме, а также типам симфонизма.

Этапным произведением, определившим дальнейший шаг украинской музыки на пути к овладению высокими формами современного художественного мышления, явилась Четвертая симфония Лятошинского (1963). Подобно ряду других сочинений композитора, ее также следует отнести к типу «симфонической драмы», хотя концепция Четвертой во многом отлична от концепции Третьей. В Четвертой на первом плане философские раздумья над исполненной драматизма жизнью сильной, волевой личности.

В Четвертой симфонии композитор вновь обратился к любимому трехчастному циклу. Своеобразно истолковав принцип сонатности, не нарушая традиционных структурных закономерностей, автор трактует их весьма свободно. В частности, это проявилось в построении экспозиций первой и третьей частей цикла с их «цепным», нерасчлененным изложением-развитием главных тем-образов. Интересно использован в этом сочинении и принцип монотематизма.

Ввиду сложившихся обстоятельств, идейно-философские и конструктивные принципы «симфонической драмы», занявшей важное место в классической (в частности, русской) и советской музыке, представляли на Украине до середины 50-х годов своего рода «монополию» Лятошинского. Под воздействием дальнейшей демократизации художественной жизни эти принципы привлекают все больше внимания других украинских авторов. Это проявилось в Симфонии для струнного оркестра Н. Шамо, Второй симфонии А. Штогаренко (для камер-

ного оркестра), Третьей Д. Клебанова, Четвертой и Шестой (для камерного оркестра) Г. Таранова, Третьей Б. Яровинского, Второй Е. Станковича, Третьей и Четвертой Ю. Ищенко и в ряде других. К лирико-драматическим и лирико-эпическим сочинениям относятся все три симфонии В. Губаренко, обе — И. Карабица, Симфония-дума «Шевченковские образы» Л. Колодуба, Вторая Ю. Ищенко (для камерного оркестра), Вторая Б. Яровинского.

Одним из лучших образцов украинского симфонизма второй половины 50—60-х годов явилась Пятая («Славянская») симфония Лятошинского. Сравнивая ее с Четвертой, сам автор называл «Славянскую» более «объективной». Как уже отмечалось, Четвертая симфония создана по принципу монотематизма. В процессе развития от основной темы «отпочковываются» почти все другие образы цикла. Их конечное синтезирование явилось убедительным обобщением главной мысли произведения. В Пятой композитор идет как бы обратным путем — от экспозиции разноплановых образов к их синтезу в финале, — тем самым раскрывая центральную идею духовного сплочения славянских народов. По своим эстетическим позициям Пятая симфония близка к раннему сочинению композитора — Увертюре на четыре украинские народные темы. Близость эта проявилась в обращении к ярко национальным, с большим потенциалом идейно-художественного обобщения народным мелодиям. Пятая симфония также принадлежит к типу «симфонической драмы», только в своеобразном «песенном» варианте. Причем драма эта «историческая», с современной оценкой событий и явлений прошлого.

Тип песенно-лирического симфонизма представлен Второй симфонией В. Кирейко, Первой и Второй Б. Борисова, Второй Н. Колессы и Шестой Р. Симовича. В эпико-героическом плане создана Третья симфония А. Штогаренко, посвященная городу-герою Киеву.

Своеобразной и, пожалуй, единственной в украинской музыке по содержанию и характеру является Пятая симфония Г. Таранова — сатирическая музыкальная повесть по известному произведению Н. Салтыкова-Щедрина «История одного города».

Украинские сюиты недавнего прошлого преимущественно основывались на народных темах, на авторском

переосмысливании фрагментов из музыки к кинофильмам или к постановкам драматических театров. Сюиты двух последних десятилетий отмечены большей самостоятельностью замысла и более значимой проблематикой.

Важная современная тема положена в основу «Симфонических фресок» Л. Грабовского, написанных по циклу художника Б. Пророкова «Это не должно повториться». Подвигу партизан в годы Великой Отечественной войны посвятил свои «Партизанские картины» для оркестра и фортепиано А. Штогаренко. Его перу принадлежит также «Молодежная сюита» для струнного оркестра. Молодежная тема лежит в основе содержания Сюиты для струнного оркестра М. Скорика. Картины и образы народного быта отражены в «Карнавале» Г. Жуковского. Жанровое начало составляет основу содержания и «Польской сюиты» Б. Лятошинского, принадлежащей к большому циклу сочинений композитора на славянскую тематику. Произведений в форме сюиты, представляющих авторскую переработку музыки к спектаклям или кинофильмам, появилось в эти годы мало. Лучшее из них — «Король Лир» Г. Майбороды.

Раздел симфонических поэм пополнился такими произведениями, как «На берегах Вислы» и «Лирическая» (памяти Р. М. Глиэра) Лятошинского, «Молодежная поэма» и «Памяти Кобзаря» (для струнного оркестра) А. Штогаренко, «Памяти Т. Шевченко» В. Губаренко, «Сильнее смерти» М. Скорика, «Огни на Ангаре» и «Первый космический» Г. Таранова, «Родные просторы» Н. Дремлюги, «Праздник» и «Днепр» Я. Лапинского. Одним из популярных сочинений в форме рапсодии является «Украинская карпатская рапсодия» Колодуба. Очень красочна «Молдавская поэма-рапсодия» И. Шамо. Рапсодичность лежит в основе первого на Украине концерта для оркестра («Карпатского») Скорика.

Творчество украинских композиторов двух последних десятилетий — новый и, без сомнения, высший этап в развитии национальной музыки. Оно отличается дальнейшим расширением и углублением проблематики, обогащением художественных средств, разнообразием композиторских индивидуальностей.

Здесь уже подчеркивалось, что на первое место вышла симфония. Объясняется это не только свойством дан-

ной формы наиболее полно охватить разные аспекты замысла и глубоко их раскрыть. Главное состоит здесь в идейно-творческом возмужании украинских композиторов, неуклонном росте их общественного сознания и повышении профессионального мастерства. Культура симфонии вышла из состояния становления и уверенно встала на путь расцвета со смелым вторжением в неизведанное, с мудрым заимствованием и внутренним освоением лучшего из других национальных музыкальных культур, прежде всего — советских.

Одним из важных моментов дальнейшей кристаллизации симфонического стиля является экономность и «материальная собранность» художественного выражения. Эти качества особо выделяются на фоне предыдущей творческой продукции с ее шумными и «многословными» кульминациями, с перегруженной инструментовкой. Сочинения данного периода отмечены стремлением к сдержанности выражения и углублению его симфонической сути. Результатом этого явилось мудрое самоограничение авторов, акцентирование на чисто эмоциональных основах высказывания, а также появление ряда подлинно симфонических произведений, написанных для струнного или камерного оркестра.

За годы, прошедшие после победы Великой Октябрьской социалистической революции, украинская симфоническая культура достигла таких идейно-художественных высот, для завоевания которых в иных условиях нужны были бы столетия. Сущность симфонического творчества в значительной степени определяется широтой его проблематики: жизнь и деятельность советских людей и дружба народов; историческое прошлое родной земли и революционная борьба за лучшее будущее; глубокое проникновение в образность народнопесенной культуры и борьба за национальную определенность всех компонентов художественного выражения; переосмысление традиций мировой классики и лучших достижений современных композиторов.

Одним из наиболее устоявшихся типов симфонизма явился лирический или лиро-эпический симфонизм. Органичность его в украинской культуре заключается не только в воплощении лирических или жанровых образцов, обусловливающих главное содержание произведения и специфику его драматургии. Та-

кой тип симфонизма сложился традиционно и своей эстетической сущностью близок к дооктябрьской бытовой музыке. Отличительной чертой украинской советской симфонической лирики, основанной на образах и стилевых особенностях народной музыки, является ориентация на наиболее «почвенные» фольклорные жанры.

Художественные проблемы, отраженные в украинской симфонической лирике, отличаются большим разнообразием. Индивидуальное восприятие и эмоциональное осмысление окружающей действительности, одухотворение картин природы, становление лирического героя под воздействием конкретных общественных и бытовых отношений, лирические образы литературных произведений — вот далеко не все, что вдохновляло украинских композиторов в их творческой деятельности. Специфической чертой лирического симфонизма является светлый, жизнеутверждающий характер.

Главной чертой музыкальной драматургии симфонической лирики являются контрасты-сопоставления разных эмоциональных планов и состояний. Эти сопоставления носят, как правило, картинно-колористический характер. Элементы конфликтности образов чаще встречаются в лирико-драматических сочинениях. Определенное место в лирическом симфонизме занимают жанровые моменты, основанные, как правило, на народных танцевальных темах.

Определяющим выразительным компонентом лирического симфонизма является мелодическое начало. В связи с преобладающим значением песенности в осмыслении творческой задачи, мелодика часто приобретает подчеркнуто вокальную пластичность. Велико и значение полифонии, особенно в эпизодах с медленным движением. При этом приемы имитационной полифонии употребляются реже, а чаще подголосочной или контрастной.

Зарождение идейно-художественных основ украинского драматического симфонизма, как уже отмечалось, связано с творчеством Б. Лятошинского, являющегося творцом украинской «симфонической драмы». Ее особенности, стремление к активной модификации образов и сквозному развитию обусловливают возникновение системы лейтмотивов. При этом в лучших произведениях данный принцип вовсе лишен признаков механи-

стической реминисцентности. Синтез образов в наиболее весомых «точках» концепции также является одной из важных черт драматического симфонизма.

В симфонических сочинениях этого типа украинские авторы широко используют народные песни революционного и сходного содержания. Однако цитатность порой приводила к тому, что произведения теряли главное — идейную обобщенность и органичность революционной символики, приобретенные за многие годы их специфического бытования.

В зависимости от требований замысла, элементы героики в той или иной степени проникают в другие типы симфонизма, взаимодействуют с ними, создавая новое художественное качество.

Главная характерная черта картинного симфонизма — предельно конкретизированная, активно-динамическая образность. События развертываются в быстром темпе, картины и настроения меняются стремительно, как на экране кинематографа. Богатство красок и феерическая инструментального колорита не заменяют глубокого внутреннего смысла музыки; наоборот, они подчеркивают и конкретизируют его. Наиболее выдающимся мастером картинного симфонизма является Штогаренко.

Идейно-образные, эмоциональные и драматургические основы того или другого типа симфонизма определяют проблему оркестровых стилей. Поскольку типы художественного мышления не существуют в «чистых» видах и постоянно проявляют тенденцию к взаимопроникновению, постольку и оркестровые стили определяются лишь в общих чертах, в зависимости от их наиболее характерных особенностей.

Для симфонической лирики наиболее важной группой инструментов является струнная. Отсюда мягкость и задушевность звучания, мелодическая пластичность и своего рода «вокальность» тембровых линий, эмоциональная насыщенность. Отталкиваясь от стиля многоголосной народной песни, композиторы и ткань оркестрового письма иногда используют как своеобразное средство для воплощения особенностей подголосочной фактуры. Это проявляется в мелодизации горизонтальных линий, в «удлиненном» звучании отдельных тембров или их сочетаний. Роль остальных инструментов и

групп более подчиненная. В жанрово-танцевальных эпизодах нередко употребляются приемы игры народных музыкантов.

Большая эмоциональная нагрузка, наличие напряженных кульминаций в произведениях драматического характера обусловили массивность, крайнюю тембровую и фактурную насыщенность их оркестрового стиля. Все инструменты и группы инструментов используются «на полную мощность». Более важна, в сравнении с другими оркестровыми стилями, роль низких регистров. Тенденция к активному смешению тембров также обусловлена особенностями и содержанием образно-эмоциональной сферы драматического симфонизма. Значительно меньше в таких произведениях внешне-колористических и звукоизобразительных моментов.

Оркестровый стиль героического симфонизма прежде всего отличается блеском, пышностью и в какой-то степени декоративностью звучания. Наряду с другими группами, важную роль играют медные духовые инструменты. Смешение тембров, характерное для произведений драматического симфонизма, встречается реже.

В оркестровом стиле картинного симфонизма композиторы, естественно, стремятся к полному использованию не только оркестровых групп, но и отдельных инструментов. Особое значение имеют неожиданные, свежие по звучанию совмещения и сопоставления тембров и регистров. Большую роль играют изобразительные моменты. В связи с этим композиторы широко употребляют «тембровую расчлененность» в изложении отдельных горизонтальных линий. Как и в других аналогичных случаях, в эпизодах, построенных на фольклорном материале, применяются и обогащаются выразительными средствами современного оркестра отдельные приемы игры народных музыкантов, что создает яркое национальное звучание.

Естественно, что такое в значительной степени условное определение оркестровых стилей вовсе не отражает полноты картины с ее разнообразием индивидуальных толкований средств симфонической выразительности. Это лишь общие, в ряде случаев контурно намеченные закономерности, не претендующие на охват всего богатства явлений, приемов, средств и, главное, на раскрытие и определение самобытных черт оркестрово-

го мышления отдельных авторов. Ведь индивидуальные особенности письма Лятошинского, Ревуцкого, Косенко, Штогаренко, Майбороды, Таранова, Клебанова, Грабовского, Губаренко, Колодуба, Скорика, Ищенко, Станковича — это образцы весьма оригинального инструментального письма, созревшего на основе критического освоения традиций Моцарта и Бетховена, Вагнера и Берлиоза, Чайковского и Римского-Корсакова, таких выдающихся мастеров современности, как Равель и Стравинский, Прокофьев и Шостакович. Лучшие украинские композиторы-симфонисты свободно и подлинно творчески владеют методами и приемами современного оркестра. Они постоянно заботятся о содержательности инструментальной выразительности, используют богатства современной симфонической техники как мощное средство раскрытия смысловых и эмоциональных основ музыки.

Как в русской и западноевропейской музыке, так и в украинском советском симфоническом творчестве большое значение имеет принцип программности. Являясь результатом естественного стремления композиторов-реалистов прошлого и настоящего к конкретизации творческих замыслов, программность играет важную роль в четком определении идеи, настроений и динамики образов инструментального сочинения.

В украинской музыке сложились два основных типа программности: эмоционально-обобщенный и сюжетный со всеми соответствующими образно-стилевыми тенденциями и особенностями, о которых речь шла при рассмотрении конкретных симфонических образцов.

В использовании фольклора в украинской симфонической музыке наметилось также несколько направлений. Первое из них — непосредственное обращение к народным мелодиям как тематическому материалу. Нередко такая тема входит в произведение со своей образностью, ее внутренний смысл и эмоциональный характер активно воздействуют на особенности музыкального языка, драматургии и становление художественной концепции.

Второе — активное подчинение аутентичной народной образности смысловым и выразительным задачам, намеченным композитором. В данном случае народная мелодия является толчком к созданию образа или оп-

ределенного настроения, подвергающихся в процессе симфонизации существенному переосмысливанию, направленному на выражение нового содержания, не предусмотренного во всей полноте первоисточником.

Создание композитором собственных симфонических тем в стиле и духе народных составляет третье направление, хотя и по своей внутренней сущности оно мало чем отличается от второго, ибо талантливый художник, хорошо чувствующий сущность фольклора, всегда способен создать музыкальный образ, созвучный во всех своих смысловых и выразительных компонентах аутентично-народному.

В конце концов все эти способы равнозначны. Суть заключается в том, как воспринял ту или иную мелодию автор, сумел ли он раскрыть и обогатить ее естественную художественность, насколько его симфонические средства отвечают стилевым законам народной музыки и развивают их.

В связи с этим интересно проследить, как тот или иной композитор трактует конкретную народную мелодию в процессе ее симфонизации. Ревуцкий вдумчиво, согласно заранее составленному плану подбирает образцы фольклора и, как правило, вводит их в произведение без существенных интонационных и ритмических изменений. Он глубоко проникает в художественную природу песни, тонко воссоздает ее внутреннюю характерность. Особое внимание уделяет композитор ладовому строению народной мелодии. Песня в его творчестве вырастает в весомый своей обобщенностью симфонический образ, составляющий с другими такими же образами неразрывное художественное целое. Наиболее полно эти принципы воплощены в лучшем симфоническом произведении композитора — во Второй симфонии.

Лятошинский идет несколько иным путем. Народная мелодия для него — это прежде всего эмбрион определенного настроения. Стремясь к ее смысловому и эмоциональному обогащению, композитор в процессе симфонического развития коренным образом меняет и обогащает структуру фольклорного напева, расширяет его интонационные границы и звуковой состав, драматизирует, наполняет глубокой экспрессией. Примерами такого конструирования симфонических образов могут

служить тема Отчизны в поэме «Воссоединение» на основе гайдамацкой песни «Яром, хлопці, яром», вторая тема из вступления к Третьей симфонии, на основе бытовой песни «Журба за журбою».

Будучи выдающимся мастером-полифонистом, Лятошинский и в развитии фактуры придерживался принципа дальнейшего обогащения народной мелодики. В сопровождающих тему голосах композитор плетет замысловатое «кружево» из мотивов и интонаций, взятых из самой темы. Процесс таких преобразований, как и принцип смыслового модифицирования тем, приводит к созданию образов, качественно отличных от первоначальных, которые, однако, не теряют с ними генетических связей.

В творчестве Штогаренко большое значение имеет принцип проникновения в глубинные стилевые пласты фольклора, сочетающийся с современным музыкальным мышлением в его философском, идейно-образном и технологическом аспектах. Большое место в симфонизме Штогаренко занимает принцип безмодуляционной ладовой переменности. Особенностью творческого метода Штогаренко в создании симфонических тем на основе фольклорного материала является принцип обостренной динамизации как образного смысла тем, так и их конструкции. Яркими примерами этого могут служить первая тема из кантаты-симфонии «Украина моя», основанная на характерных ритмах и интонациях народных дум, тема из вступления «Молодежной поэмы», в которой использованы мотивы и напевы известной исторической песни «Ой наступила та чорная хмара». Преобразованные автором, эти темы из повествовательных превратились в активно-подвижные, наполнились напряженно-импульсной энергией и глубоким драматизмом.

Лучшие симфонические произведения украинских композиторов отмечены глубоким проникновением в современную жизнь и героическую историю своей страны. Все это созвучно проблемам, волнующим весь советский народ и прогрессивных людей всего мира, и свидетельствует о том, как национальное, оплодотворенное передовой коммунистической идеологией, входит в интернациональное и составляет с ним неразрывное целое.

О вхождении украинской симфонической музыки в культуру интернациональную свидетельствует ее исполнение на международной концертной эстраде. Впервые симфонические произведения украинских советских авторов прозвучали за границей еще в довоенное время. В Праге, Варшаве, Каунасе исполнялись Вторая симфония Ревуцкого, сюита из «Золотого обруча» Б. Лятошинского и некоторые другие сочинения. После Великой Отечественной войны этот процесс значительно активизировался. Симфонические композиции Ревуцкого, Лятошинского, Косенко, Штогаренко, Майбороды, Губаренко, Скорика, Колодуба исполняются лучшими оркестрами стран социалистического лагеря, а также в Канаде, США, Италии, Франции, Англии, Бразилии, Аргентине и других странах.

Верным залогом дальнейших творческих успехов украинской симфонической музыки, завоевания ею прочных международных позиций является активная работа наших композиторов над овладением прогрессивными достижениями современной мировой музыкальной культуры. При этом, заимствуя лучшее из мирового творческого опыта, украинская музыка, как и другие братские национальные культуры, не нивелируется этим, а, наоборот, обогащается. Расцвет в каждой культуре самобытных художественных черт, основанный на развитии прогрессивных традиций, представляет собой обогащение интернационального.

Украинские композиторы осваивают достижения таких выдающихся мастеров современного мирового симфонизма, как Прокофьев и Шостакович, Стравинский и Бриттен, Дебюсси и Равель, Барток и Хиндемит, Онеггер и Мийо, Сухонь и Лютославский. Это способствует обновлению музыкального мышления, активному внедрению средств и приемов, до сих пор неизвестных в нашей художественной практике. Их претворение на коммунистической идейной основе значительно обогащает выразительные средства современной музыки.

При этом следует подчеркнуть, что данный процесс в своих лучших проявлениях — не пассивное заимствование или копирование, а, напротив, активное осмысление, направленное на естественное сочетание со специфическими стилевыми чертами, вытекающими из вековой художественной практики народа.

Преодолевая схематизм и поверхностность в творчестве, решительно выступая против примитивизма и пассивного копирования прошлого, осуждая догматизм пустых деклараций, отрицая бесплодные эксперименты, украинское симфоническое творчество обогащается новыми темами и формами, жанрами и видами. Лучшие симфонические произведения украинских советских композиторов отмечены острым ощущением действительности, демонстрируют высокий уровень профессионализма. Все это — прямое следствие творческих поисков и динамичного, характерного для искусства социалистического реализма новаторства. Последовательное развитие основных принципов этого наиболее прогрессивного творческого метода принесет украинской советской музыке новые достижения и новые творческие успехи.

Н. БОРОВИК

Пути развития камерно-инструментального ансамбля

Видное место в украинской советской музыке занимает камерный инструментальный ансамбль. Этому, по словам А. Бородина, могучему средству развития музыкального вкуса и понимания[1] — жанру, способному наиболее ярко воплощать самые сокровенные мысли, чувства, переживания человека, богатство его внутреннего мира, отдали дань многие композиторы Украины. А некоторые из них писали ансамбли систематически, создав целый ряд произведений крупных форм: Б. Лятошинский — четыре квартета, два трио, квинтет и сонату для скрипки и фортепиано, М. Скорульский — трио, квартет и два квинтета, А. Филиппенко — три квартета, Д. Клебанов — шесть квартетов, квинтет, трио, М. Тиц — четыре квартета и три трио, Ю. Ищенко — три квартета, квинтет с арфой, две сонаты для скрипки с фортепиано и для виолончели с фортепиано, квинтет для духовых инструментов и т. д. Многие произведения украинских авторов стали известными и популярными далеко за пределами республики. Достаточно вспомнить концертную жизнь «Украинского квинтета» Лятошинского, Второго квартета А. Филиппенко, квартета «Армянские эскизы» Штогаренко, Вто-

[1] См.: Письма А. П. Бородина, вып. 2. — М., 1936, с. 106.

рого квартета Ищенко и других произведений, звучащих во многих советских республиках и зарубежных странах.

Достижения украинских композиторов в жанре камерного инструментального ансамбля выглядят особенно убедительными в сравнении с очень слабым развитием этого вида музыки на Украине в дооктябрьский период. Отдельные камерные ансамбли Н. Лысенко, С. Людкевича и других фактически еще не составляют самостоятельного жанра с определенными особенностями, тенденциями развития. В большинстве своем это ученические или студенческие работы молодых еще авторов.

По сути, лишь в советский период происходит становление, развитие и «возмужание» жанра от освоения камерных форм, от подражания классическим образцам русской и западноевропейской музыки до органического воплощения образов современности, до поисков форм и стиля, соответствующих новому содержанию, до формирования индивидуальных творческих манер. Теперь можно уже говорить об инструментальном ансамбле как о самостоятельном жанре украинской музыки с его определившимися тенденциями развития и стилевыми направлениями, с его некоторыми своеобразными чертами и тем общим, что роднит его со всей советской музыкой.

Творчеству украинских композиторов в жанре ансамбля способствовал значительный рост исполнительской базы. После Великой Октябрьской революции появляется ряд постоянно действующих трио, квартетов. Так, в 1919 году в Киеве был организован Первый государственный квартет, в 1926 — Киевский смычковый квартет. Большую роль в пропаганде камерной музыки русских и зарубежных классиков, а также украинских композиторов сыграли организованные в Харькове квартеты имени Вильома (1920) и имени Леонтовича (1925). Там же работало Украинское государственное трио (с 1927 года). Создавались исполнительские камерные коллективы и в других городах. В Житомире, например, на протяжении многих лет функционировало трио, организованное композитором В. Косенко, в Тульчине — семейное трио Гуммелей. Время от времени возникали ансамбли из преподавателей музыкальных

учебных заведений в Киеве, Харькове, Днепропетровске, Одессе и других городах. В исполнении этих ансамблей звучали целые циклы концертов камерных произведений. Так, в Киеве шестая музыкальная профшкола своими силами организовала цикл камерных концертов, в которых были исполнены произведения Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Аренского, Скрябина [2].

Следует отметить, что в советское время изменилась общественная роль камерного исполнительства. Сфера звучания ансамблевой музыки, как и других жанров музыкального искусства, не ограничивалась узким кругом интеллигенции, как это было до революции. Она значительно расширилась за счет привлечения и приобщения к слушанию музыки широких масс трудящихся. Вот несколько примеров.

В 1919 году Всеукраинский музыкальный комитет отдела искусств при Наркомате образования УССР разрабатывает проект организации курсов народных концертов, в которых впервые среди произведений других жанров широко звучит также камерная музыка. Создаются исполнительские коллективы, популяризирующие классическую и современную музыку. На протяжении ряда лет Всеукраинское радио организовывает цикл камерных концертов Квартета имени Леонтовича с целью ознакомить широкие круги слушателей с лучшими образцами музыкальной камерной культуры [3]. Большую работу в деле пропаганды камерной музыки среди трудящихся Украины и других братских республик провел Квартет имени Вильома, которому в 1931 году было присвоено звание Заслуженного ансамбля республики. За время своего существования (около тридцати лет) этот коллектив дал много тысяч концертов, большинство из которых было организовано на заводах, шахтах, в рабочих и крестьянских Домах культуры, в красноармейских казармах и студенческих общежитиях.

Славные традиции музыкального воспитания широких слоев трудящихся, пропаганды лучших достижений

---

[2] См.: Цикл історичних камерних концертів. — Українська музична газета, 1926, № 3, с. 24.

[3] См.: Смичковий квартет імені Леонтовича. — Журн. Музика масам, 1928, № 6, с. 23.

камерного творчества композиторов классиков и современников продолжил Заслуженный ансамбль республики, лауреат международного конкурса в Будапеште Квартет имени Н. Лысенко, который за двадцать пять лет своей творческой деятельности организовал несколько тысяч концертов во многих городах и селах всего Советского Союза и сейчас продолжает свою активную концертно-исполнительскую деятельность в республике, по всей стране и за рубежом.

Значительный вклад в дело музыкального воспитания широких слушательских масс вносят и другие многочисленные музыкальные коллективы, возникающие время от времени в разных городах Украины (Харьков, Львов, Одесса, Донецк, Симферополь и др.) при областных филармониях, консерваториях, музыкальных училищах. Некоторые из них ведут довольно интенсивную концертную деятельность на протяжении многих лет. Так, например, свое двадцатипятилетие отметил квартет Донецкой областной филармонии, пропагандирующий камерную музыку по всей Украине и во многих братских республиках.

Следует отметить, что деятельность названных коллективов способствовала ознакомлению широкой советской и зарубежной музыкальной общественности не только с исполнительскими достижениями республики, с лучшими образцами классической и современной отечественной и зарубежной музыки, но и с творчеством украинских советских композиторов. На всесоюзную и даже зарубежную концертную эстраду вышли произведения Б. Лятошинского, А. Штогаренко, А. Филиппенко, Ю. Ищенко, М. Скорика, Е. Станковича, И. Карабица и многих других.

Значительное оживление камерного концертного исполнительства было одной из причин интенсивного развития творчества в этом жанре. На протяжении первого десятилетия Советской власти на Украине появился целый ряд ансамблевых произведений украинских авторов. К работе в этом жанре обратились Б. Лятошинский, В. Косенко, М. Скорульский, Н. Коляда, Ф. Козицкий, Д. Клебанов, В. Борисов и многие другие композиторы.

Рост и расширение состава слушательской аудитории камерной музыки оказали влияние не только на ис-

полнительский стиль камерных коллективов, но и, естественно, на общее направление творчества в этом жанре. Камерные ансамбли должны были стать близкими своим идейно-образным содержанием интересам трудящихся, а их форма — высокохудожественной и вместе с тем общедоступной. Продолжая лучшие традиции классического отечественного и зарубежного искусства, украинские композиторы стремились приблизить свою музыку к широким массам советских слушателей. В этом процессе демократизации, получившем после Октябрьской революции особый размах, можно выделить несколько важных особенностей или тенденций развития жанра в целом.

Одна из них заключается в значительных изменениях идейно-образного содержания и тематики камерной музыки. Эти изменения совершаются в сторону все более глубокого отражения современности.

Отражение новой жизни, новой идеологии и психологии вело к обновлению выразительных средств, к поискам соответствующих новому содержанию форм. Безусловно, эти тенденции характерны не только для украинского камерного ансамбля. Они примечательны и для других жанров украинской и всей советской музыки. Однако рассмотрение жанра с точки зрения выявления в нем общих закономерностей позволяет выделить наиболее существенные черты его развития и обобщить специфические особенности, характерные для творчества украинских композиторов.

Становление советской тематики в камерном ансамбле осуществляется не сразу после Октябрьской революции и не у всех композиторов одновременно. Это объясняется различными причинами субъективного и объективного характера. Сама советская действительность только лишь возникала, и не все в ней было понятным и приемлемым для формировавшейся еще до революции интеллигенции. Даже те композиторы, которые в первые же годы Советской власти обратились к новой теме, не всегда понимали, как отразить ее в «неконкретной» инструментальной музыке, в таком довольно сложном для восприятия жанре, как камерный ансамбль с его специфической интимной образной сферой, с его традиционной направленностью к узкому кругу любителей, а не к массовому слушателю.

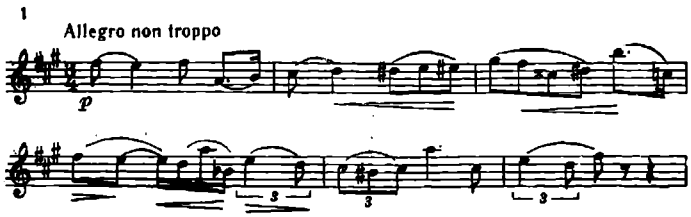
Осваивая по существу новый для украинской музыки жанр, композиторы не могли не обращаться к традициям русских и зарубежных классиков и к современным образцам. Вместе с тем они искали способы использования достижений прошлого и стремились найти новый стиль, созвучный советской эпохе. Поэтому первый период (20-е годы) в развитии камерного ансамбля на Украине характеризуется пестротой стилей, которая возникла от еще не всегда творчески усваиваемых традиций Чайковского, Рахманинова, Скрябина, Дебюсси, Равеля и других. Используя выразительные средства, свойственные этим композиторам, украинские музыканты нередко попадали под влияние их идейно-образной сферы, тематики. Однако на данном этапе освоения жанра это было неизбежно. Надо было испытать, отобрать и органически переосмыслить все то, что уже было создано в этой области.

Большое влияние на первом этапе развития украинского (как и русского) советского ансамбля имело творчество А. Скрябина. Его музыка воспринималась значительной частью музыкантов как близкая многими своими образами революционной эпохе. Такими считались, прежде всего, «прометеевские» образы, образы гимнического утверждения жизни, веры в победу человеческого духа.

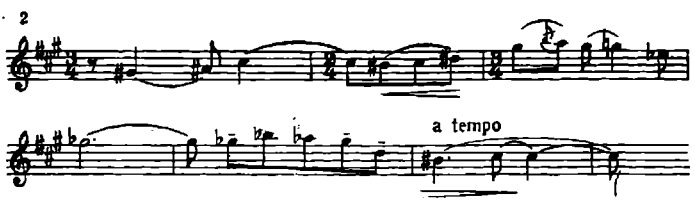
Некоторые особенности стиля Скрябина ощущаются в ансамблях Лятошинского, созданных в 20-е годы. Здесь они органически соединяются с чертами импрессионистской звукописи. Показательным в этом отношении является Второй струнный квартет Лятошинского (1922), для которого характерна яркая, несколько изысканная мелодика, сложная ритмика, красочная гармония. Все эти выразительные средства направлены на раскрытие глубоко эмоциональных, во многом созвучных советской эпохе образов (финал квартета имеет героико-патетический характер).

По характеру и последовательности отдельных частей квартет выдержан в традиционной стройной форме сонатного цикла. Однако грани между разделами формы внутри частей несколько размыты. По сравнению с Первым квартетом, созданным в 1915 году и выдержанным в эпических традициях Бородина, Глазунова, здесь намечается тенденция к использованию некоторых черт,

свойственных драматическому симфонизму с его интенсивным развитием тем уже в стадии их экспонирования. Так, в целом эпически-взволнованная по своему характеру первая часть Второго квартета (сонатное аллегро) построена на двух темах — радостной, возбужденной главной:



и нежной лирической побочной:



Для обеих характерны ладотональная неустойчивость, текучесть, интонационно-ритмическое развертывание, структурная разомкнутость.

В дальнейшем тенденция к расшатыванию мажоро-минорной системы в камерном творчестве Лятошинского приведет к письму в тональности с рассредоточенной тонической функцией[4]. Таковы его Первое фортепианное трио (1922, вторая редакция — 1925) и Третий квартет (1928), где музыкальный язык предельно усложнен, вместе с тем в строении циклов ощущается некоторая миниатюризация составляющих их частей. Так, Третий квартет, состоящий из пяти небольших частей (Preludio, Nocturno, Scherzo, Intermezzo, Postludio), напоминает сюиту. Хроматизированный, изломанный мелодический материал, такая же хроматизированная гармония, сложные темброво-фактурные приемы, при-

[4] Термин М. Тараканова. См.: Тараканов М. Новая тональность в музыке XX века. — В кн.: Проблемы музыкальной науки, вып. 1. М., 1972, с. 11.

чудливые ритмы и полиритмические наслоения — все эти средства новой музыки используются композитором для воссоздания мрачных или контрастирующих с ними причудливых арабесковых или фантастических образов, интересных звуковых эффектов. Несколько переусложненный язык при узкой образной сфере Третьего квартета свидетельствует о том, что композитор в этом произведении как бы испытывает новые средства, осваивает их, отбирает, ищет свой язык. Подобные тенденции выявились и в других жанрах, в которых тогда работал Лятошинский. Позднее он, по собственному признанию, убедившись в том, что его произведения плохо воспринимаются широкой аудиторией, и ощутив потребность в разрежении «густоты и напряженности гармонической атмосферы»[5], пойдет по несколько иному пути. Однако мастерство и некоторые испытанные и выработанные в этих камерных произведениях средства найдут свое применение и в последующие периоды его творчества.

Некоторые созвучные эпохе образы отразил в своих камерных ансамблях Косенко, который придерживался несколько иной стилевой ориентации, продолжая в основном традиции классической музыки (Бетховена, Чайковского, Рахманинова). В этом плане характерна его соната для виолончели и фортепиано (1923), в которой героические образы окрашены рахманиновским напряжением, эмоциональным тоном, возвышенным и взволнованным пафосом. Героика бетховенского характера раскрывается в «Классическом трио» Косенко (1927), самим названием которого композитор определил свою ориентацию. Вместе с тем Косенко вводит в трио жанрово-бытовые образы. Во второй части и финале использованы украинские народные танцевальные мелодии.

Сопоставление картин народного быта и героических, драматических образов мы находим и в одном из лучших камерных произведений Скорульского, его фортепианном квинтете ми бемоль минор (1928), который своими композиционными особенностями и стилем продолжает традиции Чайковского. Положенный в основу

[5] Проти формалістичного трюкацтва за музику радяньску, народну, ідейно-насичену. — Журн. Радянська музика, 1936, № 2, с. 24.

произведения народнотанцевальный наигрыш в процессе развития приобретает различные образно-смысловые значения. То он имеет шутливый характер, то напевно-величественный, то хороводный, то волевой, мужественный. Использует композитор и подлинную народную мелодию — напев волынской веснянки (в разработке) [6].

В названных произведениях Лятошинского, Косенко и Скорульского в различных стилевых манерах делается попытка отразить в жанре камерного ансамбля настроения, близкие героической советской современности, отразить, по словам Луначарского, «„коллективно-психологические" образы, народный быт, создать музыку „психического океана слиянной народной души"» [7]. Эта линия в украинском камерно-инструментальном ансамбле позже была продолжена в фортепианных трио Тица («Драматическая поэма», 1937; «Лирическая поэма», 1937; «Героическая поэма», 1940), в его же квартете «О 1905 годе», в трех квартетах Филиппенко (1939, 1947, 1971), в «Молодежном трио» Штогаренко (1962), в монументальном «Украинском квинтете» Лятошинского (1942, 1945).

Определяющей чертой ансамблей этого направления является то, что композиторы стремились идти далее несколько абстрактного воссоздания созвучных современности образов, характерного для ансамблей 20-х годов, и отразить советскую действительность непосредственно в конкретных, нередко даже сюжетных образах. «Наша эпоха все далее и далее отходит в сторону от „чистой" музыки прежних периодов и все сильнее и сильнее требует для музыкальных созданий — действительного, определенного содержания» [8], — писал о месте и значении программности в русской классической музыке В. Стасов. Дальнейшее развитие музыкального искусства показало, что слова Стасова о тенденции развития от «чистой» музыки к программной правомерно было бы отнести и к нашей современности. Эта

[6] Квинтет имеет форму сонатного аллегро, в которой как бы растворились части сонатного цикла, что подчеркивается наличием различных по характеру эпизодов.

[7] Луначарский А. В. В мире музыки, 2-е изд. — М., 1971, с. 33.

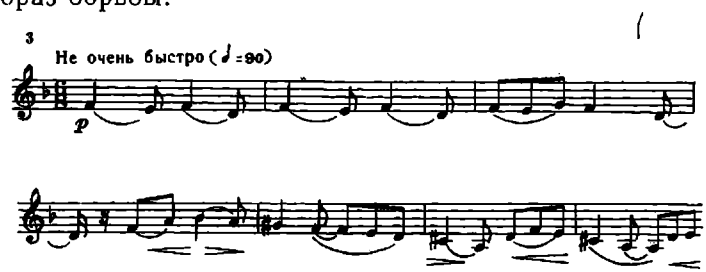
[8] Стасов В. Двадцать пять лет русского искусства. Наша музыка. — Избр. соч., т. 2. — М., 1952, с. 548.

тенденция выявилась также в украинской советской музыке, и в частности даже в камерном ансамбле, в жанре, для которого программность ранее не была характерна.

Проникновение программности в камерной инструментальный ансамбль, вероятно, следует объяснить расширением идейно-образной сферы этого жанра, тем, что объектом отражения в нем теперь стали коллективные, общенародные чувства, переживания, мысли, жизнь общества, его быт. Эта объективизация идейно-образного содержания, а также потребность его конкретизировать безусловно способствовали проникновению элементов программности. Программность не сразу утвердилась в жанре украинского камерного ансамбля. В первые годы своего развития этот вид инструментальной музыки на Украине был представлен произведениями, которые приближались к «чистой» музыке. Это были сонаты, трио, квартеты, квинтеты без какой-либо конкретизации в названии или в самой музыке идейно-образного содержания. Таковы почти все произведения первой половины 20-х годов Лятошинского, Косенко, Скорульского и других композиторов. Во второй половине десятилетия появляется несколько ансамблей с конкретными названиями, в которых указывалось на характер или стилевое направление (уже упоминавшееся «Классическое трио» Косенко), на народную песню, использованную в произведении («Вариации на купальскую тему» для струнного квартета Ф. Козицкого, 1925), на жанровую сферу музыкальных образов («Хореофрагменты» для струнного квартета Козицкого, 1927) или на характер образов (Квартет № 1 «Юношеский» В. Борисова, 1926), на конкретное содержание (цикл названных нами выше одночастных трио Тица: «Драматическая», «Лирическая» и «Героическая» поэмы). В конце 20-х годов в украинском камерно-инструментальном ансамбле появляется еще один способ конкретизации содержания музыкальных образов — с помощью поэтических эпиграфов. Так, во Втором квартете Борисова (1928), где отражены в целом не характерные для этого композитора настроения разочарования, печали, скорби, содержание как бы дополняется, конкретизируется поэтической заставкой из стихотворения И. Франко.

Попыткой воссоздания образов советской современности средствами сюжетно-иллюстративной программности был Первый квартет Филиппенко (1939), в котором автор пытался отразить обобщенный образ советской женщины-героини (квартет написан под влиянием подвига летчицы Марины Расковой). Но особенно последовательно и художественно убедительно принцип сюжетно-иллюстративной программности композитор использовал во Втором квартете (1948), где с бо́льшим мастерством, чем в первом своем ансамбле, использовал некоторые приемы конкретизации средствами самой музыки. Взяв за основу программы события времени Великой Отечественной войны — подвиги отважных партизан соединения дважды Героя Советского Союза С. Ковпака (квартет посвящен ему), композитор все выразительные средства квартета подчинил их отражению.

В основу драматически насыщенной, суровой по своему общему характеру первой части положены две темы. Тревожная, взволнованная главная тема воплощает образ борьбы:



Связь с украинскими народнопесенными интонациями придает ей национальную окраску — использован характерный для многих украинских исторических песен и дум минорный лад с повышенной IV ступенью, на расстоянии сопоставляемой со своей эолийской разновидностью (ладовая переменность). Этот лад примечателен для всего квартета. Так, во второй части повышенная IV ступень встречается в одной из тем, выдержанных в характере напева народной думы. Здесь она сочетается с дорийской секстой (так называемый думный лад). Тот же лад лежит в основе первой танцевальной темы третьей части.

Главная тема играет важную драматургическую роль и в других разделах цикла, выступая как лейттема, приобретающая каждый раз новый образный смысл в соответствии с программой. Во второй части развивается ее первый мотив (начальный однотакт). Лирическая, драматически насыщенная музыка созвучна страданиям советских людей, оказавшихся на оккупированной немецко-фашистскими захватчиками Украине. Интонации той же темы звучат торжественно, светло в конце части, символизируя веру в победу и освобождение. В страстный призыв трансформируется лейттема в конце жанрово-танцевальной третьей части, где композитор стремится отразить радость встречи партизан с народом во время боевого рейда ковпаковцев в Карпаты. В финале обороты лейттемы звучат настороженно в маршеобразном начале части, где воссоздается героический поход партизан в тяжелых условиях вражеского окружения, и торжественно, победно, радостно — в конце произведения. Так, мастерски трансформируя одну и ту же тему, композитор раскрывает свой программный замысел. И другие темы квартета интонационно связаны с лейттемой. Ее обороты мы услышим, например, в некоторых танцевальных темах гуцульского характера третьей части.

Образной конкретизации музыки квартета содействует также широкое использование интонаций массовых партизанских песен. Эти интонации проходят через все произведение, а в третьей части с их помощью композитор рисует картину партизанского быта, где цитируется мелодия его же песни «Партизан Неуловимый» (стихи Е. Долматовского), созданной в годы войны.

Убедительное раскрытие программы с помощью выразительных, эмоционально насыщенных, колоритных музыкальных образов, достигнутое за счет мастерского использования богатых средств струнного квартета (возможностей к широкому кантиленному пению, к полифоническому развитию, штриховому варьированию и т. п.), выдвинуло Второй квартет Филиппенко в число лучших программных украинских ансамблей на современную тематику.

Среди важных средств конкретизации содержания программных произведений помимо различных приемов, выработанных в профессиональной музыке, было,

как мы уже видели на примере ансамблей Филиппенко, введение оборотов или мелодий народных песен и танцев, массовых песен или создание оригинальных тем в характере фольклорных. Этот прием позволял ярко подчеркивать народный характер образов, раскрывать содержание средствами жанровой характеристики и т. п. Еще Лысенко в своих камерных произведениях использовал народные песенные обороты или песенные мелодии. Однако в первые послеоктябрьские годы становление и развитие камерного жанра проходят несколько в стороне от этой традиции. Только в середине 20-х годов появились первые камерные ансамбли с использованием тем народного характера. Среди них упомянутые нами «Вариации на купальскую тему» для квартета Козицкого (1925). Однако решительный поворот к разработке народнопесенного материала относится ко второй половине или даже к концу 20-х годов, когда на повестку дня особо остро встал вопрос о развитии прогрессивных национальных традиций в советской музыке в целом.

Рассматривая камерные инструментальные ансамбли, которые появились на Украине за годы Советской власти, заметим, что их авторы по-разному относились к народным источникам. В многочисленных камерных ансамблях П. Сеницы, П. Глушкова и некоторых других авторов заметна охранительная тенденция по отношению к используемому украинскому мелосу, боязнь нарушить его смелой разработкой для воплощения оригинальных идей, свежих мыслей и чувств, рожденных новой жизнью, новой эпохой. Безусловно, такой подход к народной песне не мог способствовать убедительному воссозданию духа и характера советской современности, которая требует смелых обобщений, большой творческой фантазии и вдохновения. Этого требует и специфика самого жанра.

В украинском ансамбле наметилось два основных принципа использования народной песни. Один из них заключается в том, что композитор ставит перед собой цель средствами инструментальной музыки разработать те или иные народнопесенные мелодии, при этом его вдохновляет сам песенный образ, который в его произведении углубляется, развивается, сопоставляется с другими, в большинстве случаев также фольклорными.

Другой подход к фольклору мы встречаем тогда, когда композитор исходит не из содержания образа или характера песни, к которой он обращается, а из собственного замысла. Мелодии, напевки или обороты народной песни служат ему лишь материалом для воплощения этого замысла, особенно если последний лежит в русле близкой к народной песне сферы идей, образов. В этом случае нередко прибегают к образной трансформации мелодии песни.

Первый из названных принципов использования народной песни появился в жанре украинского ансамбля в середине 20-х годов. Обращаются к нему композиторы и в настоящее время, чаще всего в жанре сюиты. В качестве примера подобного подхода к народным мелодиям можно назвать ансамбли Козицкого: уже упоминавшиеся «Вариации на купальскую тему» и «Хореофрагменты», а также созданную в годы Великой Отечественной войны «Тему с вариациями на башкирскую мелодию».

В первом из них композитор, варьируя мелодию народной песни «Ой на Івана, на Купала», создает сюитный цикл разнообразных по характеру миниатюр. Кроме темы и первой вариации, все части имеют конкретные программные или жанровые названия: «Степная песнь», «Марш», «Колыбельная», «Вступление и фуга», «Финал». Что касается развития народной мелодии, то здесь, несмотря на несколько примитивный, преимущественно фигурационный способ развития темы, заметным является стремление композитора показать возможности образной и тематической трансформации песенного образа. Исходя из образа народнопесенной мелодии, композитор постепенно отдаляется от первоисточника в середине цикла и вновь к нему возвращается в конце произведения.

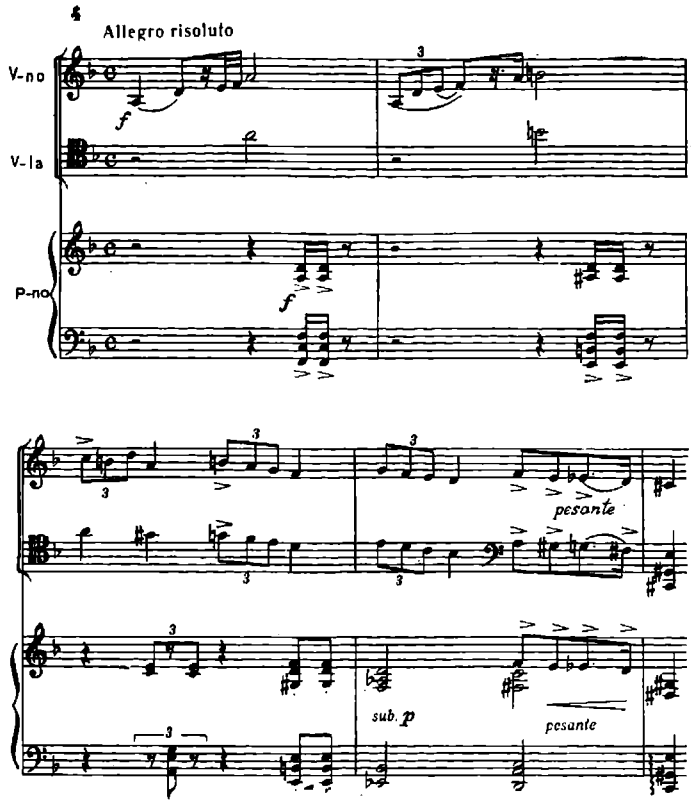
Иной способ использования народнопесенных по характеру тем в камерных инструментальных ансамблях — обращение не к одной, а к нескольким народным мелодиям для построения сюитного цикла — выявился в Четвертом квартете Лятошинского (1943), его же Сюите для струнного квартета на украинские темы (1944). Первое из этих сочинений хотя и названо квартетом, однако по существу является сюитой, каждая из пяти частей которой построена на одной или нескольких на-

родных мелодиях, однако все они звучат как собственные темы, совершенно естественно, непринужденно развиваются, выливаясь каждый раз в завершенный, окрашенный оригинальностью образ. Яркая образность, свежесть интонационного и ладогармонического развития материала — эти черты свидетельствуют о творческом, а не пассивном подходе художника к разработке народных мелодий (некоторые из них, приспосабливая к своему замыслу, автор изменяет уже в экспозиционном изложении). Такой подход к мелодиям старинных песен способствует их обновлению. Они звучат свежо, по-современному.

Еще один пример ансамблей циклического строения, в которых используется по нескольку народнопесенных мелодий, — Четвертый квартет Д. Клебанова, созданный к двадцатипятилетию со дня смерти Н. Леонтовича (1946). В каждой из четырех частей композитор интересно, колоритно, динамически развивает попевки народных песен, в свое время записанных и обработанных Леонтовичем («Щедрик», «Козака несуть», «Дударик», «Журавель»). Интересна здесь форма, в которой соединяются черты сюитного и сонатного циклов. Объединение некоторых особенностей этих циклов характерно и для других композиторов. Такой синтез, например, примечателен для камерных ансамблей Штогаренко («Армянские эскизы», трио «Молодежное»).

В ансамблях более строгой сонатной формы намечается другой подход к народнопесенному материалу. Именно здесь выявился второй из упомянутых принципов претворения фольклорных мелодий. Сама форма, ее драматургическая направленность предусматривают и серьезный замысел, концепцию, и, естественно, более тщательный, подчиненный этому замыслу подбор тематического материала.

Среди произведений этого плана можно назвать фортепианный квартет для скрипки, альта, виолончели и фортепиано (1930) Н. Колессы, в котором автор отразил образы любимой им Гуцульщины, ее природу, легенды, ее людей с колоритным говором, музыкой, песнями, танцами. Тематический материал этого яркого по музыке сонатного цикла строится на инструментальных и песенных гуцульских попевках с их характерными ритмами, ладами:

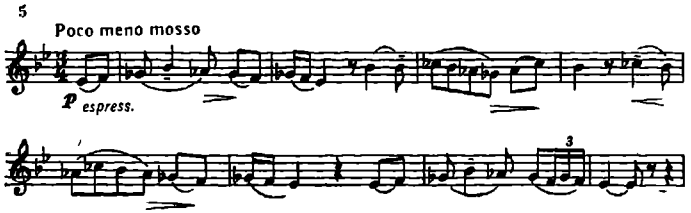


Колоритность, свежесть музыкальных образов ансамбля обусловлены также мастерским применением современных выразительных средств, особенно гармонических и темброво-фактурных.

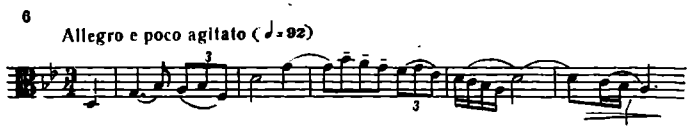
Убедительным примером активного творческого использования народнопесенных мелодий в качестве тематического материала для создания сонатного цикла можно назвать «Украинский квинтет» Лятошинского (1942, 1945), посвященный непосредственному отражению советской действительности. По глубине своего идейно-образного замысла и монументальности формы — это настоящая камерная симфония, величественный памятник героизму украинского народа, его мужественной борьбе вместе с другими народами Совет-

ского Союза против немецко-фашистских захватчиков в годы Великой Отечественной войны.

Здесь тематический материал, построенный на мелодиях народных песен: «Ой коли б я була знала» в побочной партии первой части, «Закувала зозуленька» во второй и третьей частях:



или оригинальных, но часто выдержанных в фольклорном характере:



в процессе своего развития, преобразования, разработки несет большую идейно-образную нагрузку. Этой задаче подчинены все средства, мастерски используемые композитором в квинтете: сложный ладогармонический язык, в основе которого лежит свободная трактовка тональной системы, большая фактурно-тембровая изобретательность, широкое и разнообразное использование выразительных и технических возможностей инструментов ансамбля.

Среди важных тем советской действительности, получивших отражение во многих жанрах украинской музыки, в том числе и в камерном ансамбле, и способствовавших расширению не только образного содержания произведения, но и обогащению стилевой, и в частности интонационной, сферы творчества, следует назвать тему дружбы народов. Особенно интенсивно разрабатывается эта тема в творчестве украинских композиторов начиная с Великой Отечественной войны.

Безусловно, особую роль в этом сыграло то обстоятельство, что вопрос сплочения всех народов Советско-

го Союза в годы нависшей над ними грозной опасности приобрел особое, жизненно важно значение. Многие композиторы Украины в годы оккупации родной земли работали в братских республиках Средней Азии, Кавказа, Урала, где преподавали в местных консерваториях, изучали фольклор, обрабатывали его и использовали в своих оригинальных произведениях. Как результат тесного общения с братскими культурами возникли сюита на башкирскую тему для струнного квартета Козицкого (1941—42), интермеццо для струнного квартета «В Туркмении» А. Зноско-Боровского (1942), его же, созданная уже после войны, «Туркменская сюита» для скрипки и фортепиано (1956), фортепианный квинтет на темы Абая Скорульского (1943) и многие другие произведения.

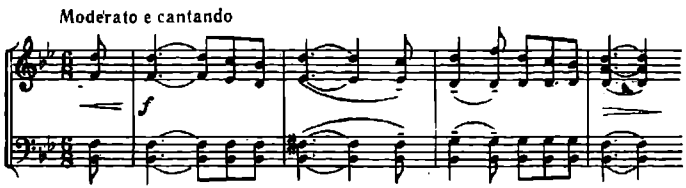
В последующий период композиторы продолжают разрабатывать интернациональную тематику, нередко обращаясь к песням разных народов, иногда сопоставляя их между собой, стремясь конкретизировать идею дружбы самим музыкальным материалом. Такие произведения создают Тиц — «Русский квартет» (1950) и квартет «По родной стране» (1955), Клебанов — фортепианный квинтет (1954), И. Шамо — струнный квартет (1954) и сюиту «Дружба» для струнного квартета (1955), Штогаренко «Армянские эскизы» (1960).

Разные по своему характеру и стилю, эти произведения объединяют такие черты, как общая интернациональная тематика, программность, введение в тематический материал песенных и танцевальных мелодий или характерных интонаций музыки братских народов Советского Союза. Таковы, например, ансамбли Тица, в которых средствами конкретизации замыслов являются не только программные названия, эпиграфы, но и яркие мелодические обороты народных и революционных песен, широко используемые для построения тем, соответствующая образность самой музыки.

Шамо раскрывает идею дружбы народов в своей сюите для струнного квартета путем показа ряда поэтических музыкальных зарисовок быта разных народов Советского Союза. Отдельные части сюиты «Дружба» имеют соответствующие названия: «Украинская песня», «Эстонская полька», «Армянская», «Лекури», «Овшары», «Жок».

Иной тип программности для воплощения той же темы (эпиграфы к отдельным частям цикла, заимствованные из произведений известного армянского поэта А. Исаакяна) использует в своем струнном квартете «Армянские эскизы» Штогаренко.

Светлой, торжественной, величественной темой начинается первая часть «Ода Армении»:



Эта тема, главная в первой части, объединяет крайние части цикла. Ее отдельные интонации появляются также во второй части — скерцо. По общему своему характеру и отдельным мелодическим оборотам главная тема приближается к некоторым армянским народным песням. Есть в квартете и подлинные армянские мелодии. В частности, в основу главной темы финальной части композитор положил мелодию известной шуточной песни «Шогер джан» («любимая Шогер»). Светлые, торжественно-величественные или веселые, жизнерадостные настроения, воссоздаваемые основными темами первой и финальной частей, оттеняются нежными, напевно-лирическими, выдержанными в характере армянских народных мелодий.

Интонационно-ладовая конкретизация характерна и для других частей квартета: для «Скерцо», в котором воспроизводится народная танцевальная сценка, и для «Драматического этюда», где выражены чувства, вызванные воспоминаниями о тяжелом прошлом Армении, когда многие ее лучшие сыны вынуждены были жить вдали от Родины. Мечты о Родине-матери, о возвращении к ней, переданные во многих стихах Исаакяна, были близкими по содержанию украинским думам, невольничьим плачам. Это позволило композитору обратиться к интонационной сфере украинских дум (дорийский лад с повышенной IV ступенью). Та же интонационно-ладовая сфера, хотя и по-иному, используется и в

армянском мелосе (подробнее см. об этом в статье И. Ляшенко «Украинская музыка в системе советского многонационального искусства», с. 82—83).

Необходимо отметить, что, обращаясь к интонационным, ладовым и другим особенностям армянской национальной музыки, Штогаренко и в этом произведении остается украинским композитором. Армянский колорит автор передает средствами собственного индивидуального стиля, сохраняющего яркие национальные признаки.

Многие произведения украинских композиторов в области камерно-инструментального творчества посвящены тематике общенародного значения. События первой русской революции вдохновили Тица на создание Второго квартета (1956). Программный замысел определяется названием ансамбля «О 1905-м годе», использованием в качестве тематического материала мелодий революционных песен («Дубинушка», «Вы жертвою пали», «По пыльной дороге», «Вічний революціонер», «Марсельеза» и др.), имеющих интернациональное значение. Тиц создает драматически насыщенные, эпические, жанрово-бытовые, траурно-героические, мужественно-волевые образы. Безусловно, обращение к революционной теме и песне способствовало расширению интонационного словаря камерной музыки, приближению ее содержания и формы к нашей современности.

Значительное оживление творчества в камерном инструментальном ансамбле наблюдается за последние десять-пятнадцать лет. Более семидесяти ансамблевых произведений создано на Украине только за последнее пятилетие. Среди них около половины составляют ансамбли крупной формы (квартеты, квинтеты, сонаты-дуэты), много ансамблевых сюит, циклов пьес, поэм, фантазий, каприччио, детских пьес, напевов, танцев и т. п.

Наряду с композиторами старшего поколения, продолжающими писать произведения для ансамблей (А. Штогаренко, М. Тиц, В. Борисов, О. Жук, А. Зноско-Боровский, А. Филиппенко и другие), в этом жанре начинают работать В. Губаренко, М. Скорик, Л. Грабовский, В. Сильвестров, Ю. Ищенко, Г. Ляшенко, В. Полевой, Е. Станкович, В. Ильин, И. Карабиц, В. Бибик, В. Губа, Л. Дычко и другие композиторы.

Разрабатывается современная, актуальная тематика, связанная с жизнью Советской страны, ее народа, с событиями времени, подымаются общечеловеческие проблемы. Примерами ансамблевых произведений на подобную тематику можно назвать Третий квартет Тица (1969), посвященный В. И. Ленину, где композитор использует ранее применявшийся им прием конкретизации замысла путем использования словесного эпиграфа (из высказывания В. И. Ленина). Можно назвать также «Оду Ленину» для струнного квартета Я. Файнтуха (1970), Второй квартет «Памяти Т. Шевченко» В. Рождественского (1965). С нестареющей темой героической борьбы советского народа в годы Великой Отечественной войны связаны созданные в семидесятые годы Второй квартет Полевого, поэма для скрипки и фортепиано «Краснодонцы» А. Водовозова, «Обелиск» для виолончели и фортепиано Т. Шутенко. Теме дружбы между народами Советского Союза посвятил свой фортепианный квинтет Жук, предпослав этому произведению программное название «Нас дружба соединила навек» и использовав мелодии народных песен.

Советской современности посвящен и Третий квартет Филиппенко, появившийся в начале 70-х годов. Хотя, в отличие от предыдущих квартетов композитора, программа к этому ансамблю не предусмотрена, своей лирической насыщенностью и жанрово-бытовой картинностью музыка его как бы продолжает некоторые страницы Второго программного квартета Филиппенко. Конкретной тематической направленностью отмечены Второй квартет Ищенко (1968), посвященный памяти Лятошинского, и «Элегия» для виолончели и фортепиано Р. Верещагина (1968).

Однако большая часть камерно-инструментального творчества последнего десятилетия, как это было и ранее, относится к области непрограммной музыки. О тематической направленности не всегда можно судить по названию или по образному содержанию того или иного произведения, хотя характеристика с точки зрения стиля, используемых средств выразительности, содержания позволяет оценивать его общественное и художественно-эстетическое значение.

Наряду с попытками использовать возможности классических средств музыкальной выразительности

для воссоздания современности, ее духа, характера (удачи, достигнутые на этом пути, свидетельствуют о том, что эти средства еще не исчерпали себя) следует отметить значительно возросший интерес композиторов, особенно молодых, к поискам нового стиля, к развитию средств, выработанных в творчестве некоторых выдающихся музыкантов XX века, таких как И. Стравинский, Б. Барток, К. Шимановский, П. Хиндемит, А. Онеггер и другие. Безусловно, значительное влияние на молодых композиторов оказывают и советские композиторы старшего поколения — С. Прокофьев, Д. Шостакович, Б. Лятошинский, А. Штогаренко и другие.

Характерно, что приемы современной композиторской техники (интонационная и ладовая усложненность, полифункциональность, полиладовость, политональность, атональность, сонористика и др.) применяются в плане развития некоторых традиционных средств. Так, несмотря на использование отдельными авторами тем, построенных по принципу двенадцатитонового ряда (не в полном виде и не в ортодоксальном толковании его как единственного метода композиции), музыка их выдержана в большинстве случаев в тональной системе, хотя и свободно трактуемой. Широко экспериментируют композиторы в направлении использования сложившихся в XX веке систем двенадцатиступенного мажоро-минора и так называемой децентрализованной новой тональной системы [9].

Экспериментаторский характер имеют некоторые камерные ансамбли Грабовского, Сильвестрова, Никодемовича, в которых испытываются средства, применяемые композиторами авангардистских направлений. Для этих произведений характерна миниатюризация форм, уход в область поисков необычных звуковых эффектов, разрыв с традиционными средствами выражения и в результате — ущербное сужение образной сферы.

Показательны в этом отношении уже сами названия произведений и те инструментальные составы, для которых они предназначены. Это, например, «Константы» для одиннадцати инструментов (1964) и «Визерун-

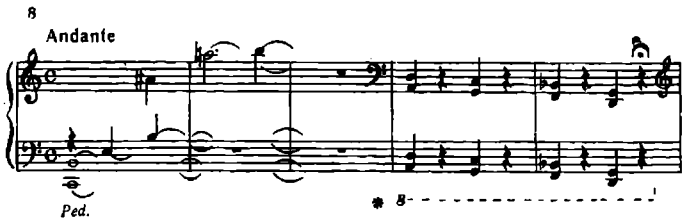
[9] Здесь используется термин М. Тараканова, ближе и точнее выражающий суть новой системы, чем понятие «атональная музыка». — См.: Тараканов М. Новая тональность в музыке XX века.—В кн.: Проблемы музыкальной науки, вып. 1, с. 12—13.

ки» («Узоры») для гобоя, арфы и альта (1969) Грабовского; Quartetto piccolo (1961) и «Проекции» для клавесина, вибрафона и колоколов (1965) Сильвестрова и др. Композиторы ищут инструментальные составы с возможностями для воспроизведения характерных, необычных или красочных звучаний. Так же трактуются и обычные инструменты, из которых необычными способами (игра рукой непосредственно на струнах фортепиано, отпускание поворотом колышков струн на смычковых инструментах и т. п.) извлекаются экстравагантные звучания (трио для фортепиано, скрипки и контрабаса Грабовского, 1964). Эти опыты в целом интересны; музыка подобных произведений производит на слушателя определенное впечатление, что свидетельствует о бесспорной талантливости авторов. Возможно, что сонористические средства, в изобилии применяемые в названных сочинениях, в целом расширяют и обогащают область выразительных средств, но попытка ограничиться только ими в композиции пока еще не привела к созданию произведений музыкального искусства в общепринятом понимании.

Ультрареволюционное ниспровержение всех достижений прошлого, традиционных средств, недостаточная глубина и серьезность идейно-образных замыслов, иногда внешнее увлечение новыми средствами — все это характерно для камерной музыки экспериментального характера. Вместе с тем в творчестве новой композиторской генерации есть много интересного, свежего, глубокого по содержанию и интересного по форме. При этом можно проследить продолжение некоторых черт, характерных для развития жанра на Украине в предыдущие годы, — и стремление к конкретному содержанию, и использование элементов программности для конкретизации образных замыслов, и применение в синтезе с выразительными средствами профессиональной музыки элементов фольклора. Выявились эти черты в сочинениях Скорика, Губаренко, Ищенко, Станковича, Карабица, Бибика и других. Здесь нередко слышатся отдельные характерные для народного быта песенные или танцевальные обороты, интервальные и ладовые последовательности, ритмы, инструментальные звучания.

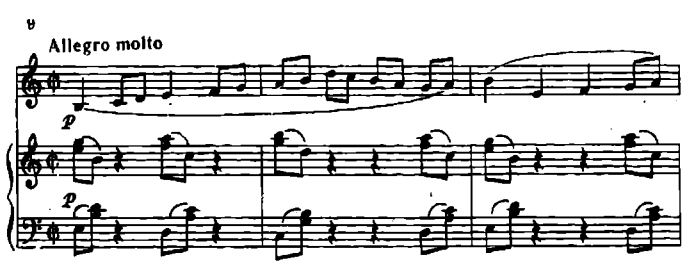
Показательной в этом отношении является соната для скрипки и фортепиано Скорика (1963), впечатляю-

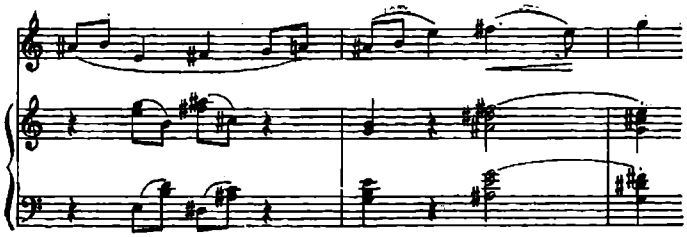
щая глубиной своего образного содержания и свежестью языка. Трехчастный цикл сонаты открывается романтически-взволнованной по настроению частью со стройной, логичной формой (сонатное аллегро с зеркальной репризой). В небольшом вступлении использованы только фактурные и гармонические средства без каких-либо мелодических элементов:



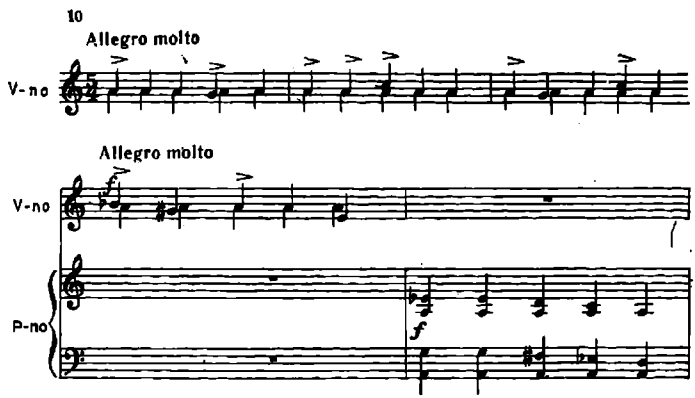
Поочередное включение в гармоническую вертикаль нетерцового строения отдельных звуков в начальных трех тактах как характерный прием приобретает в первой части тематическое значение. На нем построены заключительная партия и переход от разработки к репризе. Вторая часть вступления с ее квартовыми созвучиями готовит гармоническую сферу сонаты: во всех частях квартовые вертикали — явление характерное.

Интересна в ладовом отношении взволнованная стремительная главная тема первой части, в которой интонационно-ладовое развитие идет от фригийского лада к минору с IV высокой ступенью (характерной для дум, коломыек и некоторых других жанров народной музыки), подготавливаемой хроматическим ходом, но подчеркиваемой метрическими и гармоническими средствами:





Стихия первобытного народного танца воссоздается композитором в токкатном финале с его остинатными ритмами, «пересекаемыми» (как у Стравинского в его «Весне священной») акцентами на разных долях такта, размер которого смешанный ($^5/_4$):



Гетерофонное раздвоение унисона также подчеркивает этот своеобразный «хромающий» ритм.

Наблюдаемые в первом ансамблевом произведении Скорика черты выявились и в его фортепианном трио под названием «Речитативы и рондо» (1968). Здесь мы встречаемся, как и в сонате, с тем жанровым типом танцевально-речитативной напевности, который, по определению С. Скребкова, характерен для современного стиля интонирования [10].

В трио использованы характерные для этого композитора приемы развития мелодики: сопоставление на-

[10] См.: Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. — М., 1973, с. 398.

роднопесенной диатоники с мелодиями, построенными на полиладовом использовании всех двенадцати тонов звукоряда, вариантная повторность с политональной и линеарной трактовкой различных голосов или слоев фактуры.

Гармония трио органически соединяет созвучия мелодико-тематического происхождения (вертикальная проекция звуков мелодии) с квартовыми аккордами, в которые нередко включаются тритоновые созвучия, с построениями, содержащими увеличенную или уменьшенную октаву.

Наряду с ритмическим варьированием (увеличение длительностей, полиритмия, метрическая переменность и т. п.), в трио Скорика, как и в его сонате для скрипки и фортепиано, присутствуют ритмы гуцульского танца в чистом виде.

Красочна оркестровка. Эффекты народно-инструментальной музыки сочетаются с сонористическими гармоническими и темброво-фактурными звучаниями. Скорик как бы собирает свойства народной и профессиональной музыки воедино, создавая свою музыку, свой стиль.

Более конкретными и предметными выглядят связи с народной музыкой в квартете Губаренко (1965), где во второй части интересно, с выдумкой, с применением колоритных народно-инструментальных способов игры развивается мелодия известной хоровой песни «А мы просо сеяли».

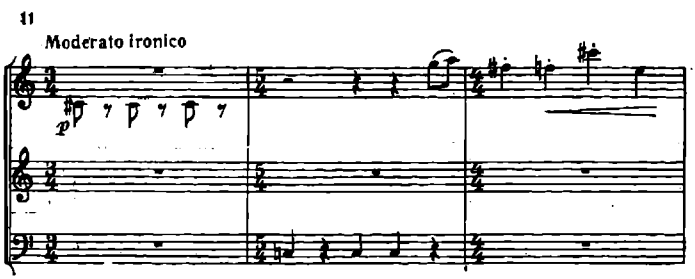
Органическое слияние выразительных средств классической музыки с новыми интонациями, приемами, выработанными современными композиторами, мы находим в творчестве Ищенко, убедительно заявившего о себе в жанре камерного ансамбля. За последние десять лет им написаны три струнных квартета (1967, 1968, 1973), квинтет для квартета с арфой (1974), соната и сюита «Акварели» для скрипки и фортепиано (1970, 1972), квинтет для духовых инструментов (1969) и ряд ансамблей для духовых и фортепиано.

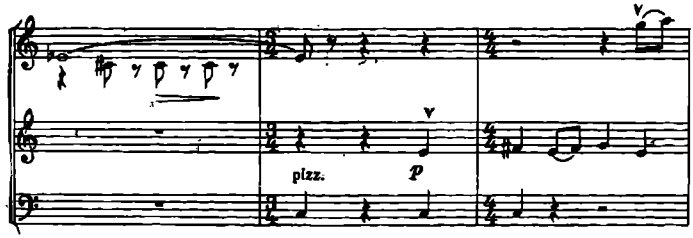
Все три его квартета отличаются серьезностью и глубиной идейно-образного содержания. В этом смысле Ищенко продолжает лучшие традиции своих учителей Лятошинского и Штогаренко, а также русских советских композиторов камерно-инструментального ансамб-

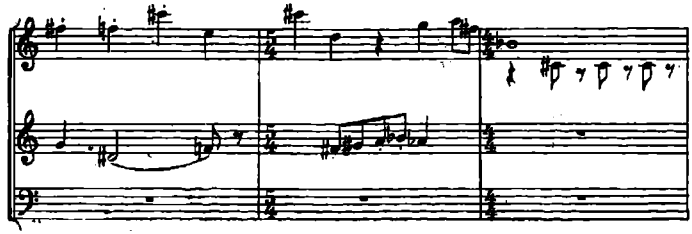
ля — Прокофьева, Мясковского, Шостаковича. Не случайно один из своих квартетов (Второй) автор посвятил Лятошинскому. Проблема «художник и жизнь» в этом произведении раскрывается путем развития напряженно-повествовательных, подлинно драматических и психологически углубленных образов.

Интересны и разнообразны приемы преобразования тематического материала и построения формы. Так, первая и пятая части цикла, почти идентичные по материалу, образуют траурную рамку, в которую заключены три средние части, представляющие собой разросшиеся до самостоятельных разделов главную и побочную партии, разработку сонатной формы. В этой своеобразной форме побочная тема, имеющая в первом своем изложении мажорное звучание, интонационно трансформируется затем путем сужения интервалов в свою минорную разновидность, приобретая трагический характер. Своеобразно решена структура произведения. В соответствии с образным замыслом композитора, естественное появление репризы, установление соответствующего темпа, энергия движения сонатного аллегро как бы прерываются вторжением трагической темы.

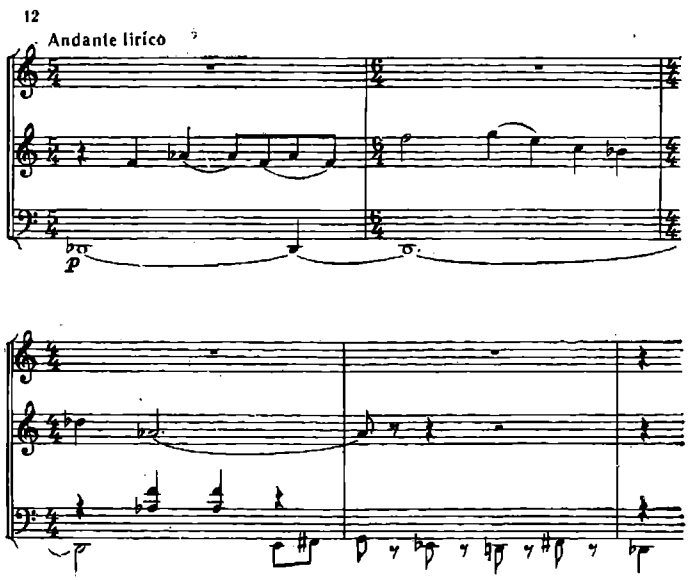
Попытки синтезировать особенности частей цикла и разделов сонатного аллегро, их совмещения еще более ярко выявились в Третьем квартете Ищенко. Здесь в первых двух частях (Moderato ironico и Allegretto quasi Allegro) экспонируются основные темы-образы, в третьем разделе цикла (Allegro molto) они развиваются, разрабатываются, а в заключительной части (Adagio) подаются в новом образном ракурсе. В главной теме, имеющей шутливо-иронический характер:







побочной, светлой, лирической:



и энергичной, волевой третьей теме, которой начинается вторая часть квартета, нетрудно заметить образную многоплановость. В каждой из них заключаются различные интонационно-образные оттенки. Так, в иронической, угловато-колючей первой теме контрапунктом звучит серьезная лирико-драматическая по характеру попевка у альта, в лирическую побочную врывается ироническая попевка из первой темы (см. третий-четвертый такты примера 12). Третья тема также обнаруживает некоторую интонационно-ритмическую близость к главной теме, которая, таким образом, получает монотематическое значение.

Вслушиваясь в камерную музыку Ищенко, мы убеждаемся в том, что композитор стремится к выражению средствами инструментального ансамбля конкретных идейно-образных замыслов, конкретного содержания, использует элементы программности. При этом иногда он применяет средства выразительности, свойственные народной музыке, хотя редко пользуется методом цитирования (только в Рапсодии для виолончели и фортепиано, где использована мелодия подлинной украинской песни-веснянки). В третьей части его последнего квартета слышатся инструментальные наигрыши народного характера. Этот материал помогает автору органически соединить две образные сферы: лирико-драматическую и шутливо-ироническую.

Интересное воплощение с применением новейших ладогармонических, темброво-фактурных, сонористических средств народнопесенные образы находят в творчестве молодого талантливого композитора Станковича, который также не цитирует фольклорный материал, но создает некоторые картины родной ему закарпатской природы, впечатления от слушания фольклорных напевов и нагрышей, почерпнутые из народной жизни. Некоторые его произведения для ансамблей имеют программные картинные или жанровые названия. Таков, например, его Триптих для скрипки и фортепиано «На Верховине» (1972), отдельные части которого имеют заголовки: «Колыбельная», «Свадьба», «Импровизация». Именно здесь воспроизводится впечатление от народной песенной и инструментальной музыки, от своеобразного колоритного закарпатского фольклора. Они поданы в тонкой поэтической форме.

Отдельные характерные обороты украинской народной песни слышатся также в пятичастной сюите Станковича для струнного квартета (1971), особенно в ее третьей части («Пастораль») и финале, который заканчивается темой народного характера. Здесь автор использует характерный оборот из музыки И. Стравинского, как бы подчеркивая программный замысел первой части сюиты («Некролог»), посвященной этому выдающемуся художнику — одному из основателей принципов современного стиля реалистической музыки. Именно Стравинский, как это видно из творчества многих молодых композиторов, оказывает значительное влияние на трактовку фольклорных образов и тем в современном профессиональном творчестве. Это влияние чувствуется и в камерных инструментальных ансамблях Станковича, в частности и в его квартете для струнных (1973).

В квартете используются новые средства выразительности (трактовка тональности как децентрализованной системы, как тональности с рассредоточенной тоникой, пантональности, преобладание ладовых связей над функциональными, полифонических линеарных над гармоническими, широкое использование гармонической и тембровой сонористики) для раскрытия глубокого серьезного образного замысла, не последнее место в котором занимает воспроизведение впечатлений от музыкального народного быта родного композитору Закарпатья. Квартет с успехом звучал не только в СССР, но и за рубежом.

Обзор украинских камерно-инструментальных ансамблей, появившихся в последнем десятилетии, свидетельствует о значительном расширении их жанрового разнообразия. Появилось много интересных произведений для различных составов не только струнных, но и духовых инструментов, а также смешанных составов. Хотя мало пока еще произведений для такого классического ансамбля, как фортепианное трио, что, очевидно, объясняется отсутствием на Украине постоянных исполнительских коллективов этого состава.

Камерно-инструментальное творчество последнего десятилетия свидетельствует о начавшемся процессе обновления, расширения интонационной сферы и композиционных средств. Вместе с тем молодые композиторы, а для них особенно характерно смелое дерзание

в поиске новых средств выразительности, продолжают традиции, сложившиеся в процессе становления и развития жанра в предыдущие годы (стремление к отражению конкретных образных замыслов, связанных с современностью, использование с этой целью элементов программности, фольклора для более яркого и убедительного отражения жизни народа и т. п.). Сам поиск новых средств также имеет свои традиции в украинской музыке. Он характерен для таких композиторов старшего поколения, как Лятошинский, Ревуцкий, Штогаренко, Коляда и другие. Главной целью было выражение мыслей и чувств нашего современника, отражение советской действительности.

Ю. ВАХРАНЕВ

Камерное фортепианное творчество украинских композиторов [1]

В дореволюционное время на Украине фортепианная музыка была развита сравнительно высоко. Во второй половине XIX века работали пианисты-композиторы Н. Маркевич, И. Витвицкий, А. Едличка, М. Завадский. Их деятельность подготовила творчество Н. Лысенко, заложившего основы национальной фортепианной музыки.

В начале XX века композиторы В. Барвинский, Н. Вилинский, В. Косенко, С. Людкевич, Л. Ревуцкий, Я. Степовой расширили достижения предшествующей поры, создали предпосылки успешного роста советской украинской фортепианной литературы.

До Октября украинская фортепианная музыка тяготела в основном к миниатюре, циклам небольших пьес. Сочинения типа рапсодии, баллады встречались редко. Мало были распространены и вариации. Ни одна из созданных к тому времени сонат (Лысенко, Степовой, Барвинский, Ревуцкий) не была опубликована.

Положение изменилось уже в первое послереволюционное десятилетие: появились новые виды миниатюр,

[1] В очерке Ю. Вахранева рассматривается фортепианная музыка различных форм, исключая жанр фортепианного концерта. — *Примеч. ред.*

вариации, сонаты. В короткий срок композиторы расширили жанровые границы украинской фортепианной музыки.

Освоение новых жанров сопровождалось развитием в них национально-характерных образов. Они полнее раскрывались в миниатюре, переинтонирующей образы народного музыкального искусства, в парафразах и вариациях на народные темы, позднее проникли в крупные формы — сонаты, концерты. Такая последовательность как исторически необходимый этап наблюдается во многих национальных культурах.

Первое послереволюционное десятилетие принесло украинской фортепианной музыке новые имена. Для фортепиано пишут И. Бэлза, М. Вериковский, Н. Коляда, Б. Лятошинский, Г. Таранов, М. Тиц и другие авторы. Продолжают работу Н. Вилинский, В. Косенко, Ф. Козицкий, Л. Ревуцкий. Фортепианная литература пополняется новыми миниатюрами и сонатами.

Творчество композиторов 20-х годов в целом развивается в русле романтических традиций русской фортепианной музыки. Для украинских авторов они связаны прежде всего с именами Скрябина и Рахманинова. Влияние выдающихся представителей русской культуры по-разному воплотилось в первых опытах молодых. Одни увлекались тревожными, мрачными образами скрябинской музы, словно не замечая ее мятежную патетичность, страстный оптимизм. В сочинениях Н. Вилинского, М. Вериковского господствовали настроения элегические, порой безысходные.

Другие услышали в музыке Скрябина современность. Его творчество оказалось созвучным оптимистической устремленности послереволюционной действительности, близким ее восприятию многими композиторами нашей страны. Украинские авторы, обращаясь к приемам гениального мастера, обновляют традиционные средства выразительности, расширяют возможности национальной фортепианной культуры. При этом широко используется скрябинско-рахманиновская пианистическая лексика. Быстрым освоением приемов романтического изложения украинская советская фортепианная музыка обязана в особенности Косенко.

Скрябинский пианизм заметнее в ранних произведениях Косенко. Такова, например, поэма «Призыв»

(1915). Со временем композитор начинает искать другие пути. В цикле этюдов ор. 8 (1921—1923) он реже использует напряженно-пульсирующие фоны, активнее разрабатывает средний певучий регистр, избегает ускользающе-полетных фигураций, стремясь к определенности протяженных легатнообъединенных пассажей. Его письмо становится плотнее, мелодические линии мягче, округлее. В отдельных номерах цикла проявляются приемы фортепианных транскрипций органных произведений (Этюд № 10).

В сонатах Косенко (1922, 1924, 1926) отчетливее проступает тенденция к расширению связей с русским пианизмом второй половины XIX — начала XX века. Приемы скрябинского письма умело сочетаются в сонатах с приемами Чайковского, Рахманинова.

Показательна в этом отношении Вторая соната (до-диез минор). В ней наблюдается умение композитора полноценно озвучить регистры, полностью выявляя их темброво-колористические возможности, пианистично распределить музыкальную ткань, подчеркнуть певучесть мелодических линий и т. д. При этом автор избегает наиболее употребительных формул виртуозного романтического письма. В сонате почти нет октавно-аккордовых каскадов, мартеллатных фигур, различных последований быстрых двойных нот. Чувствуется, что виртуозность здесь подчинена содержанию.

Вторая соната Косенко показала, что композитор рассматривает завоевания мирового пианизма не как сумму отдельных приемов, а как сложную, гибкую, цельную систему выразительных средств, способную оказать существенное влияние на образное содержание произведения, систему, все части которой взаимосвязаны и восходят к общему источнику, таящемуся в недрах народной музыкальной культуры.

Этот источник освежает творчество Косенко. В цикле этюдов ор. 10 (1928—1930) композитор обращается к старинным народным танцам, получившим художественное воплощение в музыке И. С. Баха, Ж. Рамо, Ф. Куперена. Он романтически интерпретирует образы классики, ищет соответствующие средства выразительности в национальном украинском музыкальном искусстве. В отдельных этюдах слышится то лирическая

девичья хороводная (Гавот си минор), то задорные притоптывания гопака (Гавот ре-бемоль мажор), то ликование заздравных украинских песен (Куранта). Фактура цикла необычайно празднична, по-органному масштабна.

Освоение достижений мировой, и прежде всего русской, фортепианной музыки осуществляется в творчестве Косенко разносторонне и полно. Используя опыт русских композиторов, украинский автор талантливо проявляет свое мироощущение в традиционных образах, умеет организовать стилистически различные приемы в единое художественное целое. В произведениях Косенко утвердилось стремление украинских композиторов к мягкой, певучей манере письма, к художественному совершенству пианистической отделки сочинения. Косенко раздвинул горизонты украинской фортепианной музыки. Он первый ввел новый для нее жанр поэмы, создал первые циклы концертных этюдов (кстати, первые и в советской музыке), творчески подойдя к баховским традициям, разработал оригинальную драматургию сюиты («11 этюдов в форме старинных танцев»).

Интонационно-образное содержание музыки Косенко лежит в пределах русской фортепианной культуры. Как украинский художник, Косенко проявил себя в обогащении украинской фортепианной культуры новыми для нее жанрами, образами и средствами выразительности.

Иное — в творчестве Ревуцкого. Традиции русского искусства гармонично объединены здесь с традициями украинской народной музыки и через них с традициями Лысенко. Национальная характерность произведений Ревуцкого — в их глубокой связи с украинским мелосом, с духовным складом жизни народа. Сочинениям композитора свойственна лиричность, искренность, они оптимистичны, жизнеутверждающи. Эти качества, также идущие у Ревуцкого от народного искусства, проявились уже в первых произведениях. Так, в прелюдиях ор. 7 (1918) многое еще напоминает миниатюры Скрябина, Рахманинова. Широкий диапазон фигураций, подголосочно обогащенная мелодия, напряженно пульсирующие аккордовые пласты и ряд других деталей свидетельствуют о несомненном влиянии русского

искусства. Однако традиционные средства в прелюдиях Ревуцкого интонационно обновлены. Ладовость украинской народной песенности проникла во все элементы фактуры пьес. Умело использованы приемы народной вокально-инструментальной практики, народные методы развития музыкального материала.

Прелюдии ор. 7 близки ранее созданным миниатюрам ор. 4 (1913). Из прелюдий ор. 11 (1924) первая продолжает образный строй предыдущих сочинений, вторая — фа-диез-мажорная — порождает новую линию в творчестве украинского мастера. Уходя глубоко в народное искусство, эта линия связана с современными образами активного действия и противостоит скрябинским увлечениям автора. В прелюдии фа-диез мажор впервые токкатность связана с народнопесенным началом. От нее тянутся нити к токкатам А. Кос-Анатольского, Н. Сильванского, В. Филиппенко, И. Шамо, Ю. Ищенко и других авторов.

Важное место в украинской советской фортепианной музыке занимает и другая миниатюра — «Песня» ор. 17 (1929). В ней, и вновь впервые, Ревуцкий решил проблему художественного обобщения образного содержания различных жанров народной музыки и тем самым открыл новые пути к сокровищнице народного искусства. Значимость думы, лиричность песни во всем многообразии ее жанровых разновидностей талантливо обобщены в пьесе Л. Ревуцкого, образы которой отличаются национальной самобытностью и психологической глубиной.

Фактурно-гармонические средства выразительности «Песни» еще более, чем в предыдущих сочинениях, покоряются стихии народного мелоса. В свою очередь, они придают народнопесенным интонациям новый, не свойственный им ранее смысл. Это взаимодействие народных и профессиональных традиций плодотворно сказывается и в мелизматике, и в гармонии, и в ритмике «Песни».

На примере упомянутых сочинений Ревуцкого видно, что наиболее мобильна, изменчива их интонационно-образная сфера, наиболее традиционна, устойчива — сфера пианизма. Ее эволюция четче прослеживается при обращении к произведениям крупной формы Ревуцкого.

Соната композитора, созданная в 1913 году[2], привлекает искренностью, юношеской свежестью образов. Автор опирается на традиции одночастной романтической сонаты. Они проявились как в форме, так и в фактуре. Соната монотематична. Основные темы, связанные с украинским мелосом, почти не контрастируют. Побочная как бы развивает и дополняет главную. В разработке трансформируется и сопоставляется материал основных тем. Каждый эпизод разработки образно и фактурно обособлен. Последовательность эпизодов воспринимается как развертывание формы, раскрывающей различные стороны одного образа.

В трактовке приемов монотематизма можно отметить влияние Листа, однако в фактуре оно не ощущается. В произведении господствует лирико-драматический пианизм, свойственный многим сочинениям Чайковского, Глазунова, Рахманинова. Автор охотно использует драгоценный опыт русских композиторов.

Именно в 20-е годы появляются самые значительные фортепианные произведения другого замечательного украинского мастера — Лятошинского. Это цикл «Отражения» (1925) и две сонаты (1924, 1925). В центре внимания композитора героика борьбы и ее многочисленные эмоциональные оттенки. Противопоставления и взаимопроникновения различных сторон героического определяют драматургию формы и тематизма произведений, влияют на строение монотематических, в основном, конструкций, обусловливают преобладание обостренных ритмоинтонаций, «мрачных» гармоний, «плотных» тембров. Романтизм музыки Лятошинского в пафосе интеллектуальных исканий, порождающих образы, полные воли и сосредоточенности. Примеры такой сквозной полифонизации фактуры, существенно влияющей на драматургию сочинения, трудно встретить в современной фортепианной литературе. Лятошинскому удалось, прежде всего во Второй сонате, создать оригинальные методы развития, обобщающие приемы сонатного и полифонического мышления.

Композитор последовательно осуществляет эстетику «ограничения». Она затрагивает все сферы его фортепианного творчества. Именно ограничения в «много-

[2] Переработана и издана в 1949 году.

цветном романтическом убранстве» музыкально-выразительных средств способствуют выявлению мужественно-сурового колорита, присущего стилю украинского мастера.

Осуществление такой эстетики приводило к кажущейся усложненности музыкальной речи композитора. Эта усложненность, заметная в сонатах Мясковского и Прокофьева того времени, была также следствием поисков «новой простоты». Как и русские композиторы, Лятошинский искал пути воплощения современных образов, не отказываясь от традиционных средств, а приспосабливая, видоизменяя эти средства, подчиняя их решению новых задач.

Традиции народной музыки в фортепианном творчестве Лятошинского 20-х годов, опосредованная связь с национальным мелосом несомненны. В этих сочинениях постоянно ощущается логика, сходная с логикой народного варьирования. Специфика ее проявления в остродиссонантной среде дала интересные художественные результаты как в тематизме, так и в формировании фактурно-гармонических масс. Не прибегая к непосредственному контакту с народным мелосом, композитор охотно использует, в частности, вариационность, свойственную народному искусству. В форме вариаций написаны его «Отражения». (В цикле семь миниатюр. Первая из них — тема, остальные — ряд характерных вариаций на эту тему.) «Отражения» и особенно сонаты заставляют говорить и о вариантности как методе драматургии произведений Лятошинского.

Вместе с тем в фортепианном творчестве Лятошинского заметно влияние Листа, Шопена, Скрябина. Это проявляется как в форме, так и в образах, средствах выразительности произведений украинского мастера. Приемы обобщения, выработанные композитором, и художественные результаты умелого использования им национальных и интернациональных традиций по своему значению выходят за рамки украинской фортепианной музыки.

В других произведениях конца 20-х годов — композиторов И. Бэлзы, М. Скорульского, Г. Таранова, М. Тица — стремление к новым образам и средствам выразительности не всегда сочеталось с широкой опорой на достижения фортепианного искусства прошлого.

Бэлза и Тиц ищут новое в средствах фортепианной выразительности. Так, Вторая соната Тица полна необычных фактурных элементов, призванных, по замыслу автора, полнее выявить тембрально-колористические различия регистров фортепиано. Несомненные находки Бэлзы и Тица в сонатах и других произведениях не получили признания потому, что возникли как результат частного, узконаправленного поиска, лишенного широких обобщений.

Переключение Лятошинского, а вслед за ним и Ревуцкого в сферу иных творческих интересов, не связанных с фортепианной музыкой, болезнь и смерть В. Косенко — все это привело к некоторому спаду в области фортепианного творчества 30-х годов. В предвоенное десятилетие список сочинений украинской музыки пополняется, в основном, за счет концертов В. Борисова, Г. Жуковского, М. Скорульского. В этих произведениях примечательна лирическая напевность, во многом связанная с украинской народной песенностью. Все чаще композиторы используют образы и средства выразительности народного мелоса. Среди таких сочинений выделяются сюиты «Картины Гуцульщины» (1934) и сонатина (1939) Н. Колессы.

В годы войны фортепианной музыки было создано немного. Талантливо воплотил образ борющейся Украины Лятошинский. Он написал «Шевченковскую сюиту» и ряд пьес на темы народных песен (ор. 38 и ор. 44). Эти произведения как бы подготовили появление в его творчестве «Украинского квинтета» и «Славянского концерта» для фортепиано с оркестром. К этому времени относится ряд миниатюр Вериковского и Людкевича. Композиторы отбирали для своих произведений фольклорный материал, связанный с борьбой народа против поработителей, созвучный драматической атмосфере военных лет. В произведениях этих авторов окрепла героико-патриотическая тема украинской фортепианной музыки. Она нашла продолжение в послевоенные годы как часть единой и объемной темы Родины.

После войны в творчестве украинских композиторов национальный мелос завоевывает все жанры быстро развивающейся фортепианной литературы. Лирические тенденции, рельефно проявившиеся в 30-е годы, при-

обретают светлый оптимистический колорит. Все чаще используются образы народного танцевального искусства. Ритмы украинских танцев украшают финалы многих фортепианных сюит, вариаций, сонат. Расширяются стилевые рамки фортепианной музыки. Романтические веяния прошлых лет отходят на второй план. Классические — продолжают разрастаться в сюитах «старинного стиля», в полифонических пьесах. В произведениях крупной формы становится популярной антидекоративная трактовка фортепианного изложения, близкая современному пианизму Прокофьева и Шостаковича.

Реалистические тенденции украинской фортепианной литературы укрепило обращение к фольклору и развитие программности. Распространяется программность, опирающаяся на образно-смысловые ассоциации народной жанровости. Примеры такой программности — «Танцевальная» и «Украинская» сюиты А. Коломийца, Ф. Богданова, И. Шамо (1948). В них, как и в работах последующих лет («Сюита» Т. Маерского, «Танцевальная сюита» Ф. Надененко, «Песни друзей» И. Шамо), привлекает умение авторов обобщить особенности народного искусства. Существенным здесь кажется стремление композиторов средствами фортепианной выразительности раскрыть психологический смысл народного песенно-танцевального искусства.

В таких произведениях композиторы часто выходят за рамки только украинской национальной тематики. Так, в сюитах Маерского и Надененко звучат ритмы польских народных танцев. Сюита И. Шамо «Песни друзей» посвящена музыке народов стран социалистического содружества. Примечательно желание авторов различными средствами сблизить мелос других славянских культур с украинским. Например, И. Шамо придает отдаленную схожесть некоторым номерам своей сюиты с думой, украинской песней, танцем.

Расширение национальных рамок обусловлено также интересом украинских авторов к русской народной музыке, проявившимся в таких сочинениях, как «Прелюдия и фуга» Борисова (1954). Последнее произведение примечательно контрапунктическим мастерством автора, объединившим в финале двойной фуги украинскую и русскую плясовую песни. Выделяются сюиты «Картины русских живописцев» И. Шамо и «Музыкаль-

ные зарисовки» Сильванского по поэме Гоголя «Мертвые души» — своеобразные музыкальные комментарии к творениям гениальных мастеров русской культуры. Обращение композиторов к духовным ценностям других народов обогащало украинскую музыку новыми образами, обновляло ее средствами выразительности.

В послевоенные годы в советской фортепианной музыке получила дальнейшее развитие высокая гражданская тема — тема Родины. Давняя традиция демократического искусства, она находит теперь свои национально-самобытные формы воплощения и особенно часто выявляется в программных произведениях, позволяющих соотнести содержание музыкального сочинения с патриотическими образами национальной литературы, поэзии, живописи.

Украинские композиторы посвятили немало страниц музыкальным интерпретациям поэтических строк Шевченко. Его творчество во многом определило образную сферу украинского инструментального и вокального искусства. Социально-обличительное слово и поэтическая лирика гениального Кобзаря — две основные линии, разрабатываемые в фортепианной музыке той поры. Первая связана с народными эпическими жанрами, вторая — с песенно-танцевальными. Как пример их музыкального воплощения можно назвать цикл И. Шамо «Тарасовы думы» (1965) и незаконченный цикл Надененко «Гайдамаки» (1961).

В цикле И. Шамо наблюдается развитие образов народа в украинской фортепианной литературе. От плакатно-ликующих, праздничных финалов сюит, заключительных апофеозов концертов 40—50-х годов украинская музыка переходит к историческим зарисовкам, к значительным социально-психологическим проблемам. К сожалению, композиторами пока еще редко затрагиваются образы советской действительности. Тем более необходимым представляется указать на интересную по замыслу сюиту Ю. Ищенко «Киевский альбом» (1966—1967), где заметно развитие образной и мелодико-гармонической сферы украинской музыки с обобщением интонационного строя русской революционной песни. Примечательны и сочинения, раскрывающие духовный мир советского человека, талантливо воплощенный в творчестве А. Штогаренко («Партизанские

картины», три поэмы «Памяти музыкантов» — 1961, «Образы» — 1971). Перспективны поиски, которые отличают произведения М. Скорика, например, «Бурлеска» — 1963.

Процесс освоения новой техники влечет за собой переосмысливание старых традиционных жанров и образов. Оно отличает «Триаду» В. Сильвестрова (1961), «Пять характерных пьес» (1965) Л. Грабовского, сонатину Г. Ляшенко (1971) и ряд других произведений. Откровенно экспериментаторские поиски встречаются не так часто («Монодия» В. Сильвестрова, соната В. Бибика).

Значительное расширение образной сферы и средств выразительности наблюдается в полифонических произведениях. С 50-х годов после цикла «24 прелюдии и фуги» Шостаковича полифония занимает все большее место в фортепианной музыке. Появляются сочинения и инструктивно-педагогические (Л. Колодуб, С. Павлюченко, Ю. Шуровский), и концертно-виртуозные (В. Борисов, М. Тиц). В них приемы полифонического письма связаны с интонациями и темами народной песенности.

Интенсивные поиски нового отличают цикл В. Бибика («24 прелюдии и фуги» — 1970). Полифония как средство эмоционального воздействия насыщает и другие произведения автора. Она драматизирует настроения лирического раздумья в одночастной сонате (1971).

Желание композиторов обновить и расширить фортепианную лексику украинской музыки все чаще находит отражение в произведениях крупной формы. Развитие «пианистического словаря» идет двумя путями: расширяются и осмысливаются в духе современных требований романтические приемы (сонаты А. Жука, Н. Сильванского, И. Шамо, концерты Жука, Тица), осваиваются современные формы изложения, бытующие в сонатах и концертах Прокофьева и Шостаковича. Эти формы определяют почерк Ю. Ищенко (Вторая соната), И. Ковача (концерт и концертино), В. Золотухина (соната). В произведениях 70-х годов намечается интересная тенденция к полистилистике — пользованию приемов классического, романтического и современного письма (А. Канерштейн, Н. Сильванский, В. Бибик).

Украинская советская фортепианная музыка за годы Советской власти выросла в качественно новое художественно-самобытное явление. Ей доступны и значительные философские обобщения, и простые жанровые зарисовки. В ней нашли отражение приметы времени, народной жизни, черты духовной национальной культуры. Крупные ее формы нередко насыщены значительным общественным содержанием, миниатюры полны лирической теплоты.

Историческое обогащение украинской фортепианной культуры шло по линии обновления и расширения ее жанрового состава, накопления, осознания и обобщения национально-самобытных образов и средств выразительности как единственно верного пути развития всякой национальной культуры. На этом пути традиции русской музыки служили надежными путеводными вехами, способствовали достижению новых рубежей.

В. ТИМОФЕЕВ

Некоторые черты развития фортепианного концерта

Украинский советский фортепианный концерт в лучших своих образцах сумел стать выразителем современной проблематики наряду с другими крупными формами инструментальной, симфонической музыки.

На его долю выпал, однако, сложный путь. Напомним, что в первом советском десятилетии жанра концерта еще не существовало в украинском творчестве. Сложность развития концерта состояла и в том, что в эпоху бурной художественной жизни, развернувшейся в республике после Великого Октября, ему предстояло в сжатый отрезок времени не только пройти необходимые стадии своего формирования как жанра, на что для «нормального» развития необходим большой исторический период, но и стать активным «осмыслителем» новой советской действительности.

На этом пути у концерта было немало нерешенных проблем: противоречивость идейно-эстетических платформ творческих группировок в 20-е годы, недостаток национальных кадров исполнителей-пианистов, сложность упорядочения концертной филармонической деятельности послереволюционных лет. Были и свои внутрижанровые проблемы. Композиторы должны были овладеть сложной масштабной формой жанра, в котором за многовековую историю были выработаны опре-

деленные устоявшиеся традиции, их следовало осмыслить на национальной почве, к тому же в кратчайшие сроки. Этот процесс был характерен и для ряда братских республик, где освоение мировых, и прежде всего русских, классических традиций протекало на базе народных истоков и связывалось на первых порах с непременным использованием образцов народного песенно-танцевального творчества.

В 30-е годы в концертном жанре украинской музыки особенно типична ориентация на песенно-мелодический тематизм и разработку его традиционными средствами классического инструментализма. Здесь очень благотворны были рахманиновско-скрябинские влияния, не всегда до конца преодоленные, не всегда переосмысленные в иное художественное качество. В разной степени это относится к концертам В. Фемелиди (1926), Г. Жуковского (1937), М. Скорульского (1938).

Тем не менее в результате целенаправленного освоения мировых, в частности рахманиновско-скрябинских, традиций появились в этот период и первые художественные достижения. Значительное из них — концерт В. Косенко (1937). Патетичность, открытая эмоциональность, широкое мелодическое дыхание в сочетании с яркой виртуозностью партии солиста определяют лучшие стороны музыки концерта. С первых же тактов произведения Косенко вводит нас в бурную атмосферу, где фортепиано играет главенствующую роль. Композитор не сталкивает различные контрастные образы, а как бы поворачивает один объект разными гранями: то романтически-взволнованной, то элегической, то мягко-грациозной...

Образно-эмоциональное содержание первой части охватывает круг, пожалуй, всех основных настроений произведения. Героико-романтический тон, жизнеутверждающая патетика главной партии, широко развитый лирический распев побочной, настойчивый оркестровый мотив, драматизирующий и обостряющий развитие, — основные образы первой части. Музыкальный материал излагается «широкими мазками», что придает музыке монументальность, огромное внутреннее дыхание, ощущение значительности происходящих событий.

Первая часть концерта воспринимается как торжество благородных, жизнеутверждающих сил. В концепционном плане вторая элегическая часть и праздничный финал лишь дополняют образную сферу первой части, оттеняют уже знакомые нам грани образа. Оптимистический характер произведения, мелодическая щедрость, демократичность музыкального языка импонировали аудитории и определили успех концерта В. Косенко[1].

Концерт Косенко был типичен для целого стилевого направления в украинской музыке. Это касалось и взаимодействия соло и оркестра, и принципов концепционных решений в плане традиционной цикличности, преимущественно трехчастной. Основой формообразования была сонатность, в редких одночастных произведениях (М. Скорульского — 1938, Б. Яровинского — 1941) — в листовском ее понимании. При всем разнообразии творческих манер большинство концертов объединяет родственность концепций: от активной патетики первой части через песенный лиризм медленной средней части к жанровому финалу с торжественной кодой. Обычно подобные решения опирались на народную песенно-танцевальную почву с почти непременным использованием цитат (хотя идея самого концерта Косенко решена несколько в ином плане, не связанном с фольклорными первоисточниками).

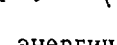
На общем фоне этого направления, интонационный строй которого недостаточно сложился для воплощения тем и образов современности, как подлинно новаторское явление в украинской музыке тех лет предстал лиро-эпический концерт № 2 Ревуцкого (1934) с явными признаками драматического симфонизма. Этот концерт, известный вначале под названием «Поэма состязания»[2], был задуман автором как программный, посвященный советской молодежи. Ревуцкий удачно использовал одну из главных специфических черт жанра —

[1] В 30-х годах слушателю была известна только первая часть концерта. После смерти автора (1938) первая и вторая части были отредактированы Л. Ревуцким, третью часть по сохранившимся эскизам в 1950 году закончил Г. Майборода.

[2] Вскоре после первого исполнения Ревуцкий снял программное название, так как концерт перерос узкие рамки первоначального замысла.

соревнование солирующего фортепиано и оркестра — и положил этот принцип в основу идейно-образного замысла: соревнование молодежи в песне, танце, спорте. Композитор чутко уловил настроение бодрости, жизнерадостности, царящее в атмосфере 30-х годов. Достаточно вспомнить, какое огромное место в музыке занимали образы молодежи в песнях-маршах И. Дунаевского, братьев Покрасс, Ю. Милютина, М. Блантера, в симфонической музыке Л. Книппера, В. Шебалина, — чтобы представить концерт Ревуцкого в самой гуще современной проблематики. Этим объясняется праздничный тонус музыки, ее энергичность, императивность.

Первоначальная программа обусловила четырехчастное строение цикла: преамбула — призыв к празднеству; вторая часть — спортивные соревнования; третья — выступления певцов; в финале — обобщенные песенно-танцевальные образы.

Все четыре части цикла спаяны единством ряда элементов: лейтинтонационных оборотов, лейтритмов и лейтпассажей (как формообразующих элементов). Первая часть концерта несет в себе основной драматургический заряд. В теме главной партии наиболее полно и четко подан лейтинтонационный оборот, широко используемый композитором на протяжении всего произведения. Логичным музыкальным элементом, скрепляющим отдельные построения, является лейтпассаж (впервые появляющийся перед побочной темой в экспозиции первой части). Существенную драматургическую роль он играет в третьей части и финале концерта. Важным компонентом является также формообразующая лейтритмическая формула (), стимулирующая в музыке черты энергичности, напористости и предваряющая всюду появление темы главной партии первой части. Подвергаясь разнообразнейшим модификациям, эмоционально-образным «перекраскам», тематический материал концерта оказывается стилистически удивительно цельным, словно выросшим из одного интонационного корня.

Вся музыка концерта проникнута украинским мелосом. Причем по духу своего творчества Ревуцкий так тесно связан с национальным фольклором, корни его

музыки настолько интонационно прочно уходят в народную почву, что порою трудно провести грань между оригинальным материалом и заимствованным из народных источников. Композитор свободно переинтонирует фольклорные образы, варьирует, дополняет, развивает их. Отсюда — ярко выраженная национальная характерность всей музыки концерта, ощущаемая в ладово-интонационном звучании, в кадансовых оборотах, в метроритмической организации материала, в характере распева мелодии и т. п.

Ревуцкий уходит от всего, что разнеживает, размягчает. Терпкие диссонансы, чеканные пружинистые ритмы, напряженный гармонический язык, волевое начало партии фортепиано — все это проистекало из новизны идейно-образного решения художественной задачи и таким образом заметно выделило концерт Ревуцкого. Именно в этом произведении, в отличие от других фортепианных концертов 30-х годов, наиболее полно и ярко выявились черты нового социалистического искусства. Это было подлинно реалистическое произведение, опередившее во многом концерты своих современников и занявшее особое место в украинской музыке. Однако самобытность концерта, опрокинувшего привычные представления о данном жанре, не сразу нашла поддержку критики, предпочитавшей более спокойный путь постепенной ассимиляции классических традиций на национальной почве.

Весь довоенный период — это сложный путь становления жанра в украинской музыке. В лучших произведениях тех лет — концертах Ревуцкого и Косенко — украинская музыка аккумулировала свои достижения и наметила, условно говоря, два взаимодополняющих русла своего дальнейшего развития, связанные, соответственно, с расширением и обновлением традиций данного жанра.

Украинская музыка в годы войны не дала фортепианных концертов. Но темы, вызванные войной, образы, связанные с нею, оставили заметный след в эстетике концертного жанра последующих лет. В те военные годы на концерт «работали» другие жанры, близкие его природе, — крупные формы инструментальной ансамблевой и симфонической музыки. Они стали, так сказать, экспериментальной средой, где апробиро-

вались, вырабатывались образно-стилистические приемы, средства выразительности в сфере мелодики, гармонии, фактуры и т. д.

Речь идет, в первую очередь, о ярко выраженной героической окраске большинства композиций, что было обусловлено проблематикой времени. Такие произведения, как кантата-симфония А. Штогаренко «Украина моя», Вторая симфония К. Данькевича (особенно первая часть), Четвертая сюита Ю. Мейтуса, «Украинский квинтет» Б. Лятошинского, его же Второе фортепианное трио и другие, по-своему готовили предпосылки дальнейшего развития фортепианного концерта на Украине в послевоенный период.

От симфонии-кантаты Штогаренко «Украина моя» прямая линия ведет в 50-е годы к его же «Партизанским картинам» — концерту для фортепиано с оркестром, охватывающему в основном ту же сферу образов. От «Украинского квинтета» Лятошинского, который своей монументальностью, концертностью, характером солирования инструментов, некоторыми драматургическими чертами очень близок концертному жанру — героико-драматический ток привел через десять лет к его же «Славянскому концерту».

Но дело не только в прослеживании конкретных связей послевоенных фортепианных концертов с произведениями периода войны. Сама образная сфера героического начала — героико-драматическая приподнятость, эпико-героическая масштабность охвата явлений, присущие многим произведениям военного времени, — вообще созвучна концертному жанру, отвечает его эстетической природе, его специфическим возможностям и задачам. Потому все творчески интересные поиски и разработки в этой сфере шли «на пользу» фортепианному концерту. Это подтверждается в послевоенных концертах И. Шамо (1951), А. Жука (1957), С. Людкевича (№ 2 — 1955), в частности в его первой, эпико-героической части.

Из других черт послевоенного украинского концерта, порожденных войной, можно указать на распространенность партизанской тематики с ее мелодико-интонационным, ритмическим своеобразием. Она несла сплав народных эпических элементов с интонациями советской песенности. В стремительных «атакующих» эпизодах

концертов А. Штогаренко, И. Шамо, А. Жука и других слышатся отголоски традиций композиторов «Могучей кучки» — Мусоргского («Расходилась, разгулялась»), Римского-Корсакова («Сеча при Керженце»), — творчески переосмысленных украинскими композиторами. Партизанская тема дала качественно новые музыкальные примеры, дотоле не встречавшиеся в жанре концерта.

Обращает на себя внимание более сильное конфликтное столкновение противоборствующих сил, «взрывчатость», стремительность разработочных эпизодов в ряде произведений, что, безусловно, связано как с обостренным психологическим восприятием событий войны, так и с профессиональной зрелостью жанра. Вместе с тем в послевоенный период усилилось внимание к сосредоточенно-углубленным размышлениям философско-этического порядка, иногда — с оттенком трагичности. Таким образом, Великая Отечественная война оставила опосредствованный след в концертном жанре, наметила некоторые художественно-стилевые черты, новые грани образной сферы.

Особенно заметно это стало на рубеже 40—50-х годов, когда началась продолжительная волна активизации концертного жанра, усиления интереса к нему со стороны композиторов различной генерации, различных художественных устремлений.

Победа советского народа в кровопролитной войне, восстановление разрушенной страны, радость созидания вызвали небывалую интенсивность развития концертного жанра, по своей природе склонного к жизнеутверждающему пафосу. И это, естественно, было характерно не только для украинской музыки. Вспомним триаду молодежных концертов Д. Кабалевского (1948, 1949, 1952), концерты Г. Гасанова (1948), Т. Николаевой (1950), «Героическую балладу» А. Бабаджаняна (1950), сочинения О. Тактакишвили (1951), С. Цинцадзе (1950), Л. Аустер (1952), Ю. Левитина (1952), А. Баланчивадзе (№ 3 — 1952) и произведения других композиторов.

На Украине в этот период, охватывающий пятнадцатилетие — вплоть до середины 60-х годов, плодотворно развиваются основные стилевые направления жанра: песенно-лирическое с тяготением к народным истокам,

жанровости — концерты В. Нахабина (1950), А. Кос-Анатольского (1955) и других — и эпико-лирическое с чертами драматического симфонизма — концерты И. Шамо (1950), «Славянский концерт» Б. Лятошинского (1953), концерт С. Людкевича (№ 2 — 1955), «Партизанские картины» А. Штогаренко (1957) и другие.

Интересен лиро-эпический Второй концерт С. Людкевича с его украинской народной песенно-танцевальной стихией; особенно ярка первая часть, где импровизационная кобзарская тема вступления синтезируется с мелодико-интонационным строем современной массовой песни и приобретает в коде героико-эпические черты.

Особого внимания заслуживает отличительная черта украинского фортепианного концерта, почти не встречающаяся в музыкальном творчестве других республик страны, — линия программности, идущая от концерта Ревуцкого через «Славянский концерт» Лятошинского к наиболее полному ее проявлению в «Партизанских картинах» Штогаренко.

Многогранное творчество Лятошинского свидетельствует о широком интересе автора к темам, образам многих национальных культур. В его «Славянском концерте» с большой художественной силой утверждается идея многовековой дружбы и единства славянских народов. Композитор не декларирует идею дружбы, а путем подлинно симфонического развития выявляет историческую общность славян, используя родственные интонационные черты в тематическом материале русского, украинского, словацкого и польского происхождения.

Первая часть концерта проникнута героико-эпическими настроениями, идущими от русской и украинской песенности. Главная тема — героический, энергичный образ, близкий характеру первой части «Украинского квинтета». В распеве мелодии побочной партии слышны обороты русской народной песни, некоторые черты рахманиновских «мелодий далей».

В основе тем второй части — словацкие народные мотивы, попевки. В то же время на всей музыке лежит печать ярко выраженной украинской песенности. Первое оркестровое проведение эпической темы с характер-

ной цепью кварто-квинтовых аккордов сходно с темой Даждьбога из оперы Лятошинского «Золотой обруч» и мелодически близко украинской народной песне «Ой гук, мати, гук»; второе фортепианное проведение — изломанностью мелодического контура, прихотливостью ритмического узора — ближе украинским заплачкам, причитаниям. По образности, выразительности тем, по приемам их развития (в них, в частности, тонко выявлена родственность украинской и словацкой песенности) вторая часть концерта является одним из лучших образцов в жанре советского инструментального концерта.

Основной тематический материал финала связан с польской народной музыкой. Здесь же в финале композитор проводит темы предыдущих частей, сопоставляет их, сплавляет воедино, устанавливая образно-интонационное единство народных корней славянских тем.

«Славянский концерт» Лятошинского — новаторское произведение. Художественно ярко и драматургически убедительно воплощая основную идею произведения, композитор создал настолько выпуклые образы, развил их настолько логично, почти зримо, что мы усматриваем весьма заметные черты программности в этом произведении. Лятошинский раскрыл огромные неиспользованные возможности симфонизации жанра, расширил его рамки и поднял украинский концерт на новую, качественно более высокую ступень развития. Художественные достоинства выводят «Славянский концерт» за пределы успехов музыкального творчества республики и по праву дают основания говорить о нем как о советской классике. Дальнейшее развитие черты программности получили, как уже отмечалось, в «Партизанских картинах» Штогаренко — крупном концертно-симфоническом полотне, посвященном большой общественно-значительной теме. В концертном жанре это редкий пример чисто программного раскрытия художественной идеи. Уже сами названия шести частей цикла — «Воспоминание», «Внезапный удар», «Письмо матери», «На привале», «Скорбь матери об убитом сыне», «Ликование народа-победителя» — дают представление о сюжетно-тематической направленности «Партизанских картин».

Следует оговорить сразу некоторые специфические особенности «Партизанских картин», не укладывающиеся в устоявшиеся представления о данном жанре. Помимо программности и необычной для концерта многочастности цикла, ни одна из шести частей не написана в традиционной для жанра форме сонатного аллегро — все трехчастного строения. Вместе с тем композиция в целом имеет черты сонатной циклической формы. Своеобразно также трактуется и роль фортепиано: то как один из оркестровых тембров (вторая часть), то как достаточно самостоятельно действенный компонент (третья часть), то как участник диалога со струнным квинтетом (пятая часть).

В музыке органично увязаны эпические, лирико-драматические, жанрово-танцевальные, образно-контрастные эпизоды. Вся эта многоплановая, сложная конструкция объединена двумя основными музыкальными образами: Родины и ее сыновей-защитников.

Образ Родины раскрывается преимущественно в эпическом и лирико-драматическом планах. Эти эпизоды интонационно опираются на украинскую народную музыку: думы, заплачки, импровизационные построения, близкие речитации кобзарей.

Образ партизан находит выражение в мужественных, энергичных темах, связанных явственно с советской партизанской песней.

Элементы этих тем прослеживаются во многих тематических преобразованиях. От них, вступая в сложные интонационные контакты друг с другом, отпочковываются новые тематические элементы и т. д.

При всем различии основных образов, в них обобщены, как бы сконденсированы общенародные эмоции, чувства, что вполне естественно для характеристики таких понятий, как Родина, народ.

Но в «Партизанских картинах» имеется и второй план, который развивается параллельно и выявляет личное, индивидуальное начало. В результате обобщенно-типизированные чувства, мысли дополняются эмоциональным миром одного человека — героя повествования. Этот прием монологичности придает многогранность, широту раскрытию художественной идеи. Так, если в первой части «Партизанских картин» мы проникаемся атмосферой военных лет, постигаем мир

партизанской жизни через воспоминание героя, то во второй части («Внезапный удар») мы словно сами становимся участниками событий; если третья часть цикла («Письмо матери»), будучи «личным выявлением» образа Родины, родной земли, проникнута мудрым, спокойным течением мыслей, то в пятой части («Скорбь матери об убитом сыне») в теме, интонационно тяготеющей к предыдущей, явственно звучит уже не личное, а общественно-массовое начало — скорбь матери образно сливается с общенародным горем, страданием многих.

В финале проходят темы как из предыдущих частей цикла, так и тема из кантаты-симфонии «Украина моя», чем устанавливается эмоционально-тематическая арка между двумя крупными героико-патриотическими произведениями Штогаренко. «Партизанские картины» являются интереснейшим и довольно редким примером программности в советском фортепианном концерте. Это произведение прочно утвердилось в концертной практике.

В украинской музыке 50—60-х годов появляются первые концерты для детей и юношества. Это произведения В. П. Задерацкого (1950), Н. Сильванского (№ 1 — 1956, № 2 — 1961), И. Берковича (№ 1 — 1961, № 2 — 1963, № 3 — 1967), Д. Задора (1965) и другие, вызванные стремлением композиторов, в отличие от суровых тем войны, героики грозных лет борьбы, обратиться к образам светлым, жизнерадостным, естественно ассоциирующимся с миром юношества, молодежи.

Таков одночастный «Пионерский концерт» Сильванского (с контрастным средним разделом, выполняющим функцию медленной части в цикле), близкий мировосприятию детворы: он весь проникнут советской песенностью, интонациями пионерских походных песен-маршей. Концерт написан с учетом пианистических возможностей юных исполнителей, привлекателен простотой и логичностью развития художественного замысла.

Вторая половина 50-х годов знаменовала начало нового периода в общественной жизни нашей страны. Для украинской музыки, в частности для фортепианного концерта, минувший после XX съезда партии период 1956—1975 годов ознаменован необычным твор-

ческим размахом. За это время на Украине было создано около пятидесяти фортепианных концертов, то есть больше, нежели за все предыдущие сорок лет советской украинской музыки. По некоторым внешним признакам эта интенсивность жизни концертного жанра напоминает период 30-х годов. Однако в основе творческих процессов предвоенных лет и последнего двадцатилетия лежат принципиально различные факторы. Если в 30-е годы развитие концерта (при всем отличии авторских индивидуальностей) проходило в основном в русле освоения классических, прежде всего русских, традиций, то в середине 50-х годов, имея за плечами уже достаточный собственный опыт, обогащаясь художественными достижениями творчества братских национальных школ, украинский фортепианный концерт от освоения традиций (а порою и просто перенесения их на собственную национально-стилевую почву) переходит к более смелому, активному их развитию, обогащению новыми чертами. Правда, рубеж 50—60-х годов был еще отмечен некоторой инерционностью творческих процессов в жанре. Сдвиги, происшедшие в общественной культурной жизни страны, еще не находили убедительного отражения в искусстве. Среди других типов впереди выступает концерт на фольклорных темах, разрабатываемых приемами классического симфонизма и пианизма с преобладанием бравурно-виртуозного характера изложения. Таковы концерты Б. Фильц (1958), А. Кос-Анатольского (№ 2 — 1958), И. Берковича (№ 1 — 1961, № 2 — 1963), Ф. Богданова (1964), Д. Задора (1965), которые объединяет одинаковый подход к формированию тематического материала, преобладание схожих приемов развития, элементов фактуры.

Продолжается линия развития, идущая от русских классических истоков, от музыки Рахманинова, отчасти Скрябина. Это заметно в стилистике и приемах развития концертов А. Красотова (1958), Е. Зубцова (2-я редакция — 1961), В. Золотухина (1963). Одновременно утверждается и более глубокое понимание сущности национального в музыке, которое не связывается непременно с «этнографизмом» мышления и обязательным канонизированием определенных приемов обработки фольклорного материала. В этом плане интере-

сен одночастный песенно-лирический концерт Н. Дремлюги (1963), в котором фольклорный тематизм сопоставляется с оригинальным авторским и разрабатывается на базе отечественного и листовского пианизма.

Бурное и довольно плодотворное развитие в последнем десятилетии украинской симфонической и ансамблевой камерно-инструментальной музыки крупных форм, а главное, стремление композиторов к многогранному воплощению современной проблематики, охвату явления во всей их полноте стимулировали созревание в концертном жанре новых, нетрадиционных форм драматургии, обогащение интонационной лексики, новых примет и черт фортепианного концерта. От камерного ансамбля в рассматриваемом жанре усиливается тенденция углубленного раскрытия внутреннего духовного содержания человека, интерес к личности, к неповторимости видения ею окружающего мира.

Этот поворот от обобщенно-типизированных категорий образности к индивидуализированным ознаменовался в концерте тяготением к монологичности. В разной мере это обнаруживается в концертах А. Канерштейна (1966), В. Бибика (1968), И. Карабица (№ 2 — 1973) и других. Аналогичные тенденции мы можем проследить и в творчестве композиторов разных национальных школ — в скрипичных, виолончельных, фортепианных концертах Книппера, Цинцадзе, Кабалевского, Шостаковича, Хренникова, Тактакишвили и других.

Любопытные «взаимоотношения» устанавливаются у фортепианного концерта с симфонической музыкой, в частности с симфонией. Здесь происходит процесс взаимных активных влияний: концерт, все время тяготеющий к симфонизации сольной и оркестровой партий, к развитой драматургии, к разработке значительных идейно-художественных концепций (концерты Косенко, Ревуцкого, Лятошинского, Штогаренко подтверждением тому), теперь сам, в свою очередь, влияет на симфонические жанры. Концертирование, солирование отдельных инструментов или целых групп оркестра становится отличительной чертой ряда симфонических произведений (Концертино В. Губаренко, симфониетта-

концерт И. Шамо, Карпатский концерт М. Скорика, Рапсодия для струнных, фортепиано и ударных инструментов Е. Станковича и др.). Концерт же перенимает некоторые черты симфонических форм, в частности поэм (М. Тиц — Поэма-концерт для 2-х фортепиано — 1970, В. Кирейко — Поэма для фортепиано с оркестром — 1973), рапсодий (В. Тылик — Словацкая рапсодия — 1967, рапсодия — 1974).

Претерпевают изменения и устоявшиеся драматургические формы и концепции. Если раньше в украинском фортепианном концерте преобладала концепционность, идущая от принципов построения классического концерта, то элементы программности, зародившиеся в жанре (концерты Ревуцкого, Лятошинского, Штогаренко), внесли свою художественную логику развертывания замысла. Традиционная для концерта трехчастность цикла перестала быть непременным ориентиром и оказалась тесной для воплощения идеи концерта Ревуцкого и «Партизанских картин» Штогаренко и необязательной для двухчастных концертов Жука, Канерштейна, Карабица. В последние годы вообще интенсивнее проходят процессы преодоления замкнутости частей сонатной циклической формы, стремления к лапидарности изложения, поиска более емких драматургических форм, что в концертном жанре привело к усилению одночастности (восемь одночастных произведений из четырнадцати за последние пять лет), в том числе одночастности, где сонатное аллегро сочетает признаки цикличности (концерты Карабица № 1 — 1968, Сильванского № 3 — 1967, № 4 — 1970), отход от традиционной сонатности в сторону монотемных форм (концерты А. Канерштейна, А. Красотова — № 2), а порою и замена сонатности вариационными принципами развития (И. Ковач, И. Карабиц и другие).

Подвергаются пересмотру и драматургические «полномочия» двух специфических выразительных средств жанра — инструментального соло и оркестра. Монологичность в концерте привела к тому, что фортепиано все чаще представляется возможность высказывания наедине, в сольных эпизодах (не только в кантиленных частях, но и, особенно, в быстрых); все меньше в партии фортепиано декларативности, демонстрации технического мастерства солиста. Качественно иной

стала трактовка оркестра — не как единого, монолитного компонента, а как содружества равноправных, самостоятельных «индивидуальностей». Отсюда — автономизация оркестровых тембров, дифференцированное использование общепринятого состава оркестра, замена его различными неожиданными оркестровыми ансамблями либо составами, где существенную роль играют челеста, вибрафон, многочисленные ударные инструменты и т. д.

Анализ тенденций современных творческих процессов позволяет прийти к выводу, что активные внутрижанровые преобразования не являются отличительной чертой украинского фортепианного концерта. Это — общая тенденция в современном искусстве, характерная для литературы, монументальной скульптуры, музыки в целом. Так, в литературе — это романы в форме новеллы («Тронка» О. Гончара) или «вторжение» прозы в поэтические формы (Э. Межелайтис, А. Вознесенский, на Украине — И. Драч, В. Коротич). В музыке — Четырнадцатая симфония Шостаковича — как по архитектонике целого, так и по строению каждой части произведение, далекое от традиционного толкования жанра симфонии.

Внутрижанровые, межвидовые взаимовлияния в области концертного жанра типичны и для творчества композиторов в братских национальных республиках. «За последнее время заметно меняются интонационный строй музыки, манера письма, оркестровое изложение. Несколько по-иному трактуются и жанры... Сейчас внимание многих направлено в сторону балета и инструментального концерта», — говорил на III съезде композиторов РСФСР Г. Свиридов[3]. В многогранности современного творчества, множественности подходов и решений все реже знакомые признаки жанра концерта встречаются в «чистом виде». В этом усматривается сходство развития данного жанра во всех национальных музыкальных школах, составляющих понятие «советская музыка». Опыт Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна, Кабалевского, Баланчивадзе, Хренникова, Бабаджаняна, Щедрина, Тактакишвили и других спо-

[3] Свиридов Г. Строительство коммунизма и музыкальное творчество. — Советская музыка, 1974, № 2, с. 15.

собствовал плодотворности творческих поисков украинских композиторов.

Активность украинских авторов, их постоянный интерес к концертному жанру и успехи, достигнутые в этой области, сегодня неоспоримы. Смелое расширение проблематики, созвучной времени, и обогащение образно-тематических сфер, поиски новых художественных форм и средств выражения, наиболее полно соответствующих замыслу, — все это свидетельствует о том, что украинский фортепианный концерт на пути к новым успехам и свершениям, к глубокому постижению действительности и утверждению высоких прогрессивных человеческих идеалов.

С. ГРИЦА

Новое в современном народном творчестве

Сложные и интересные процессы, характеризующие развитие современного народного творчества, являются сегодня объектом живых дискуссий. Несмотря на довольно обширную литературу у нас и за рубежом, существуют различные суждения о том, что считать новым в фольклоре, какими должны быть критерии изучения современного народного творчества, где границы между фольклором и самодеятельным искусством. Многие явления в современном народном творчестве встречаются с инерцией представлений и оценок традиционной фольклористики прошлого вплоть до прогнозов о его отмирании как определенной культурной традиции. Между тем рубежи народного творчества и его функционирования в быту заметно расширились, изменились. Как и в любую эпоху, фольклор современности отличается специфическими особенностями развития.

Одним из наиболее сложных вопросов является определение содержимого понятия «современное народное творчество». Оно трудно поддается однозначному толкованию, как в связи с динамичными процессами, происходящими в нем самом, так и в связи с изменяющимися и совершенствующимися аспектами его изучения. Но говоря о новом в фольклоре и современном его

состоянии как определенной автономной области искусства, очевидно, нельзя забывать о двух важных предпосылках фольклорного новотворчества: историческом и «пространственном» факторах, в конечном итоге определяющих его специфику и конкретное «проявление», о том, какие критерии позволяют отнести то или иное новое произведение к фольклорному фонду и как они сочетаются с понятием фольклорности конкретной среды.

Мнения об эволюции фольклора основывались и основываются, главным образом, на движении его «верхних слоев», то есть последних образований. Но фольклор подобен языку. В каждую новую эпоху он действует как целостная система, выработанная исторической традицией многих поколений, вводя новое небольшими порциями, не сразу отказываясь от старого. Как неотъемлемая часть духовной культуры каждого народа, он пронизывает его жизнь, обладая способностью «убывания», «прибывания». Известно, например, как практически ушедший из жизни жанр народных дум снова возродился на Украине в годы Великой Отечественной войны.

Одновременно нельзя согласиться с гедонистическим утверждением отдельных исследователей, будто бы жанровая система современного фольклора в своей основе мало чем отличается от традиционной. Ведь многие жанры сегодня только «репродуцируются», но не «воспроизводятся». Не создают сейчас трудовых песен, свадебных причитаний, эпоса в прямом смысле слова, поскольку нет на это жизненной необходимости, которая всегда является определяющей для развития тех или иных фольклорных жанров. Поэтому интересным представляется изучение не только отдельных черт нового как определенного временного напластования в фольклоре, но и его функционирования в целом как системы в условиях освобождения от уз патриархальной замкнутости, выхода в самые разнообразные сферы жизни.

Грандиозные изменения в современной деревне, непрерывный поток информации, поступающий в село посредством радио, телевидения, прессы, активная миграция сельского населения в город — все это не могло не отразиться на фольклоре современности. Как и вся-

кое творчество, фольклор имеет определенную систему функционирования: творец — исполнитель — слушатель. Механизм этой системы на новом этапе заметно эволюционировал. Если в прошлом процесс коммуникации на селе был довольно ограниченным (превалировало пение для себя при определенном роде занятий), а ознакомление с фольклором было возможно преимущественно в условиях его бытования, то сейчас создатель песни, сказки, анекдота может передавать свои произведения посредством книги, радио, телевидения. В урбанизованной среде обычно отсутствует то дублирование ролей и связанных с ними взаимоотношений, которое типично для сельских условий[1]. Технизация коммуникативного процесса активизировала жизнь фольклора, расширила его слушательскую аудиторию. На изменения в отмеченной системе (творец — исполнитель — слушатель) повлияло обогащение сферы общественной деятельности сельского труженика, рабочего, который в силу своей профессиональной занятости может и не быть активным носителем фольклора. Однако оснащенность быта средствами информации, выезды за пределы своего села, республики способствуют расширению его культурных горизонтов, пониманию и восприятию искусства уже не только своей родной среды, но и других национальных культур. В этом несомненное новшество в функционировании и восприятии фольклора.

Сохранение народной традиции стало делом не только отдельных ее носителей. В настоящее время это все те же источники информации — и книги, и пластинки, и фонотеки, целые творческие коллективы, которые пропагандируют фольклор на сцене, по радио и т. д.

Известно, что сферой бытования фольклора в прошлом была главным образом крестьянская среда. Ее патриархальная замкнутость способствовала стабилизации довольно устойчивой образной интонационной системы мышления в народной песне. Преобразования в деревне в конце XIX — начале XX века, в связи с активным проникновением в ее быт капиталистических отношений, выходом крестьян на заработки, дали

[1] См. Алексеева А. Урбанизация: образ жизни и проблемы воспитания молодежи. — Вопросы философии, 1975, № 6, с. 12.

сильный толчок к обновлению фольклорного репертуара в плане тематики, идеи, образов, лексических, интонационных средств. Произошли перераспределения функций отдельных жанров, изменения их удельного веса в фольклорной системе в связи с уходом из жизни отдельных устаревших обрядов, обычаев. Новшества в народном творчестве уже в прошлом вызвали пессимистические прогнозы относительно возможности его дальнейшего развития в «эпоху железных дорог, пароходов, телеграфов, всеобщей военной повинности»[2]. «Трудно ожидать, — писал П. Сокальский, — чтобы народное творчество, тесно связанное с эпической жизнью массы и народными движениями, могло еще продолжаться впредь и развиваться»[3]. Действительность показала другое. Ушел эпос, достигший своего наивысшего расцвета в эпоху феодальных национально-освободительных войн, пережили себя цеховые объединения певцов-кобзарей, но на их место явились новые фольклорные произведения большой общественной значимости — рекрутские, батрацкие, эмигрантские, рабочие песни, то есть вырос новый пласт в фольклоре, сдвинувший с места предыдущий.

Некоторые буржуазные ученые, озабоченные политикой технизации культуры, вынуждены признать существенную разницу между использованием технических средств в сфере буржуазной и социалистической культуры. Так, французский социолог Авраам Моль, указывая на губительное влияние «индустрии культуры» в духовном развитии народов буржуазных стран, подчеркивает, что общественная собственность на важнейшие средства массовой коммуникации — прессу, радио телевидение — в странах социализма дает большие преимущества культурной активизации процесса по сравнению с буржуазной культурой, обуреваемой жаждой наживы, монополизирующей поставку элементов вкусовщины «близкого прицела» в ущерб динамике культуры, создающей новое[4].

---

[2] Сокальский П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной музыки. — Харьков, 1888, с. 367.

[3] Там же.

[4] См.: Моль А. Социодинамика культуры. — М., 1973, с. 26.

Для современной фольклористики интерес представляют не только носители фольклора, но и его потребители. Постоянный рост творческой активности трудящихся масс, преодоление исконного барьера между творцом и потребителем духовных ценностей создали предпосылки для активного участия каждого труженика в культурно-творческом процессе. Крайне необходимы на данном этапе социологические исследования народного творчества не только сельской, но и городской среды, художественных запросов различных социальных групп и национальностей.

В 1975 году нами была проведена экспедиция на Чернобыльскую атомную электростанцию с целью исследования фольклора в комплексе художественно-эстетических интересов тружеников новостроек. Характерно, что из двухсот опрошенных людей различных возрастных, профессиональных групп только 6,5% не выявили определенного интереса к фольклору и не дали ответа на вопрос о перспективах его дальнейшего развития. Абсолютное большинство ответов можно было бы свести к общему знаменателю: народная песня была и будет, она является неотъемлемой частью жизни народа, основой многих областей искусства, литературы.

В 1977 году снова были осуществлены две экспедиции на подобные объекты — завершенную уже Бурштынскую ГРЭС в Прикарпатье и Новоднестровскую ГЭС на границе Украины и Молдавии. Выводы о бытовании фольклора в современной интегрированной среде, полученные на Чернобыльской АЭС, подтвердились анкетными опросами на двух других объектах. В Прикарпатье процент незаинтересованных фольклором еще меньше, чем на Чернобыльской АЭС, он составляет до 5%, на Новоднестровской ГЭС — 6%. Процентные показатели несомненно будут меняться в зависимости от среды бытования фольклора. Полученные нами данные являются все же убедительным доказательством того, что интерес к фольклорной традиции в современной урбанизованной среде не иссякает. Если активных носителей фольклора не так много (да и в прошлом это никогда не было массовым явлением), то количество его рецепиентов возросло в сотни раз. Популярность фольклора не уменьшается, а, наоборот, увели-

чивается. Активный спрос на него как следствие обратной связи — его эстетического воздействия на массы — постепенно оказывает влияние на народное творчество. А это уже новое качество в его функционировании на современном этапе, в его связях с жизненными процессами.

Подобный процесс — неопровержимое доказательство ложности утверждений об отмирании народного творчества в урбанизованной среде, которые идут еще от прошлого и активно пропагандируются современной буржуазной фольклористикой, подменяющей понятие фольклора понятием массовой культуры, служащей рекламному бизнесу и буржуазной пропаганде.

Экспедиционные исследования последних лет позволяют наметить три слоя, составляющих основу современного народного творчества: а) древние пласты традиционного фольклора; б) фольклорные новообразования; в) песни профессиональных композиторов и поэтов в неизменных или незначительно измененных формах, ассимилированные народной средой. Наметились и три формы его бытования: а) спонтанная устная; б) народно-профессиональная и самодеятельная, как звенья одного процесса; в) олитературенная, то есть тиражированная средствами массовой информации — публикации, фонозаписи, концертные исполнения.

Говоря об общих тенденциях развития народного творчества на Украине, нельзя не отметить и такого существенного момента, как неравномерность его развития на разных территориях, что было унаследовано от прошлого. В народном творчестве западноукраинских земель, в особенности в Карпатах, Закарпатье, где дольше, чем в других районах, задерживались патриархальные условия жизни, в жанровом составе, словесной и музыкальной лексике сохранилось немало реликтовых явлений, довольно активны спонтанные формы бытования фольклора; в центральных и центрально-восточных районах народное творчество в большей мере было осовременено литературными влияниями, здесь раньше появились организованные формы — художественная самодеятельность. Региональные особенности развития фольклора очень хорошо прослеживаются в объектах с интегрированным населением, например в поселках городского типа, на новостройках, где рабо-

тают представители различных городов и сел. Подобные объекты предоставляют широкие возможности синхронного сравнения репертуара певцов различных территорий, его изменений в новых условиях. В такой среде гораздо быстрее, чем в изолированной, происходит обмен песенным репертуаром, исполнительскими приемами, и не только одной, но и разных национальностей.

Следует также отметить неравномерность бытования фольклора в различных социальных и возрастных группах. Наибольшая заинтересованность в продолжении и пополнении спонтанной фольклорной традиции — в среде издревле активных ее создателей, тружеников села. Наибольшая привязанность к традиционному фольклору у людей пожилого и среднего возраста, что имеет глубокие психологические предпосылки. Это — желание сохранить все лучшее, что завещано отцами, утвердить проверенную временем житейскую философию, запечатленную в фольклоре. Старшее и среднее поколения порой совершенно неожиданно для современных исследователей открывают и как бы возрождают в памяти фольклорные богатства, которые ускользнули от глаз исследователей прошлого. Особенно часто это обнаруживается в процессе повторных записей.

Носителем нового в народном творчестве было и остается молодое поколение, наиболее мобильная часть населения, — рабочие колхозов, заводов, новостроек, учащиеся, студенты. На пополнение их репертуара значительное влияние оказывают средства массовой информации, кружки художественной самодеятельности. Благодаря им право гражданства в песенном репертуаре села приобрели многие авторские песни П. Майбороды, С. Сабадаша, М. Михайлюка и других. В тетрадях-песенниках, которые ведет современная крестьянская и рабочая молодежь, песни профессионального происхождения составляли приблизительно 60% (материал обследования одного урбанизованного объекта). Но эти произведения еще нельзя назвать «песенным активом». При более тщательном изучении песенного репертуара рабоче-крестьянской среды, «бытового» пения на досуге, на праздниках, нетрудно убедиться, что основу репертуара составляют народные песни, с малых лет усвоенные в семье. Они удерживаются

в сознании прочнее, чем песни, воспринятые позднее, с возрастом, услышанные по радио, телевидению, условно говоря, песни «вторичного» восприятия. Характерно, что, как показали исследования, и у тех, кто увлечен современной эстрадной песней, сложилось четкое отношение к народной песне как основоположному источнику развития культуры, без которого невозможно развитие профессионального творчества.

Однако не подлежит сомнению, что современное народное творчество намного активнее, чем когда-то, ассимилирует литературные влияния.

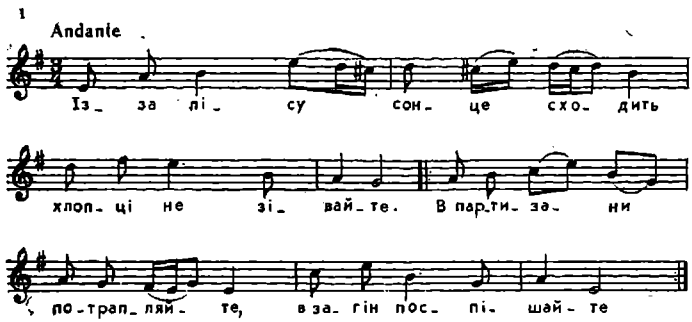
Взаимодействию народного и профессионального искусства способствовало прежде всего преодоление векового барьера между творцом и потребителем духовных ценностей, освобождение творческой личности, совершенствование ее интеллектуального, духовного уровня. Эти серьезные социальные предпосылки дали сильный толчок к расцвету художественной самодеятельности. «Исторические корни современного самодеятельного искусства народных масс следует искать не вообще в фольклоре, но преимущественно в фольклоре революционной эпохи, непосредственно предшествующей построению социалистического общества»[5].

Современное народное творчество выявляет четкую тенденцию к расширению звена народного профессионализма и сокращению спонтанных, устных форм бытования фольклора. Приобщение народных масс к лучшим достижениям искусства привело в свою очередь к утверждениям, будто бы современное народное творчество теряет свою специфику. В самом деле, нетрудно убедиться в том, что коллективность, устность, анонимность, выдвинутые фольклористикой прошлого как основные критерии определения специфики фольклора, применительно к новым формам его проявления становятся все более условными. Сегодня никого не удивит тот факт, что произведение конкретного автора, напечатанное во многих сборниках, на наших глазах входит в фольклорный репертуар, исполняется как народное. Но заметим, что выдвинутые критерии «фольклорности»

---

[5] Соймонов А. Художественная самодеятельность как проблема фольклористики. — В кн.: Проблемы современного народного творчества. Русский фольклор, вып. 9.—М.—Л., 1964, с. 4.

скорее противоречат формам функционирования народного творчества на данном этапе, нежели самому фольклору как системе мышления. Ведь для фольклорного новотворчества сейчас, как и в прошлом, в большей степени типично обновление традиции, нежели ассимиляция готовых произведений. Вот, например, партизанская песня периода Великой Отечественной войны, тождественная в мелодическом, гармоническом и структурном планах исторической песне о народном герое Устиме Кармелюке:



По такому же принципу на наших глазах возник ряд новых эпических хроник, также тождественных песенно-эпической традиции карпатского фольклора[6].

Известный славист В. Ягич когда-то образно сравнил фольклорное новотворчество с оживающими весной на деревьях листьями, которые, сохраняя свою прежнюю форму, всегда живы и молоды. Не случайно систему фольклорных жанров принято считать намного устойчивее, нежели профессиональное творчество. В профессиональном творчестве создание произведения, тесно связанное с конкретной личностью, непременно предполагает новый текст (словесный, музыкальный), в то время как в фольклоре новое качество, выявляя себя всегда в традиции, не предполагает обязательного изменения текста, а, наоборот, сохраняет его основу, которую оберегает коллективный автор — среда.

Даже индивидуальное творчество в фольклоре, каким бы активным оно ни было, подчиняется, как

[6] См.: Співанки-хроніки. Новини. — Київ, 1972, с. 222—228 и др.

справедливо замечает В. Гусев, законам коллективного творчества, представляет собой один из моментов беспрерывного творческого процесса[7]. Чем, например, объяснить популярность в современном народном репертуаре (особенно 60-х годов) песни «Верховино, мати моя» М. Машкина? — Очевидно, тем, что ее текст и мелодия по многим «параметрам» «совместились» с народным стилем. Текст песни — искреннее, без аффектации выражение чувств радости свободного труженика, восхищение любимой землей, природой, разговор наедине с собой, каких много в народной лирике:

У трембітоньку заграю,
Заграю, загуду,
З своїм милим рідним краем
Розмову поведу.

Верховино, мати моя,
Вся краса чудова твоя,
Вся краса чудова твоя
У мене на виду!

В монолог вплетаются жизнерадостные в народном стиле припевки — «дана», «шири-дана», которые придают песне непосредственность, задорное настроение. В мелодии своеобразно использован коломыечный размер стиха, особенно в кадансах, состоящих из двух ритмически контрастных стоп. Припев построен на восьмисложнике, характерном для украинских плясовых песен. Мелодический рисунок выявляет удивительную рациональность в использовании интонационно-ладовых средств. В первой части, как это бывает в народной песне, использован диапазон квинты, и лишь во второй части мелодия выходит за ее пределы в направлении параллельного мажора, чтобы снова в конце песни вернуться к минорной тонике.

Привязанность к традиционному пониманию народного творчества в вопросах авторства вызывает много разногласий. Но ведь и в прошлом любая новая песня не могла появиться без индивидуального начала. Процесс проникновения авторских произведений в

[7] См.: Гусев В. Методика полевых исследований современного фольклора. — В кн.: Проблемы современного народного творчества. Русский фольклор, вып. 9, с. 200.

фольклор повсеместно зафиксирован в XVIII веке[8]. Достаточно вспомнить такие песни, как «Ішав козак за Дунай», «Стоїть гора високая» и др. Иное дело, что проблема авторства в то время в народном творчестве не имела того социального смысла, который она содержит сегодня. В эпоху всеобщей грамотности нет необходимости абсолютизировать признаки анонимности, устности относительно фольклора, причислять к новосозданным произведениям фольклора только те, которые не имеют автора и бытуют устно. Тенденция к утверждению авторства в различных областях и жанрах народного творчества выявляется все более четко. И это — одна из примет современного фольклорного процесса, в котором неуклонно возрастает художественно-индивидуальное начало как результат социального выдвижения творческой личности в условиях развитого социализма.

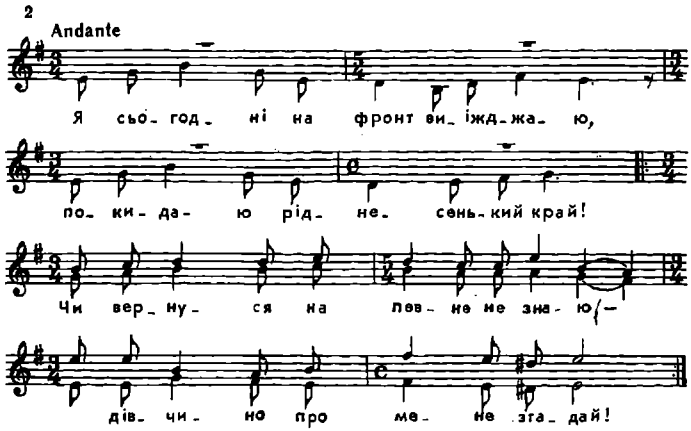
Фольклорный фонд будущего несомненно будет пополняться авторскими произведениями, как пополнялся он в конце XIX и начале XX века авторскими песнями — заводскими, рабочими, революционными, которые сегодня квалифицируются как народные песни литературного происхождения. На данном этапе трудно сказать, какие из бытующих сегодня популярных песен войдут в фонд народного творчества, выдержат проверку временем. Но факт осознанного определения авторства в современном народном творчестве — объективная закономерность, результат освобождения творческой личности, свидетельство роста ее интеллектуального, духовного уровня. Активная индивидуализация, а отсюда профессионализация народного творчества — это и есть его новое качество, которое наиболее полно выявляет себя в русле самодеятельного искусства, доминирующей форме выявления народных талантов.

Как же меняется народная песенность под влиянием новых жизненных явлений? Еще раз напомним об огромном ее сходстве с языком. И там и здесь необычайно силен процесс естественного отбора. Несмотря на

---

[8] Колпакова Н. Народная песня советской эпохи. — В кн.: Проблемы современного народного творчества. Русский фольклор, вып. 9, с. 98.

возросшее количество песенных произведений, в золотой фонд фольклора попадают очень немногие. В его интонационном строе закрепляются наиболее яркие формулы интонационного языка эпохи, активнее, чем когда-то, происходит интонационный и ритмический обмен между фольклорным и литературным творчеством. Вот, например, песня Великой Отечественной войны, в которой интонации «Одинокой гармони» вплетаются в фактуру традиционной украинской многоголосной песни:

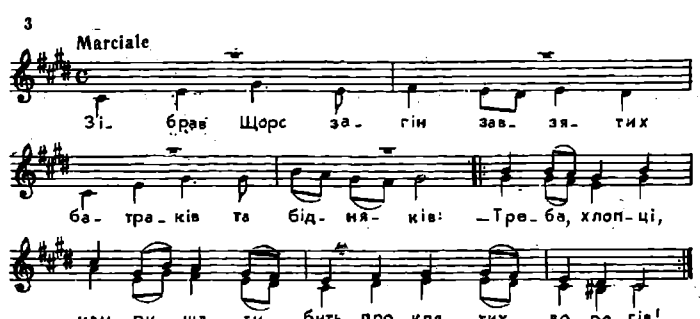


В фольклорном новотворчестве заметна тенденция к усвоению приемов литературного языка, нивелированию диалектных особенностей в лексике, произношении, в чем сказались влияния школы, службы в армии, миграции населения. В музыке тенденция к сохранению региональных особенностей интонирования и исполнительства выражена более сильно, нежели в словесном тексте, что обусловлено семантической спецификой каждого из компонентов[9]. Это нетрудно проследить на примерах интонирования одного и того же словесного текста представителями разных этнографических территорий.

[9] Г р и ц а С. Семантика народного мелосу в зв'язку с конкретними умовами його побутування. — Народна творчість та етнографія. — Київ, 1976, № 3, с. 44.

В современных фольклорных новообразованиях меньше таких сугубо традиционных элементов фольклорного стиля, как эмфатические возгласы, постоянные рифмы, в частности срединные рефрены, народные лады, глиссандо в интонационном воспроизведении мелодии. В лирических песнях-новообразованиях заметно обогащение их композиции в целом, нередки развитые трехчастные формы, близкие к городским романсам, новые интонации, адаптированные от профессиональной музыки. В жанрах танцевальной динамики наблюдается, наоборот, стандартизация формы, очевидно, под влиянием бытового музицирования в городской среде, массовых развлечений, органично связанных с танцами, ускоренными темпами жизни и другими новыми явлениями современности.

Следы литературного стиля ощутимы в лексике, стихосложении. Если для традиционной украинской народной песни типично строение стиха по принципу более или менее равных полустиший, то в новых песнях встречаются различные по продолжительности силлабические группы, переносы мыслей из предыдущего стиха в следующий (enjambement), в целом почти нетипичные для давних песен, увеличился вес маршевых ритмов. Указанные моменты выступают, например, в песне о Щорсе, сложенной народным кобзарем Павлом Носачем в 30-е годы, которая стала известной не только на Украине, но и за ее пределами:



Преимущественно письменное закрепление фольклорных новообразований, звучание различных песенных пластов по радио, телевидению ограничили процесс

варьирования этих произведений в быту, выработали осознанное стремление к «точному» воспроизведению песни. Уменьшение роли варьирования, импровизации в самом фольклорном процессе как бы компенсируется необычайно многообразной трансформацией различных жанров и стилистических элементов фольклора в сфере профессионального творчества. Его «вторичное» воспроизведение (вне естественных условий бытования), получившее название фольклоризма, является одной из важнейших форм утверждения и популяризации народного искусства. Объективно сложилось так, что соотношение между спонтанными и литературными формами бытования фольклора заметно изменилось за счет усиления волны фольклоризма. Но можем ли мы сказать: чем сильнее литературная волна, тем меньше интерес к спонтанному фольклорному творчеству? — Скорее наоборот.

В сложных процессах взаимосвязей фольклорного и литературного творчества есть нечто общее с проблемой соотношения современного технического прогресса и экологии. Возникает своего рода полярность, противоположные тенденции: чем выше технический прогресс, тем больше желания у людей не утратить связей с природой, с естественными источниками жизни, которыми для искусства являются живые родники народного творчества. Итак, при, казалось бы, затухающей спонтанной фольклорной традиции, ее значение в современном творчестве самых различных родов и видов необычайно возросло.

Тенденция к сохранению сокровищ фольклора выявляется еще и в такой закономерности: если для развития фольклора в естественных условиях типична, как мы показали, довольно активная ассимиляция литературных влияний, то для современного фольклоризма — наоборот — характерна борьба за сохранение подлинного стиля народных песен, его региональных особенностей.

Вспомним, с какой тщательностью отдельные профессиональные коллективы пытаются восстановить на сцене порой забытые в фольклорной среде обычаи, обряды, раскрыть их региональную специфику, диалектные особенности. Примером могла бы послужить практика народных хоров — на Украине имени Г. Веревки,

в России — имени М. Пятницкого, в странах социалистического содружества — польский этнографический ансамбль «Мазовше» имени Сигетинского и др.

Таким образом, фольклоризм взял на себя роль стабилизатора древних фольклорных традиций. Известны не единичные случаи ренессанса забытых народных произведений благодаря их удачному воплощению на сцене, по радио, телевидению. Фольклоризм по-своему будирует народную память, вносит некоторые новые приемы в исполнение тех или иных народных произведений. Так, например, необыкновенно популярные среди рабочей и крестьянской молодежи эстрадно-этнографические ансамбли «Песняры» и «Смеричка» оказали сильное влияние на характер исполнения молодежью народных песен в быту, в ансамблях художественной самодеятельности.

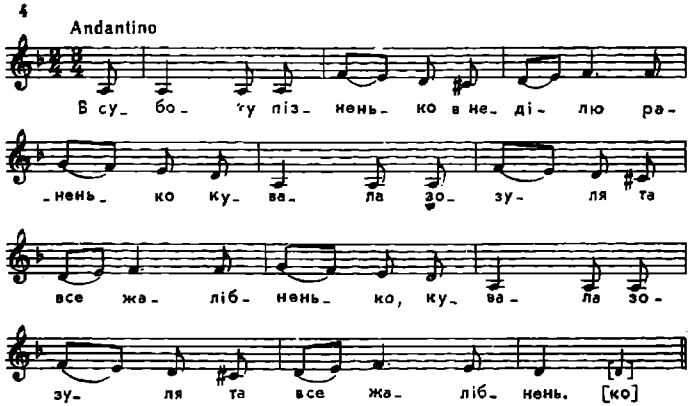
Литературная практика может служить и другим целям. Болгарские ученые, исследуя состояние «юнацких» эпических песен, отмечали, что исполнители эпических песен, желая возобновить в памяти национальный эпос, имена его героев, нередко обращались к книгам[10]. Подобные случаи встречались и в нашей практике во время записи исторических хроник. Активная связь между устной и письменной формами является одной из наиболее характерных особенностей развития современного фольклора.

Несмотря на живучесть традиционного народного творчества, его стабильность, далеко не все жанры состоят в активе репертуара народных певцов, участников художественной самодеятельности. В основном в нем преобладают песни лирические, шуточные. В спонтанной фольклорной практике очень популярны лирические песни, которые объединены гражданской темой проводов в солдаты. Одна из них («В субботу пізненько») имеет свой прототип в солдатской песне, повествующей о победе русской армии над австро-венгерскими войсками в 1914 году[11]. Основной мотив песни — тоска матери по сыну — был впоследствии использован в песне периода Великой Отечественной войны. Он же

[10] Смирнов Ю. Славянские эпические традиции. — М., 1974, с. 83.

[11] Сравн.: Історичні пісні. — Київ, 1961, с. 821.

доминирует в современной лирической прощальной. Это яркий пример временной трансформации песни:



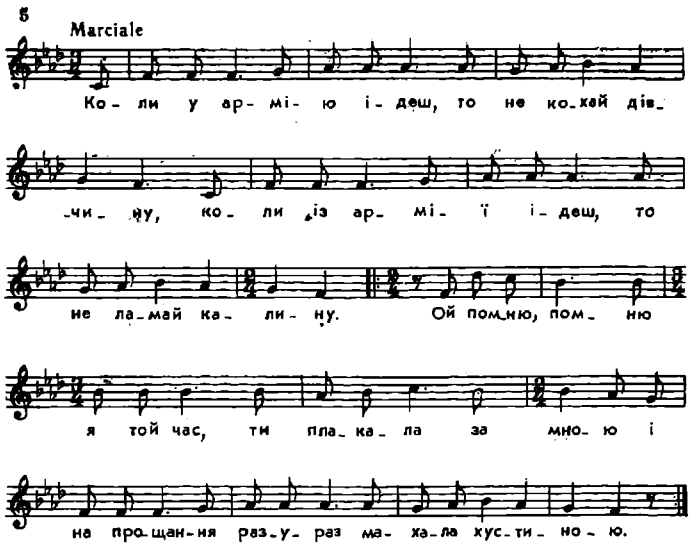
Иные образцы характерны тем, что, будучи современными фольклорными новообразованиями, записанными в 50—60-е годы, дают возможность проследить за их изменяемостью в новых условиях. Так, записанный нами вариант популярной песни «Коли у армію їдеш»[12] по сравнению с первой записью этой же песни «Коли калина не цвіла»[13] имеет ту же сюжетную и лексическую основу, тот же припев и в то же время ряд новых поворотов мысли:

Коли калина не цвіла,
То й не ламай калини.
Коли ти в армії не був,
То не кохай дівчини.
І пам'ятаю я той час—
Ти плакала за мною
І на прощання раз у раз
Махала хустиною.

Коли у армію ідеш,
То не кохай дівчину,
Коли із армії ідеш,
То не ламай калину.
Ой помню, помню я той час—
Ти плакала за мною
І на прощання раз у раз
Махала хустиною.

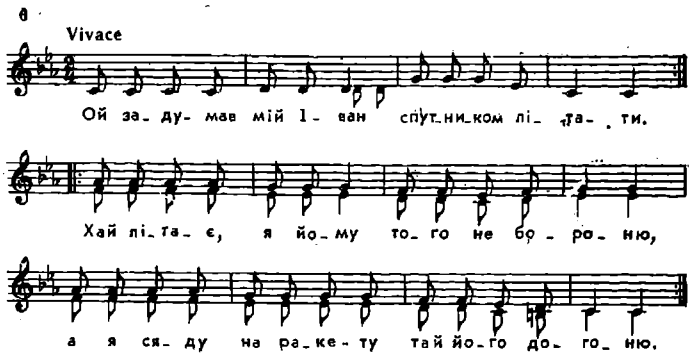
Еще один образец песни того же типа «Ой під калиною трава зеленая» в нашем варианте сохранил тот же текст и мелодию, что и в первой записи, но отдельные строфы (кстати, наиболее близкие к литературному стилю) пропущены [14]:

[12] См.: Радянська пісня. — Київ, 1967, с. 208—209.
[13] Там же, с. 349.
[14] Пропущено, например: Іди, мій соколе, будь мужнім у бою, Героем жду тебе з перемогою. (Там же, с. 209.)



Приведенные примеры свидетельствуют о том, что народно-бытовая традиция исполнения песен удерживает привязанность к вариационным изменениям давних и вновь возникших народных произведений.

Наиболее продуктивными в современном восточнославянском фольклоре принято считать краткие жанры — частушки, коломыйки. Они же имеют типологические ана́логи в фольклоре других народов. Действительно, краткие песенные формы, которые приобрели особую популярность еще в конце XIX века, доминируют и сегодня, проникая во все области жизни, откликаясь на самые различные события. Думается, однако, что их недостаточно называть жанрами. Это определенный тип художественного мышления, который отразил большие сдвиги в жанровой системе фольклора, ломку статичных в прошлом обрядовых условностей, — ломку, которая, в свою очередь, дала широкий простор для жанровой диффузии и синтеза многих жанров. Характерные черты этого типа мышления — реализм, лаконичность высказывания, отточенность ритмической формы. Синтетичность — наиболее примечательное свойство — придало ему универсальное значение:



По характеру и стилю высказывания ближе всего к частушкам песня. В ней синтезированы элементы многих жанров, есть законченный сюжет, признаки лирики, сатиры.

«Ситуативная» типология, имеющая в основе сходные условия жизни, является одной из важнейших предпосылок интернационализации культурных процессов. Яркий пример тому — современный фольклор народов СССР, проникнутый общими идеями, темами. Уже сегодня можно говорить о формировании единого фонда народного творчества Советского Союза, который в сфере музыки — наиболее интернационального языка — стал могучим источником обогащения интонационного строя фольклора и профессиональной музыки. Большая роль в интернационализации песенного репертуара принадлежит, как уже говорилось, радио, кино, телевидению. Процесс интернационализации идет от слушателя к источнику информации. Важнейшим ее проводником служит музыка. Если слово может быть непреодолимым барьером к усвоению того или иного песенного образца, то мелодия, мелодия в сопровождении танца, специфическая исполнительская манера (одноголосная, многоголосная) как средства наиболее интернационального общения усваиваются довольно быстро. Среди опрошенных нами представителей разных национальностей не встречалось таких, которые, кроме своих любимых национальных песен (естественно, наиболее им дорогих), не называли бы песен украинских, белорусских, особенно в исполнении популярных эстрадно-этнографических ансамблей, солистов.

Интернационализация народнопесенного репертуара в массовых масштабах происходит прежде всего в сфере рецепции. Слушатели легко усваивают песенность и инструментальную музыку других народов, хотя не всегда могут быть ее активными исполнителями. Взаимообмен народной песенности быстрее всего совершается в сфере этнических контактов, в зонах этнически родственных общностей. Украинцы легко усваивают русские, белорусские песни, народы Прибалтики, Кавказа, Средней Азии — песни своих языковых ареалов.

Эта закономерность легко прослеживается, в частности, на Полесье — территории украинско-белорусской языковой общности, где существуют сотни народных песен украинско-белорусского фольклорного фонда.

Там, где язык является препятствием усвоения полюбившихся инонациональных песен, функцию посредника в фольклорных взаимосвязях берет на себя мелодия. Ярким примером могла бы послужить территория стыков Украины и Молдавии, где бытуют песни с общими мелодиями и различными текстами.

Подытоживая некоторые тенденции в развитии современного народного творчества Украины, следует подчеркнуть, что оно представляет собой весьма сложное многообразное явление, которое нуждается в многосторонних аспектах исследования.

Фольклор играет большую роль в художественно-эстетическом воспитании масс. От его умелой пропаганды средствами информации, выявления новых малоизвестных пластов в значительной степени зависит правильная установка современного слушателя на его восприятие, его желание познать и изучить неистощимые богатства.

В стабилизации интересов к фольклору на Украине немаловажное значение имеют издаваемые серии «Українська народна творчість», «Українські народні пісні в записах письменників», региональные сборники и популярные песенники.

Существует ошибочное мнение, будто бы любая фольклорная публикация должна иметь фундаментальный научный аппарат. На самом деле в этом не всегда есть необходимость. По аналогии напомним о различных типах словарей, рассчитанных и на массового потребителя и на специалистов, лингвистов. Пожалуй,

ни один из фольклорных источников не может дать более полной информации о репертуаре времени, чем популярные песенники, так как критерий популярности и служит основой отбора материала в изданиях такого рода. Жанровые, региональные публикации фольклора на Украине, представленные в многотомной серии «Українська народна творчість», открывают богатый песенный материал разного времени и территорий. Практика их издания подсказывает все новые коррективы, особенно в плане более широкой репрезентации музыкального материала, более тщательной его систематизации, учета достижений такого рода в изданиях мировой фольклористики.

Новый фольклор, рожденный революцией, большими социальными переменами в жизни Советской страны, героическими подвигами Великой Отечественной войны, революционными изменениями в странах социализма, только начинает изучаться. Все наблюдения тут важны, так как ни одна из предшествующих эпох не знала такого интенсивного развития событий, не отличалась такими большими социальными переменами в жизни народов, как эпоха последнего пятидесятилетия.

Исследовать новое в современном фольклоре, в его конкретных проявлениях, не отрываясь от общеисторических процессов, проследить закономерности его развития и в более широких межэтнических связях, его интернациональные тенденции — одна из главных задач современной фольклористики. Уяснить, в каком направлении развивается современный фольклор, — значит учесть сложные трансформации не только в нем самом, но и во всей культуре нашего времени, где фольклор выявляет себя в динамике, многообразии форм функционирования как неиссякаемый источник творчества народного гения.

В. ЗАДЕРАЦКИЙ

О некоторых новых стилевых тенденциях в композиторском творчестве 60 — 70-х годов

Музыкальная жизнь 60—70-х годов протекала под знаком событий громадного общественно-политического значения. Столетие со дня рождения В. И. Ленина, пятидесятилетие образования СССР, тридцатилетие победы советского народа в Великой Отечественной войне, шестидесятилетие Великого Октября, XXIV и XXV съезды КПСС, принятие новой Конституции — все это активизировало творческую деятельность советских музыкантов, формировало ее содержание. Этот период отмечен стремлением к освоению нового в музыкальном искусстве, напряженными поисками свежих творческих решений тем современности.

Украинские композиторы живо откликнулись на актуальные события нашего времени, и важно, что рядом со старшей плеядой весомо заявило о себе молодое поколение. Все лучшее в национальной культуре прошлого, все живые традиции музыкального искусства республики были подхвачены и развиты. В этом естественном продолжении традиций рождались новые содержательные и стилевые устремления, раздвигалась образная сфера, шел закономерный процесс обновления художественной формы.

В результате украинская музыка сегодня — это сложное, многосоставное, плодотворно развивающееся

явление. И явление это настолько тесно вплетено в советское многонациональное искусство, что рассмотрение его невозможно иначе как на фоне общих господствующих тенденций в развитии всей нашей музыки, а значит — на фоне мирового прогрессивного опыта в области музыкального творчества.

Украинская музыка последних лет, ставшая, в сравнении даже с началом 60-х годов, более разнообразной в стилевых проявлениях, переживает бурное время обновления, открытия новых перспектив и одновременной стабилизации нового творчества поколения. Процесс этот протекает в тесной связи с «движущейся традицией» музыкальной современности. Возрос уровень музыкально-художественного мышления. Раздвинулись информационные пределы, активизировался «коллективный поиск» как в области содержания, так и в области формы.

Очевидно, судьба жанров, их эволюция, изменение их содержательных показателей и типов конкретно-стилевых решений — первое, на что следует обратить внимание при широком обзоре развивающегося искусства. В рамках статьи сделать обстоятельные выводы о «движении жанров» невозможно, в силу прежде всего чисто количественной множественности накопленных явлений. Поэтому мы ограничимся лишь краткими «извлечениями», которые характеризуют, на наш взгляд, некоторые новые тенденции и которые пока что недостаточно освещены в нашей музыковедческой литературе. Имеется в виду прежде всего освоение и индивидуально-творческое преломление на национальной почве общесоветского композиторского опыта в сфере взаимодействия образного содержания и интонационного языка, отдельных жанрово-стилевых элементов из арсенала профессиональных и фольклорных традиций и т. п. Речь пойдет преимущественно о композиторах, выдвинувшихся в 60-е годы, деятельность которых значительно расширила жанрово-стилевой диапазон украинской музыки и внесла черты нового в целостную характеристику ее интонационно-образного строя.

Начнем с оперной и балетной музыки. В этих жанрах, особенно в области оперы, украинская музыка имеет немалые достижения. Опера всегда была в центре внимания, и может быть, именно в опере наиболее по-

следовательно воплотились эстетические принципы украинской музыки послевоенных лет. Выработались определенные стилевые нормы, отчетливо закрепившиеся в оперном искусстве. Вместе с тем новое время все более настойчиво требовало обновления средств выразительности. Возникла ситуация, когда «прорывы в новизну» в рамках оперного жанра стали осознаваться как момент желанный и даже необходимый, особенно в случаях обращения к современной теме, к образам советской действительности.

К сожалению, весьма небольшое число украинских композиторов вообще работает в области оперной музыки. Тем более отрадно было видеть в 60-е годы активизацию творческих поисков в оперном жанре как маститых, так и молодых тогда еще композиторов. Среди последних особенно заметен В. Губаренко.

Его сотрудничество с Киевским театром оперы и балета началось с середины 60-х годов, и на протяжении шести лет на киевской сцене было поставлено четыре монументальных произведения: оперы «Гибель эскадры» (по одноименной пьесе Корнейчука) и «Мамаи» (по драме Ю. Яновского «Дума про Британку»), балет «Каменный властелин» (по драме Леси Украинки), монодрама (моноопера) «Нежность» (по новелле А. Барбюса). Такое постоянство в сотрудничестве ведущего театра республики с композитором свидетельствует, что Губаренко удалось подняться на тот качественный уровень, когда его произведения воспринимаются как равновесомые среди наиболее заметных явлений украинской оперной музыки, представленной именами К. Данькевича, Г. Жуковского, Д. Клебанова, Г. Майбороды, Ю. Мейтуса. Причина успеха и в том, что композитору действительно удалось раскрыть революционную тему («Гибель эскадры», «Мамаи») через обостренную конфликтную музыкальную драматургию и широкое привлечение соответствующих ей мелодико-гармонических средств выразительности. Совсем недавно, к шестидесятилетию Великого Октября, Губаренко создает еще одну оперу на революционную тему— «Сквозь пламя», что еще раз свидетельствует о последовательно гражданской, общественно значимой линии его оперного творчества. Сохраняя демократическую направленность жанра, Губаренко обновляет интонационную природу опер-

ного языка. Он ищет собственный тип оперной декламации, беря за основу нормы мелодического мышления, сложившиеся преимущественно в практике нашего столетия. Ему ближе новое, расширенное понимание тональности, новое отношение к гармонии, обогащение функциональных связей, обращение к двенадцатизвуковому мажоро-минору. Не чужд ему интерес и к фонической стороне гармонии, к полифонии, служащей экспрессивным нагнетаниям, к оркестровой колористике, несущей определенную драматургическую нагрузку.

Словом, Губаренко опирается на широкий комплекс современной выразительности, а конкретно — на композиторскую практику, осознаваемую как новая общесоветская традиция, которая вобрала в себя все лучшее из музыкального искусства братских республик нашей страны. В данном случае не могли не сыграть своей воздействующей роли, скажем, оперы Б. Лятошинского «Золотой обруч» и «Щорс». Объективно из украинского оперного наследия композитору ближе всего такие принципы творчества Лятошинского, как особая драматическая эпичность, «монументальная декламация», отраженно и, конечно, весьма опосредствованно впитавшая поэтику и стиль украинской народной думы. Но при этом авторская стилевая основа (и в частности, интонационно-образная система) теснейшим образом связана с общими магистральными тенденциями советской музыки в оперном жанре. На его творчество особенно благотворно повлияли оперные и балетные произведения Прокофьева, Шостаковича и других русских советских композиторов. Не порывая с родной национальной почвой, Губаренко стремится, таким образом, расширить границы преемственности, опосредованно «вбирая» широкий круг выразительных принципов, рожденных советской музыкальной классикой.

В поиске новых оперных форм, поиске, обусловленном самой темой, Губаренко не одинок. Об этом свидетельствует успешно идущая в нашей стране и за рубежом (в социалистической Чехословакии) опера М. Карминского «10 дней, которые потрясли мир», созданная по одноименному, широко известному произведению прогрессивного американского писателя Джона Рида. В опере обращает на себя особое внимание смелое музыкально-сценическое претворение образов ре-

волюции, уникальный в этом плане монолог В. И. Ленина, ораторский пафос, идущий от «Патетической оратории» Свиридова, и многое другое, связанное со свободным использованием широкого арсенала выразительных средств, а в области драматургии — с поисками новых решений. Следуя по пути синтеза оперного и ораториального жанровых начал, композитор достигает сложного совмещения планов: плакатного, ораториального и сценически подвижного, динамичного.

Важно помнить, что, наряду с наметившимися тенденциями языкового обновления украинских оперных традиций, последние плодотворно развиваются и в русле отстоявшихся образно-стилевых норм музыкального мышления. Здесь следует назвать идущие в театрах оперы «Ярослав Мудрый» Г. Майбороды, «Братья Ульяновы» и «Рихард Зорге» Мейтуса, «Коммунист» Клебанова и другие [1].

Украинская музыка не оказалась чужда и так называемой моноопере. Вообще обращение к камерной опере (А. Холминов, Г. Банщиков) и к моноопере в частности (Ю. Буцко) вылилось в утверждение новой серьезной ветви оперного искусства.

В украинской музыке дорога к этой разновидности жанра была проложена «Волжской балладой» Жуковского — произведением остродраматичным, экспрессивным. По замыслу композитора — это повесть о величии и героизме народной души, и в этом смысле моноопера Жуковского — продолжение традиций большой украинской оперы. Героическая тема решается через психологическую детализацию и постоянную (порою «чрезмерную в количестве») накаленность монологического повествования.

«Нежность» В. Губаренко и «Баллада войны» А. Билаша также стали во многом удачными пробами украинских композиторов в жанре моноопры. Оба произведения — уже собственно лирические по драматургии и интонационно-образному строю. Эпический пафос им не свойствен. И в этом — один из признаков стремления овладеть жанром в иных его очертаниях (в таком же плане написана камерного типа опера Жуковского «Один шаг до любви»).

[1] Эти произведения подробно рассматриваются в очерке Л. Архимович. — *Прим. ред.*

На долю «Нежности» выпал значительный успех. Высокий гуманизм, живая лирическая декламация, внутренний драматизм, богатство звукового колорита — все это позволяет поставить сочинение Губаренко в ряд заметных образцов камерной оперы.

И в «Балладе войны» Билаша видно отчетливое авторское желание найти свое жанровое решение. Драматическая коллизия сюжета здесь как бы пропущена сквозь лирическую рефлекцию, что породило песенность всего интонационного строя произведения, написанного искренне, проникнутого подлинной мелодической щедростью.

60-е годы обнаруживают новые тенденции и в области балетной музыки. И здесь поиск ведется параллельно — и в области драматургии, и в области языка, новых ритмических структур (что для балетной образности имеет первостепенное значение). Пожалуй, важнейшая особенность — последовательное стремление к симфонизации формы. И дело даже не столько в симфонизации как таковой (этот путь развития балетной драматургии не нов), а в открытии самостоятельных (и поэтому новых) путей такой симфонизации. Отсюда, например, стремление к одночастности, но не на основе скрытой сюитности и «номерной» природы (пример Стравинского в этом смысле не оказал на современную украинскую музыку сколько-нибудь заметного воздействия). Такая одночастность (или одноактность) воплощается нередко в поэмно-симфонической форме сквозного развития.

Примером такой трактовки жанра могут служить одноактные балеты М. Скорика «Каменотесы» (по И. Франко) и «Сильнее смерти» (по скульптуре О. Фивейского). Экспрессивный разворот поэмной формы в этих балетах обнаруживает явное намерение автора синтезировать принципы, идущие от симфонической поэмности романтического плана и от того типа сквозной драмы, то есть метода симфонического развития, который сложился прежде всего в искусстве Шостаковича. Со стороны трактовки балетного жанра интересны, каждый по-своему, балеты «Октябрьская легенда» Л. Колодуба, а также «Ведьма» (по Т. Шевченко) В. Кирейко и «Предсветные огни» (по Л. Украинке) Л. Дычко. Последние два одноактных балета вместе с упомянуты-

ми «Каменотесами» были поставлены во Львовском театре оперы и балета как своеобразная балетная трилогия, основанная на поэтических образах произведений трех укринских революционеров-демократов.

Наиболее значительное достижение в балетном жанре связано с музыкально-драматической интерпретацией драмы «Каменный властелин» Л. Украинки в одноименном балете Губаренко. Произведение привлекает законченностью партитуры и выверенностью стиля. В дополнение к тому, что уже сказано о нем в очерке М. Загайкевич, подчеркну лишь следующую мысль. Обратившись к симфонизму как изначальной основе драматургии произведения, композитор создает музыку, в которой суровая монументальность и сумрачность колорита как бы растворяет в себе лирическое начало. Преобладает эпико-романтическая приподнятость, преломленная сквозь пластику танцевального ритмо-динамического контура. «Испанская» характерность выдерживается постоянно. Но не Альбенис и не де Фалья служат здесь источником преемственности. Ближе всего Губаренко «испанское» у Равеля, а кроме того — «испанские» страницы музыки Шостаковича. Влияние последнего, конечно, в еще большей мере отразилось в общих принципах мышления. Это сочинение подлинно славянское, о чем свидетельствуют и отдельные интонационные нюансы тематизма, и особая эпическая монументальность, и, можно сказать, экспрессивная эпичность (опять невольно вспоминается Лятошинский), которые воспринимаются здесь как признак не только общеславянский, но, пожалуй, в первую очередь украинский.

Творчеству украинских композиторов в области оперной и балетной музыки сегодня пока еще недостает интенсивности. Как уже говорилось, немногие и не слишком часто обращаются к этому роду музыки. Но тенденции жанрового обновления уже возникли. Стремление к усвоению новых традиций — налицо.

В отличие от сценических жанров, симфония и другие виды симфонической музыки стали объектом самого пристального внимания в композиторском творчестве 60—70-х годов. Один перечень авторов — представителей нового поколения композиторов, серьезно работающих в различных симфонических жанрах, образует внушительный ряд имен: В. Бибик, Б. Буевский,

Л. Грабовский, В. Губаренко, Л. Дычко, В. Золотухин, Ю. Ищенко, И. Карабиц, А. Красотов, Г. Ляшенко, Н. Полоз, М. Скорик, Е. Станкович. Если учесть, что многие из названных композиторов — авторы ряда различных симфонических сочинений, а некоторые — авторы нескольких симфоний, то станет очевидным своего рода «массовый» интерес к симфоническому жанру. А если учесть, что из всех композиторов старшего и среднего поколений только Д. Клебанов, В. Кирейко, Б. Лятошинский, Р. Симович, Г. Таранов — создатели соответственно четырех, пяти (Лятошинский и Кирейко), шести и семи симфоний, что даже такие многоопытные мастера, как Л. Ревуцкий и Н. Колесса, не слишком часто обращались к симфонии, такое внимание к жанру со стороны нового поколения композиторов также воспринимается как некий «знак» нового. Можно указать, кроме того, на распространение прежде мало культивировавшихся в украинской музыке симфонических (и камерно-симфонических) жанровых разновидностей: партиты, симфонической сюиты сквозного развития, концерта для оркестра. Добавим также, что и некоторые представители старшего поколения активизировали свою деятельность в области симфонической музыки. Именно с 60-х годов интенсивно развертывается симфоническое творчество А. Штогаренко, работают в симфонических жанрах А. Зноско-Боровский, В. Борисов, пишут симфонии В. Кирейко и Г. Таранов.

Что же послужило толчком к столь бурному развитию симфонической музыки? Очевидно, прежде всего, стремление к большой философской теме, желание широко охватить сложную множественность жизненных явлений и максимально выразить собственное отношение к ним. Именно потребность воплотить темы созидания, стремление к действенному гуманизму через раскрытие в звукообразах диалектики личного и общественного, словом, тяга к крупномасштабным идеям и значительным художественным обобщениям суть первая и важнейшая причина широкого обращения к симфоническому жанру. И это совершенно естественный процесс, ибо обусловлен он непосредственно живым содержанием нашей эпохи. Естественный еще и потому, что советская музыка выработала великие симфонические традиции, вершинное выражение которых прежде все-

го в наследии Мясковского, Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна и которые служат надежным творческим ориентиром для новых поколений музыкантов, достойно представляющих вместе с музыкантами старших поколений национальные культуры, и в частности композиторские школы братских республик СССР.

Немаловажную роль сыграло в этой связи осознание всеми поколениями музыкантов нашей республики уже сложившейся своей советской украинской симфонической традиции, берущей начало в творчестве Ревуцкого и Лятошинского. Особенно влияние последнего проявилось в истекшее десятилетие, когда произошло подлинное «открытие» его симфонического наследия и началось активное его изучение.

Интерес композиторов нового поколения ко всей жанровой совокупности симфонической музыки продиктован не только желанием выразить себя в максимальном масштабе «образной амплитуды». Сейчас обращение к симфонии в большинстве случаев означает обращение к современной теме. А это неизбежно влечет за собой интенсивное освоение широчайшего круга выразительных средств, рожденных практикой XX столетия, ведет к динамическому развитию традиций.

С одной стороны, именно симфонический жанр, наряду с камерно-инструментальной музыкой, стал средоточием всевозможных открытий — как содержательных, так и языковых. С другой — именно здесь с наибольшей наглядностью прослеживаются отличия (подчас остро противоречивые) в направленности художественного поиска. Конечно же, далеко не все партитуры, создававшиеся в описанный период, отвечают высоким художественным критериям. Но здесь важно другое. Важно, что происходит процесс активного усвоения мирового композиторского опыта и в первую очередь интернационального опыта советской музыки. Очень существенно также, что лучшие достижения в области симфонической и камерно-инструментальной музыки тесно связаны с реалистической музыкальной традицией (в том числе интернациональной), укрепляя ее и развивая в направлении, соответствующем идейно-эстетическим принципам социалистического реализма. И в этом нельзя не увидеть отражения общих тенденций советской многонациональной музыки.

Остановимся на нескольких произведениях, подтверждающих различные направления поиска и в конечном итоге — богатство «содержательного бытия» жанра и стилевых тенденций [2].

Прежде всего следует отметить плодотворное развитие в украинской современной музыке эпической (точнее, эпико-драматической) линии симфонизма, идущей от Лятошинского (его национальные корни — в поэтике украинских дум XVI—XVII столетий, где объективно-повествовательное подается сквозь призму личностной эмоциональной оценки сказителя, когда рождается особого рода эпическая экспрессия).

Развитие эпической традиции в украинском симфоническом творчестве 60—70-х годов пошло разными путями. По духу и масштабу эпико-драматической подачи образов ближе всего к Лятошинскому (и одновременно к исконной национальной эпической традиции) стоит яркая и на редкость цельная по стилю Третья симфония Станковича. Это, в сущности, пятичастная симфония-оратория, написанная на стихи П. Тычины и названная композитором «Я утверждаюсь». Романтическая приподнятость образов, рождающая пафос поветствования, монументальная масштабность выражения эмоций во многом обусловлены гражданской направленностью поэзии Тычины. Но это не пафос декларативной плакатной восклицательности. Это драматический пафос, порожденный слиянием личностного и народного (общечеловеческого). Это драма «познания эпического», где личность — «элемент эпического», одновременно отражающий время и творящий его. В поэтике содержания коренятся связи с Лятошинским, в этом же невольное возвращение к «думным» принципам на новом этапе их интонационного воплощения.

Оставаясь прочно на базе тонально-ладового мышления, Станкович привлекает широчайший круг выразительных средств: от квазицитатных интонаций в народном духе, подчеркнуто тональных зон — до сонор-

[2] Здесь мы попытаемся, не повторяясь, дополнить сказанное в статьях И. Ляшенко и Н. Гордийчука, помещенных в настоящем издании, где ставятся проблемы симфонизма в украинской музыке, различные типы которого кристаллизовались уже в творчестве Ревуцкого и Лятошинского, а позднее нашли разные индивидуально-стилевые преломления в симфониях их учеников и последователей.

но-кластерных эффектов, комплектарной сонорной полифонии, пуантилистических разрывов ткани, элементов алеаторики и новейших приемов хоровой выразительности. Но все это определено драматургией и органически сплавляется в синтезе единого стиля. Все подчинено главному — созданию потока эпико-драматической декламации, сложной, многосоставной по семантике и интонационным истокам. Музыку отличает концептуальность идейного пафоса при раскрепощенности полнокровных чувств, и конечно же, обаяние крупного таланта. Это по сути новый в украинской музыке тип симфонии — симфония-оратория. В ней нельзя не увидеть, с одной стороны, претворения традиций, рожденных советской классикой, и прежде всего симфонизмом Шостаковича и творчеством Свиридова, а с другой — тенденции синтезирования жанров, которая была предвосхищена уже в творчестве украинского композитора А. Штогаренко (симфония-кантата «Украина моя», 1942).

Зрелый мастер Штогаренко в своей Третьей симфонии под программным названием «Киевская» идет по иному пути. Ему всегда была свойственна определенная объективность образного мышления и более подчеркнутая эпичность классического типа. Драматические импульсы здесь скорее «сюжетного» происхождения, проистекающие из программы. Моменты личного отношения отодвинуты на задний план живописующим принципом драматургии. Здесь, в сущности, продолжение традиций русской эпической симфонии, коренящихся в творчестве Бородина. Ясное равновесие формы, эпическая размашистость распевного тематизма, движение больших оркестровых масс — все эти классические признаки эпического симфонизма несколько заострены более беспокойным ритмическим нервом, более напряженным фонизмом гармоний, более активной динамической амплитудой. Так в художественный словарь композитора входят черты современности.

Третий тип воплощения эпической темы встречаем в программной симфонии молодого композитора И. Карабица «Пять песен об Украине». Собственно, это произведение трудно отнести к разряду чисто эпических полотен. Здесь мы сталкиваемся с весьма своеобразным решением лирико-эпической драмы. Оригинальный замы-

сел отражает коренной принцип симфонического мышления: диалектику личного и внеличного, индивидуального и общего и, наконец, лирического и эпического. Действительно, «Пять песен об Украине» — это пять лирико-драматических поэм, складывающихся на уровне композиционного целого в эпический собирательный образ Родины. Есть в этом замысле какое-то обобщение примет времени, ибо все более желанным и потому типичным для нашей эпохи становится применение принципа de profundis — высказывания «из глубины» о вещах народно общезначимых, представляющих общую ценность и общую принадлежность. Подлинно лирическое дарование композитора раскрывается в манере вполне современной, включающей круг новых выразительных начал, круг, точно ограниченный жанровой определенностью тематизма. Карабиц еще не перешел здесь черту абсолютной зрелости. Это сказалось и в некоторой растянутости композиции, а порою в недостаточно рельефной тематической прорисовке. Но налицо масштабность мышления, тонкость колористического и фактурного чутья, владение динамически-устремленной формой, прочная связь с фольклорными традициями.

Качественно новым обстоятельством современной украинской симфонической музыки явилось рождение и развитие жанровой разновидности лирико-психологической (лирико-драматической) симфонии камерного плана.

Начало этой ветви украинского симфонизма положено Второй симфонией Штогаренко, написанной в начале 60-х годов. Она фактически открыла серию произведений подобного типа, вышедших из-под пера композиторов последующего поколения (немаловажна также роль сочинений для камерного оркестра И. Шамо). Здесь тоже наблюдается множественность содержательно-стилевых разветвлений.

Вторая симфония ученика А. Штогаренко Ю. Ищенко, созданная вскоре после появления упомянутой симфонии Штогаренко, сразу была оценена как одно из лучших произведений в украинской симфонической музыке 60-х годов. При всем различии стилей можно проследить здесь преемственность, хотя и выраженную весьма опосредованно.

Симфония написана для камерного состава (тринадцати струнных). Внешне этот четырехчастный цикл вполне согласуется с классической схемой строения симфонии. Первая часть — сложная сонатная конструкция, вторая — скерцо, третья — симфоническое Andante, четвертая — обобщающий финал. Но эта достаточно традиционная структура преломлена в контексте собственной стилевой манеры. И вслушиваясь в симфонию Ищенко, начинаешь понимать, что она представляет собой во многом новый для украинской музыки вариант трактовки жанра. Перед нами, в сущности, лирическая симфония с утонченной экспрессией линий и остродраматическими прорывами. Притом понятие «лирического» трактуется широко. Оно вытекает не только из собственно лирических страниц («погружений в состояния») и даже не из их объема. Лирика — в самой системе образного восприятия, когда и действенно-динамическое, объективно сущее, иначе говоря, все, что «внешне» не связано с лирической сферой, подается сквозь призму личностного восприятия. И опять же, главное не только в этом обстоятельстве (в конце концов подобная форма взаимопроникновения вообще определяет диалектику субъективного и объективного в искусстве). Главное — в значении, удельном весе данного принципа. Все это рождает острый драматизм, и сама симфония может быть определена как лирико-драматическая.

Иная трактовка жанра камерной симфонии предстает перед нами в Первой симфонии (для пятнадцати струнных) Станковича, названной им «Sinfonia larga». Это одночастное сочинение монолитно и в то же время драматургически раскованно. В центре композиции — хорал, движущийся комплекс пластов, образованных длительным развертыванием полифонически сопоставленных мелодических линий. Возникает оригинальная «полифония продленных тонов», своего рода «сонорный мелодизм». Хорал накален энергией мелодических переходов, он то драматически сгущается, то становится светлее, то распадается в полифонической мозаике ритмо-мелодических вспышек, ритмически подвижных кластеров и пуантилистических «вибраций» ткани, то возникает вновь, но уже в ином ракурсе и ином наклонении экспрессии. В лирическом напряже-

нии симфонии ощутима значительность, монументальность, вновь вызывающая в памяти симфонизм Шостаковича и «лирическую монументальность» Лятошинского. Это — лирика, отразившая эпичность.

Таким образом, камерная симфония — идеальное поле для опробования новых средств и принципов мышления. Бурное развитие жанра камерной симфонии в украинской музыке 60—70-х годов явилось выражением интернационалистических тенденций советского искусства, благодаря обогащению его разнонациональным творческим опытом. Подобный процесс был бы немыслим без воздействия таких выдающихся сочинений, как, например, Третья симфония К. Караева, Третья симфония Б. Тищенко, Камерная симфония С. Баласаняна, Симфония для струнных и литавр Э. Мирзояна и многое другое. Совершенно очевидно, что и украинская камерная симфония в своих лучших образцах — интересное и серьезное пополнение творческого опыта советских композиторов, в частности их современных представлений о различных путях образно-стилевого претворения жанра.

Аналогичный процесс обновления коснулся также инструментального концерта. Возникает ряд ярких произведений, отмеченных подлинно современным отношением к жанру, стремление шире освоить прогрессивные традиции музыки XX века. К числу несомненных удач следует отнести фортепианный концерт И. Драго, где три части рождаются из одной тематической посылки, а также Концерт для фортепиано № 2 И. Карабица — одно из лучших украинских произведений в данной области творчества.

Нередко жанр концерта служит для композитора своеобразным «полем поиска», испытанием новых приемов и формально-логических принципов. Подобные произведения — немаловажная веха в творческой биографии композитора (таков, скажем, фортепианный концерт А. Канерштейна или скрипичный концерт В. Филиппенко).

К сожалению, подлинные художественные свершения в области концерта — пока еще не частые явления. Но и немногочисленные случаи глубокого постижения жанра также демонстрируют стилевое разнообразие, неоднозначность целостной картины его современного

бытования. Рассмотрим в кратком сравнении два концерта для скрипки с оркестром, написанные почти одновременно.

Концерт А. Штогаренко отличает мелодическая щедрость и широта дыхания, естественное усвоение народных принципов мелодики, органическое переключение их в план тематизма крупной инструментальной композиции. В образном строе преобладает эпичность (прежде всего в первой части с ее «размашистым» тематизмом). Это особая эпичность, пронизанная песенными токами (устойчивый штогаренковский признак). Скрипка почти не умолкает — ораторствует, провозглашает.

Здесь все монументально: и густой фактурный слой оркестра, и особая «крупная виртуозность» скрипичной партии. Музыка не прорывается в сферу чистого драматизма. Образы трагедийного характера отсутствуют. Однако эмоциональный рельеф включает чередования сгущений и разряжений экспрессии (в рамках эпико-лирического повествования), прорывы героики.

Лирика второй части чем-то связана с лирическим стилем Бородина, дышит тем особым объективным спокойствием, которое во многом свойственно и народному песенно-лирическому стилю, лишенному субъективистской заостренности. Динамические волны периодически приводят к кульминационным вершинам, но нигде не нарушается гармония «сдержанного равновесия».

Финал увлекает живым кипением симфонического танца. Жанрово-танцевальная природа тематизма — здесь скорее форма, наряд, ибо существо интонационно-образного строя в той согретой лирическим теплом эпичности, которая в обнаженном виде присутствовала в первой части.

За верностью традиции чувствуется стилевая выверенность, точность, основательность письма. Композитору удалось наполнить классический цикл достаточно самобытным интонационным содержанием. В этом причина успеха произведения.

В другом же концерте, принадлежащем перу М. Скорика, иная трактовка жанра, связанная с активным стремлением раздвинуть его выразительные границы как в плане интонационно-тематическом, так и в плане

целостной архитектоники и драматургии. Концерт состоит из трех частей: Речитатив, Интермеццо и Токката. При этом первые две образуют некое единство, и основной контраст дается между ними и финалом. Драматургическая (смысловая) направленность ясна и определенна: от экспрессивного Речитатива, где субъективная заостренность образов очевидна, где динамическая порывистость и восклицательность интонаций чередуются с моментами глубокого раздумья и лирическими погружениями, через хоральную созерцательность Интермеццо — к действенному, мускульно напряженному финалу, отправные образы которого не лишены эпичности и героики.

Оригинален здесь не столько образно-драматургический «ход», сколько конкретный путь его воплощения, решение музыкальной формы. Своеобразие замысла особенно наглядно в первой части, где происходит тонкий процесс постепенной кристаллизации тематизма, генетически связанного с фольклором. Смысловая кульминация части — в заключительной фазе формы (большое «тихое» соло скрипки sul g), и именно здесь впервые конструктивно оформляется мелодическая интонация на основе прямой фольклорной цитаты. Весь предшествовавший материал готовил развернутое проведение интонации в коде, которая стала в сущности экспозицией этого важнейшего тематического элемента. Такого рода «обратная» драматургическая связь, когда интонационная кристаллизация служит итогом и смысловой «целью» развертывания формы, когда мелодико-тематическое «пояснение» воспринимается как результат образно-логического «хода», представляется интересной и свежей находкой и лежит целиком в русле современных тенденций (здесь возможны далекие аналогии с особенностями формообразования у Дебюсси и Стравинского) [3].

---

[3] Жанр инструментального концерта столь обильно представлен в современной украинской музыке, что нет возможности подробно рассмотреть множество произведений, в частности концертно-педагогического плана, в которых также сказались тенденции к обновлению жанра. Упомянем характерные в этом смысле концерты для баяна Я. Лапинского, К. Мяскова, В. Зубицкого, концерты для духовых А. Зноско-Боровского, Е. Зубцова, Л. Колодуба, Ю. Шуровского, Б. Яровинского, фортепианные концерты Н. Сильванского и др.

Рассматривая камерную музыку в аспекте избранной темы, коснемся некоторых слабоизученных нашим музыкознанием, но, однако, важных стилевых тенденций.

Внимание к определяющим художественным тенденциям нашего века принесло в украинскую музыку отражение тех веяний современного европейского искусства, которые связываются с понятием неоклассицизма. И надо сказать, что эта тенденция проявилась наиболее ярко именно в камерных жанрах.

Тому, что украинская музыка, подобно иным национальным культурам, на определенном этапе пришла к опосредованному усвоению «неоклассицистских» тенденций, есть свое обоснование. Оно заключается прежде всего в объективном действии диалектического закона **«отрицания отрицания»** в системе композиторской практики и соотношения в ней традиций и новаторства.

В. И. Ленин, говоря о законах марксистской диалектики, отмечает, что существует «развитие, как бы повторяющее пройденные уже ступени, но повторяющее их иначе, на более высокой базе („отрицание отрицания"), развитие, так сказать, по спирали, а не по прямой линии»[4].

Эта ленинская мысль хотя и ложится в основу гносеологических принципов объяснения общественного прогресса и, в частности, закономерностей развития традиций, но с наибольшей наглядностью иллюстрируется социально конкретной практикой, в том числе теми историко-стилевыми тенденциями музыкального искусства, которые получили наименование «неоклассицизма».

Переосмысление староклассических форм и жанров в украинской советской музыке имеет прецедент разве что в творчестве В. Косенко (этюды в форме старинных танцев)[5], в какой-то мере предвосхитившем современные поиски в этом направлении. Однако, пожалуй, основным стимулятором подобных устремлений послужило творчество Прокофьева, Шостаковича, Щедрина. Не обошлось и без влияний Стравинского и Хиндемита.

---

[4] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 26, с. 55.

[5] В украинской музыке дооктябрьского периода любопытнейший пример в этом отношении — «Украинская сюита g-moll в форме старинных танцев на основе народных песен» Н. Лысенко (1869).

Явное возрастание интереса к полифонии в современных формах ее бытования повлекло за собой попытки авторского осмысления старополифонических жанров. И подобно тому как это имело место в русской музыке, здесь мы также видим случаи обращения к жанру в «чистом виде» и одновременно встречаем различные варианты включения старополифонических форм (фуга, прелюдия и фуга, токката и фуга) в жанры более позднего происхождения.

Среди крупных работ в этом плане обращает на себя внимание монументальный цикл композитора Бибика «34 прелюдии и фуги». Поскольку цикл этот создан после знаменитого цикла прелюдий и фуг Шостаковича, а также после выхода в свет замечательного цикла Щедрина, причинная связь явлений очевидна. Важно и другое: композитор напряженно стремится выработать свое отношение к жанру, преодолеть прямые влияния современных предшественников, создать оригинальную трактовку и жанра и цикла.

Более показательно для современной украинской музыки усвоение форм и жанров музыкального барокко в рамках камерно-ансамблевого творчества. Заметим, что обращение к старинным полифоническим формам (и даже жанрам) в произведениях, написанных для классических ансамблевых составов, стало в практике XX века способом действенной «модернизации» ансамблевой музыки. Собственно, большая и особая роль полифонии в ансамблевых жанрах отмечается уже в творчестве Бетховена и, конечно же, множества других композиторов XIX столетия. В XX веке возникла традиция «адаптировать» в камерно-ансамблевых композициях не только полифонические формы, но и полифонические жанры. Об этом свидетельствует использование прелюдии и фуги в Квинтете Шостаковича и особая роль жанра пассакалии в его ансамблевой музыке (пассакалия, в сущности, почти неотъемлемая принадлежность его квартетов). И такое желание «освежить» классический ансамблевый цикл через синтез его традиционных композиционных структур со старополифоническими жанрами не просто отражает тенденцию к полифонизации мышления и не только преследует цель столь оправданной в наши дни динамизации традиций. Главная причина — в стремлении рас-

ширить выразительные возможности камерных жанров, возродить в новых обстоятельствах и в новом контексте широкий круг интонационных комплексов, сложившихся в полифоническом искусстве, и одновременно придать особую пластику движущимся формам, обеспечить длительные волновые нагнетания экспрессии.

В результате обновляются не только традиции ансамблевого жанра, но и жанра инструментальной полифонической музыки. В отдельных случаях композиторы в поисках максимальной динамизации традиций параллельно ищут и нетрадиционный инструментальный состав. Таков, например, Септет Стравинского — «нетиповой» ансамбль, предназначенный для исполнения своеобразной трехчастной партиты, где первая часть отражает раннеклассические принципы, а следующие две — Пассакалия и Жига (фуга) — барочные. Мы видим как бы трехканальную модернизацию жанровых признаков, соединенных в сложном синтезе.

В свете этих тенденций весьма показательна партитура Квартета № 1 Ищенко. В произведении три части: Прелюдия — Фуга — Постлюдия. Однако не традиции полифонического цикла определяют в первую очередь драматургию целого. Здесь очень многое порождено прежде всего традициями квартетной цикличности, более того, современной трактовкой квартетного жанра, идущей в первую очередь от Шостаковича. Главное в том, что композитор преодолевает монообразность полифонических форм, опираясь на контрастный тематизм, конфликтные смысловые противопоставления, что порождает масштабную симфоничность музыкального высказывания. Особая роль отводится инструментально-речитативным каденциям, возникают «диалогические» структуры в рамках полифонических Прелюдий и Постлюдий (в драматургии последней особенно ощутимо воздействие шостаковичевских принципов, влияние двухтемных «диалогических» прелюдий). Наконец, в фугу проникают принципы сонатности (аналогичный опыт есть у Хиндемита: первая часть Квартета № 4). Таким образом, в произведении Ищенко обнаруживаются весьма характерные тенденции современности, связанные с обновлением как квартетного, так и старополифонического жанров.

Важно, что параллельно композитор стремится найти собственный угол зрения в отношении к полифо-

нии, понимая, что синтез жанров должен отразиться на самой манере полифонического письма. Здесь интересно осмысление ритмических норм полифонии строгого письма в хоралах крайних частей, техника постепенной трансформации начальных ритмоинтонационных посылок, создание эффекта последовательной «образной мутации» в направлении лирико-драматических звучаний (Прелюдия). Оригинальна трактовка Фуги с ее стремительной токкатной темой, с «тематическими извлечениями» в экспозиционных контрапунктах, с постепенным перерастанием формы в двойную фугу, с предвосхищением в коде (которая не замыкает, а размыкает форму) начальных хоралов Постлюдии. Добавим, что гармонические нормы полифонии в квартете весьма современны и остры, но в зонах «тональной деконцентрации» всегда ощутимо тяготение к стабильному центру.

Говоря об отражении неоклассических тенденций в современной украинской камерной музыке, необходимо упомянуть пять партит М. Скорика. Первые четыре написаны для камерного оркестра, пятая — для фортепиано. Каждая из них представляет своеобразный вариант современного претворения старинного сюитного жанра.

Первая партита (для струнного состава), состоящая из четырех частей (Прелюдия, Токката, Фуга, Речитатив), являет пример симфонической трактовки сюиты, когда симфонизм понимается как система сопоставления, а не взаимопроникновения полярных начал с последующим обобщением (синтезом) в финале. Любопытно, что автора привлекают в старинной сюите не жанрово-танцевальные элементы, а конструктивно-логические. Черты токкатности могли присутствовать в различных танцах (например, в куранте), а фуга нередко служила основой финальных жиг. Для композитора здесь важно овладение классической формой, пропущенной сквозь фильтр индивидуального слышания. Стремление к предельной конструктивной ясности при условии строгой экономии выразительных средств и точного расчета их внутрикомпозиционного взаимодействия воспринимается в партите как отчетливая стилевая черта. Четырехчастный цикл как бы «инкрустирован» традиционным двухчастным — токкатой и фугой.

Но дуализм полифонического жанра осложняется многочастностью сюиты. Фуга — смысловой и конструктивно-логический центр. К ней ведет не только токката, но и прелюдия, а сама она предстает в сугубо индивидуальном облике: нерегламентированные трансформации темы подразумевают постоянные изменения интервальной структуры. Свободные изменения интервальной плотности темы влекут за собой ее смысловые превращения, рождают сложный образный план, симфонизируют форму. И здесь модификация цикла приводит к поиску оригинальной полифонической манеры.

В других партитах Скорик предлагает разные пути осовременивания старинно-сюитного цикла. Во второй — через привнесение более современных жанров (наряду с Прелюдией, Токкатой, Антифонами, тут есть и вальс в Остинато) и одновременно через фольклорное обогащение интонационного строя, в котором народные элементы выступают в синтезе с новейшими выразительными приемами. В третьей партите композитор предлагает современную транскрипцию раннеклассических форм со строго рассчитанной языковой модернизацией. В четвертой дана (не во всем удачная) проба исключительно монодического интонирования. И наконец, пятая партита содержит попытку моделирования разных стилей, подаваемых то в коллажном смещении, то в контрастно-циклической последовательности.

Итак, преломление образности эпохи классицизма и музыкального барокко носит весьма относительный характер. Поэтому и о неоклассицизме здесь можно говорить весьма условно. Он присутствует лишь отраженно. Ни о каком прямом следовании классическим традициям (не говоря уже о «моделях» и «схемах») не может быть и речи, ибо ищется принципиально новая образность, новое содержание.

В связи с этим следует заметить, что развитие камерных жанров вне указанной тенденции (которая лишь «одна из») происходит весьма интенсивно. Значительно квартетное творчество А. Филиппенко, содержательны и оригинальны квартетные партитуры Е. Станковича, Г. Ляшенко, И. Карабица. И если А. Филиппенко, стремящийся к демократизации жанра, обращается к тематизму, отмеченному чертами песенности, привносит в квартетную образность эпические и даже героические

звучания, желая придать жанру черты монументальности, то фактура квартетов трех других названных авторов отличается рафинированной детализацией. Обращение к полифонии (уже вне старополифонических жанров) как к ведущему формообразующему началу и здесь составляет основу стиля. И стремление к тонкой психологизации образов, своеобразная персонификация «инструментальных зон» (Карабиц, Ляшенко), и рождение подвижных сонорных пластов, звукокрасок, в основе которых «народная фонема» (Станкович), не обходится без широкого обращения к полифонии, понимаемой чаще всего индивидуально и по-новому.

Из других жанров, подвергшихся заметной эволюции в музыке последних лет, следует выделить вокальную лирику. Здесь украинской композиторской практикой накоплен большой опыт, и его развитие представляется естественным и необходимым. Об этом опыте уже много сказано авторами предыдущих очерков. Поэтому ограничусь замечанием. Особое внимание в украинской музыке рассматриваемого периода уделяется вокальным циклам со сложной образной структурой, тонкой интонационной сферой, где нередко устанавливается примат звукоколористических начал и подключаются сонорные эффекты. Наиболее заметные достижения в этом жанре отмечаются у Л. Грабовского, И. Карабица, Г. Ляшенко, Л. Дычко и Ю. Ищенко. Для последнего, в частности, характерно обращение к сложным соединениям тембров в инструментально-ансамблевом сопровождении вокальной партии.

Определенное исключение представляет собой великолепный вокальный триптих М. Скорика — «Три украинские свадебные песни». Это обновление традиционного, но отодвинутого в современной практике на задний план жанра обработки народной песни. Обновление — в симфонизации. Симфонический оркестр не просто сопровождает мелодии народных напевов (кстати, содержащие и авторские привнесения), но укрупняет и драматизирует образ, поднимая его на высокую ступень обобщения (определенная аналогия здесь может быть проведена с «Силезским триптихом» В. Лютославского).

И снова обращает на себя внимание тот факт, что, развивая свою национальную традицию, новое поколе-

ние композиторов стремится быть в русле тенденций, характерных для советской многонациональной музыки вообще[6]. Важно при этом, что украинские авторы сохраняют внутренние связи с глубинными традициями украинской вокальной лирики. Это, в частности, отразилось в особом внимании к лирической образности (в данном случае выражаемой в тяге к созерцательно-импрессионистическим эффектам)[7].

* * *

Даже беглый обзор «жанровых эволюций» позволяет заметить главное: происходит бурный, сложный процесс усвоения и дальнейшего развития традиций в тесной связи с поисками новой образной семантики. Каждая советская национальная культура проходит путь «осознания новаций» и соответственно вносит вклад в существующие представления об образно-семантических возможностях искусства и о средствах воплощения нового содержания.

В 60-е годы на Украине этот процесс проходил особенно сложно и противоречиво. Видимо, зачинателем активного поиска подчеркнуто современной музыкальной выразительности (с ориентацией на опыт Шостаковича, Прокофьева, Лятошинского и во многом Стравинского) среди молодого для того времени поколения композиторов был Л. Грабовский[8]. В этом смысле немалая заслуга таких его партитур, как «Четыре украинских песни» для хора и оркестра и «Симфонические фрески» — программная симфоническая сюита. Последнее произведение написано по мотивам рисунков Б. Пророкова «Это не должно повториться» и состоит

---

[6] Частое обращение к вокальному циклу и стремление к глубокой модификации, переосмыслению жанра отличает, к примеру, творчество как старшего (Шостакович, Свиридов), так и среднего поколений (Гаврилин, Тищенко, Слонимский, Таривердиев).

[7] Мы не в состоянии затронуть все разновидности камерных жанров, получавших развитие в современной украинской музыке. Упомянем, к примеру, что в такой важной области, как фортепианные жанры, процесс стилевого обновления проходит не менее заметно, чем в других разновидностях камерного искусства.

[8] Несколько ранее (в 50-е годы) подобные выходы, в частности, на опыт Шостаковича наблюдались, к примеру, в камерно-инструментальном творчестве уже маститого композитора — Д. Клебанова.

из семи частей: «Авторское предисловие», «Тревога», «Налет», «В руинах», Мать», «Хиросима», «Проклятье палачам». Сама программа произведения требовала от автора поиска средств, способных выразить антивоенный пафос, пафос защиты человека и человечества в «пророковском» масштабе. Трагическая экспрессия рисунков Пророкова, их особая пластика, несущая в себе накал осуждения невиданной силы, их экспрессивная эпичность — все это требовало от автора «Симфонических фресок» привлечения широкого круга новых выразительных средств.

Грабовскому удалось создать хотя и не во всем бесспорное, но содержательное произведение большого гражданского звучания. Партитура изобилует множеством интереснейших находок: тонкое сочетание обостренной хроматики с подчеркнуто целотонными образованиями, привлечение всевозможных форм остинато, в том числе и «колористических остинато» (например, параллельное вращательное движение в малую секунду у флейт по целотонным тетрахордам в части «Налет», создающее образ жуткого оцепенения), изобилие всякого рода глиссандо, включая и кластерные глиссандо, обращение к кластерным тутти (аккордовым и подвижным), организация формы на основе кратчайших мотивных единств, воспринимаемых не столько как тема, сколько в качестве изначального (и продолженного в форме) типа движения, большое число тембросонорных находок, создаваемых либо на основе необычного использования инструментов, либо необычного их сочетания. Все это подчинено созданию конкретной и выпуклой образности. Наряду с новейшими принципами свободно привлекаются отстоявшиеся: тональные «приведения», гармонии терцовой структуры, диатоника мелодических интонаций. Именно синтез традиционного и новейшего в музыкальном языке, явно порожденный стремлением «реализовать тему», определил главное обаяние сочинения. И в этом его очевидная значимость в контексте дальнейшего развития украинской (а возможно, и не только украинской) музыки.

Позднее Грабовский вернется к некоторым принципам своей ранней партитуры. Но путь к такому «возвращению» пролегает через долгий период поиска чисто звуковых сфер, где действует принцип сужения выразi-

тельности и проявляется гипертрофия ультрасовременных средств, где подчинение авторской воли предвзято избранной, строжайшей в своей «отобранности» системе приводит, к сожалению, к адинамическим структурам и в конечном итоге к узости и ограниченности образной семантики.

Почти параллельно с Грабовским развивается активная деятельность Сильвестрова, творческий поиск которого поначалу также сосредоточен прежде всего на изобретении новейших звукоколористических эффектов. Долгое время его стилевые позиции зиждились на подчеркнутой «бескомпромиссности» в суженном и строго регламентированном отборе средств, на индивидуалистическом противостоянии принципам классической логики. Произведения Грабовского, Сильвестрова, в которых авторы замыкаются в жестоком и узком спектре отобранных средств (это относится и к некоторым сочинениям Бибика), в большинстве случаев не получили широкого признания, хотя и исполнялись в концертах. И одна из причин здесь, видимо, в отходе от мелоса.

Отметим, что проблема отношения к мелодическому началу — одна из коренных проблем современной музыки, связанная и с вопросами преломления эстетики реализма, и с вопросами коммуникативности искусства, и, стало быть, с принципами народности.

В числе композиторов, отчетливо понимавших, что магистраль подлинного новаторского поиска лежит на путях развития традиций, а не ревизии их, следует назвать имена Бибика, Губаренко, Дычко, Золотухина, Ищенко, Колодуба, Красотова, Полоза, Скорика, И. Шамо и многих других, кто существенным образом повлиял на рождение новых стилевых тенденций на рубеже 60—70-х годов.

В их творчестве, быть может, наиболее законченно стабилизировались новые устремления. Они были одними из первых, кто в ту пору активно включился в процесс творческого усвоения и развития современных музыкальных традиций. Стремясь к целостному обновлению музыкальной речи, все они, каждый по-своему, тяготеют к обновлению мелодического мышления, сохраняя за мелосом роль ведущего компонента, понимая, что без этого не будет достигнута ни должная емкость

образного содержания, ни должный уровень коммуникативности.

Прежде всего мы видим в музыке названных выше композиторов обогащение тонально-ладовых принципов, продолжающих участвовать в становлении мелодических форм. Усложнились и обогатились принципы использования народноладовых образований, ритмического строения мелодико-тематических основ музыкальной выразительности и многое другое, о чем речь шла в связи с анализом конкретных произведений и что свидетельствует о плодотворных влияниях классиков музыки нашего века (таких, как Прокофьев, Шостакович или, скажем, Барток) на творчество этих авторов, в частности на их отношение к мелосу. Все они, по сути, переводят отстоявшиеся принципы различных школ на украинскую национальную почву и одновременно ищут свое, авторское их претворение. Помимо упомянутых, стабилизировавшихся в начале 70-х годов, ярких творческих индивидуальностей, к середине 70-х годов выдвигается ряд композиторов (в том числе перешагнувших официально установленный в творческих союзах молодежный возраст — 35 лет), чей талант и активность поиска также начали приносить ощутимые художественные результаты. Вот лишь несколько примеров, иллюстрирующих сказанное о формировании и утверждении самобытных творческих почерков.

Автор трех симфоний (причем Вторая и Третья написаны в 1976 году) — Б. Буевский не просто ищет собственную манеру. Это прежде всего поиск идеи, определенной образной системы, собственного интонационного языка, собственной драматургии. При всей экспрессии высказывания, яркой полярности контрастов, активности эмоционального пульса, довлеющим оказалось все же философско-эпическое начало. Полотна Б. Буевского монументальны. Но это не монументальность монолитных волновых нагнетаний. Это определенная «монументальность охвата», стремление показать разные стороны бытия. И хотя автор не избегает динамически-устремленных форм, господствует в его композициях все же принцип сопоставления (иногда сознательно поданный на уровне «монтажа»). Обретая самобытный интонационный строй, композитор переживает канун стабилизации драматургических принципов.

Продолжает развиваться и мужать интенсивно пишущий Г. Ляшенко. Тяготея к лирико-философскому кругу образов, он отнюдь не чуждается эпической и драматической сфер. Фактура его сочинений отличается изысканностью, богатой, всегда индивидуально трактованной полифоничностью. Иногда его музыке недостает тематической выпуклости, и это, видимо, в какой-то мере связано с направленным стремлением к «дисциплине чувств», с постоянно присутствующим контролем ratio и в конечном итоге — со стремлением к благородной сдержанности высказывания. Не случайно он так вольно чувствует себя в камерной музыке, где наиболее всеобъемлюще и полно раскрывается его тонкая и богатая художественная натура.

Творческий почерк И. Карабица отличается определенной «размашистостью», тяготением к выпуклым остродинамичным формам, яркой колористике, поиском своей фактуры, нередко насыщенной и нервной. Ему также порою недостает характерной заостренности тематизма, и он стремится преодолеть этот недостаток через оригинальность композиционных планов, броскость чередующихся темпо-колористических контрастов, через фактурную насыщенность и остроту кульминаций. В последних сочинениях все более заметной становится лирическая струя, появляется тяготение и к созерцательной образности неоимпрессионистского плана. Творческий диапазон композитора неуклонно расширяется.

В напряженном и всегда содержательном поиске Е. Станковича чувствуется мощная амплитуда творческих возможностей. Он обращается то к фольклорной тематике, показывая интереснейшие индивидуальные варианты переосмысления народных истоков, то к сфере неоклассики и здесь прежде всего стремится обнаружить собственное видение этой стилевой тенденции, то он погружается в область камерной лирики со сложной, порою экзальтированной образностью, пробует себя в разных вариантах воплощения симфонического жанра, достигая выдающихся результатов. Несомненно главное в таланте Станковича: необычайно броское и рельефное тематическое мышление, всегда подчеркнуто индивидуальное, редкое колористическое чутье, поиск своей полифонической ткани, и самое важ-

ное — масштабность, живая полнокровность образов, тесная связь с важнейшими темами эпохи.

Наконец, после отхода от далеко не бесспорных экспериментов обновляет индивидуальную стилистику и В. Сильвестров. Встав на путь синтеза современного и традиционного опыта, он пришел к своеобразному неоклассицизму. Его последний струнный квартет — произведение тончайшего и высокого строя чувств, большого этического смысла. Говоря словами Асафьева, ему удалось высказать поразительные «догадки о человеческих сердцах». В интонационной драматургии сочинения много общего с финалом альтовой сонаты Шостаковича, где классические импульсы (у Сильвестрова — отправная «шубертовская» тема) растворяются в трепетной полифонии диалогизирующих линий, то появляясь, то вновь исчезая в потоках свободных мелодических струй. Именно мелодическая пластика составляет подлинное обаяние этой высокой музыки, рождая «тихий» колорит погружения в «космос лирики».

Идет, таким образом, процесс пополнения творческого потенциала композиторской организации республики новыми художественными силами; меняется, образно говоря, темп кровообращения целостного организма украинской советской музыки.

* * *

Советская музыка 60-х годов в целом ознаменована интереснейшими открытиями в области новых принципов композиторского претворения фольклора. В русской музыке, в процессе поиска нового содержания и выразительности, к началу 60-х годов наметился (как одна из тенденций) определенный уход в сферу экспериментального изобретательства звуко-форм. В этом смысле обращение к фольклору группы ленинградских композиторов, положившее начало так называемой «новой фольклорной волне», может быть оценено как своеобразная «реакция противления» по отношению к тенденциям, могущим привести к национальной индифферентности стиля. И здесь важны два обстоятельства: прежде всего — сам факт активного «сотрудничества» с фольклором, а во-вторых — стремление найти новые пути контакта с ним.

Эта тенденция была замечена и подхвачена в различных регионах и республиках, однако совсем неоднозначно. Если говорить об Украине, то здесь следует говорить не столько о возникновении какой-либо новой «волны» (в украинской музыке, по образному выражению И. Ляшенко, всегда бушевал «океан» фольклоризма), сколько о появлении некоторых новых творческих подходов к проблеме «композитор — фольклор».

Стремление к новому в указанном плане — это также своеобразная традиция украинской музыки. Как расширил возможности претворения украинской песенности Леонтович, как много свежих идей подобного рода содержится в произведениях Ревуцкого и Лятошинского!

Если же говорить о конкретных сочинениях композиторской молодежи на рубеже 50—60-х годов, то из их числа несомненно выделяются новым подходом к проблеме взаимодействия фольклорного и профессионального «Четыре украинские песни» для симфонического оркестра и хора Л. Грабовского (выпускника Киевской консерватории по классу Б. Лятошинского). Именно они в первую очередь были тем произведением, которое, условно говоря, «подключилось» к так называемой «новой фольклорной волне». Будучи отмеченный премией на Всесоюзном конкурсе молодых композиторов, оно в начале 60-х годов часто исполнялось, о нем много говорили. К сожалению, автор не развил свое начинание. В контексте становления его стиля оно оказалось «брошенным». Эта линия получила дальнейшее развитие в творчестве Грабовского лишь спустя пятнадцать лет.

Различие между знакомством и подлинным знанием фольклора (вернее, осознанием глубинных принципов народного мышления) подразумевает различие между внешним (колористическим) привлечением народного материала и преломлением внутренних его свойств, когда многочисленные элементы народного стиля, модифицируясь, начинают составлять основу индивидуального стиля. Можно с уверенностью сказать, что на этом пути к органическому синтезу фольклорного и профессионального молодым композиторам было и есть у кого учиться — опыт украинской музыки в этом отно-

шении (повторяю это еще раз) очень богат и показателен.

Вот почему в творчестве многих молодых композиторов это путь — путь дальнейшего развития традиций — естествен и наиболее плодотворен. Ведь новое осознание фольклора опиралось на уже достигнутый опыт не только старшего, но и среднего поколения мастеров, где особо выделяются активной разработкой различных фольклорных пластов представители школы Ревуцкого.

Систематически работают с фольклорными источниками Н. Дремлюга, В. Кирейко, А. Коломиец, А. Филиппенко, притом не только в жанре собственно художественных обработок. Не менее известен и опыт инструментального претворения народной музыки («Гуцульская рапсодия» Г. Майбороды, «Закарпатские эскизы» и «Карпатская легенда» В. Гомоляки, «Украинская карпатская рапсодия», «Гуцульские картинки» Л. Колодуба).

С осознания глубинных принципов народного мышления начал в 60-е годы поиск «индивидуального сопряжения» с миром фольклора М. Скорик (работа над фильмом «Тени забытых предков»). Его натуре оказались ближе творческие открытия в работе с западноукраинским народным мелосом Н. Колессы. В определенном смысле Скориком подхвачены и преломлены также принципы претворения фольклора, наблюдаемые в сочинениях Бартока.

Яркая партитура «Карпатского концерта» для оркестра во многом обобщила поиски композитором своего индивидуально-стилевого почерка. Скорик стремится к освоению народных истоков прежде всего в таких направлениях, как преломление структурных и ритмоорганизующих закономерностей народных интонаций, использование сонорно-фонического колорита, идущего от естественного фольклорно-инструментального музицирования, но передаваемого новейшими средствами, развитие в инструментальном речитативе народных речевых причетов, плачей. Но, пожалуй, главное во всем этом — усвоение народных начал в качестве органического элемента авторского стиля, отношение к фольклору как к одному из истоков живого языка современности.

Переинтонирование фольклора в качестве неотъемлемого элемента естественной авторской речи отличает и творчество таких композиторов, как Е. Станкович и Г. Ляшенко. Поначалу Станковича влекут сонорно-фонические и лишь во вторую очередь ладоритмические признаки украинского народного мелоса. В его струнном квартете мы встречаемся с оригинальной и новой полифонией краткомотивных ритмоинтонационных «вспышек», где и сами мелодические ячейки являют собой скорее «колористические сгустки», вибрацию («дрожание») какого-либо стержневого тона. Возникает совершенно особая звуковая атмосфера, национальная сущность которой коренится в природе народного инструментального музицирования. К тому же композитор спорадически выводит на поверхность ладовые и ритмические «ориентиры», закрепляющие общее стилевое наклонение. В дальнейшем, в крупных симфонических полотнах Станковича начинает заметно прослеживаться хотя и опосредованное, но более глубинное (психологизированное) проникновение в ладоинтонационную сущность фольклорного мелоса (Четвертая симфония).

Г. Ляшенко — автор интересных и тонких произведений камерного и симфонического жанров — внешне более «классичен» в своем отношении к фольклору, чем-то ближе к инструментальным принципам, намеченным, в частности, в творчестве Скорика; слышны порою и влияния Стравинского (колористические остинато в первой части «Карпатских новелл» для симфонического оркестра). Но несмотря на эти отдаленные сходства, индивидуальность композитора выражена отчетливо. Трактуя двенадцатизвуковую основу как «деконцентрированную тональность» (Ю. Холопов), Ляшенко стремится к периодическому выявлению из целостных полнозвуковых потоков народноладовых «знаков», «всплывающих» ладовых оборотов, которые воспринимаются как некие «квазитоники» и одновременно как моменты тематических заострений. Он нередко «цитирует» ритмические обороты, вплетая их в сложный ритмический рисунок. Гармоническая вертикаль нередко строится на звуках мелодической основы (общесовременный принцип), но проецируются в вертикаль чаще те мелодические обороты, которые связаны с народноладовыми

истоками. И наконец, немаловажная роль отводится имитационной полифонии, органично соединенной с народной природой интонаций.

К середине 70-х годов отстоялся другой тип отношения к фольклору. Суть его, с одной стороны, — в «извлечении» из фольклора образов народной старины, истории, а также обрядовой, ритуальной и фантастической образности, с другой — в авторском воспроизведении «образов фольклора». Это последнее обстоятельство не является привилегией новой украинской музыки, и в сущности развивает традиции, во-первых, классического украинского искусства (в том числе литературы), во-вторых, традиции русской классической музыки (прежде всего Н. А. Римского-Корсакова). Да и в самой украинской музыке 60—70-х годов есть соответствующие предвосхищения. Это и опера Кирейко «Лесная песнь», и ряд мастерски выполненных, красочных симфонических партитур Колодуба, воспроизводящих в «симфонической проекции» народные жанры и песенно-танцевальные интонации.

Направление, связанное с поэтическим воспроизведением образов фольклора, также неоднородно, о чем свидетельствуют две талантливые, но по содержанию и стилю весьма различные партитуры: кантата Дычко «Красная калина» и симфония-легенда «Ночь на Ивана Купала» Грабовского.

Дычко обращается к старинным народным текстам исторических песен, думных распевов, плачей, а также к лирической народной поэзии XVI—XVII столетий[9]. Композитор стремится «прочесть» привлекаемые тексты в том интонационном ключе, который, с одной стороны, прямо соответствует эпохе возникновения текстов, с другой — опирается на современные принципы усвоения фольклора. Обращает на себя внимание тяготение Дычко к тем жанрово-интонационным пластам, которые в свое время находились в русле интересов Лысенко, Леонтовича, Ревуцкого, Лятошинского, но которые недостаточно раскрыты современным творчеством.

---

[9] Другим произведением, вызвавшим большой общественный резонанс и также апеллирующим к старинной украинской поэзии, стал хоровой концерт Карабица «Сад божественных песен» на тексты Г. Сковороды. Появление этого сочинения вслед за кантатой Дычко подтверждает устойчивость возникшей тенденции.

И дело не только в том, что автор использует старинные народные интонации (ритмически «ровные» распевы, фригийский колорит, думная вокальная речитация, инструментальные эффекты, напоминающие сопровождение бандур и кобз). Интонационному строю свойственно синтетическое усвоение как старинных, так и более поздних мелодико-интонационных признаков, стремление к афористичности высказывания (в духе вокально-симфонического творчества Свиридова), к лаконичности инструментальных красок, мелодических линий, к активной вариантности ступеней и характерным мелодическим каденциям, к развитию подголосочности в лирико-трагических образах и т. п. Безусловно, старинный колорит присутствует (важную роль здесь играет большое количество тембро-фонических эффектов), но исключительное достоинство музыки в том, что суть ее не сводится только к «воспроизведению колорита». Это лишь один из приемов, направленных на выражение основной темы произведения, связанной с эпическим утверждением глубинных свойств народного характера, образов героико-патриотических, несущих в себе идеи борьбы, подвига, страдания, любви. Тенденции симфонизации музыкальной ткани, ощутимые в отдельных частях и в целостной циклической конструкции, всегда объективно вытекают из смысловой природы истоков (текстовых и жанрово-интонационных), привносят эффект «симфонического увеличения», идей, актуализируют жанровые элементы.

Идея создания современного образа фольклора выражена также в упомянутой симфонии-легенде Л. Грабовского. Произведение знаменует определенный поворот творческого пути композитора. Возрождается (конечно, в новом качестве) линия, начавшаяся в «Четырех украинских песнях» и продолженная в «Симфонических фресках». Но это возвращение самых общих принципов (в первую очередь качества музыкальной изобразительности). «Ночь на Ивана Купала» — партитура совершенно специфическая, во многом обусловленная жанровым происхождением (музыка к одноименному фильму). Уже у Дычко мы замечали расширение «границ преемственности» в фольклоре (синтез староэпических и более поздних лирических интонаций). Задача же Грабовского — создать звуковой образ народной

сказочной поэтики, создать симфоническое изображение фольклорных образов природы, человека *на* и *в* природе, отразить фольклорное ви́дение ритуалов и обрядов. Здесь прежде всего чувствуются литературно-театральные влияния (фольклорные, а также те профессиональные, что рождены народной поэзией). Невозможно не вспомнить в связи с этой музыкой, к примеру, «Лесную песню» Леси Украинки. Музыка живописует, показывает, раскрывает поэзию леса, его шорохи, шумы, скрипы, вскрики, стоны и мольбы. Все эти звукообразы персонифицированы народной поэзией в различных «духов» природы. Обобщенная, эпическая их трактовка довлеет. Но как все детализировано и изображено в подробностях! Что же касается выразительных средств, то здесь Грабовский проявляет редкую изобретательность, ибо дело не в формальном привлечении отстоявшегося (но новейшего) арсенала сонористики. Грабовскому нужны конкретные краски только для данного случая, для данного типа поэтики. И он их создал, порою заставляя играть инструменталистов в неизвестной им манере, рождая «неслыханные», поистине сказочные звуки.

Процесс композиторского творчества на Украине сегодня, быть может, в первую очередь характеризуется большим разнообразием индивидуально-стилевых поисков и решений. В одном ряду с композиторами старших поколений наиболее талантливая творческая молодежь дерзает, стремится пополнить существующие представления о возможностях эстетического воздействия музыки, при этом ясно осознавая, что путь к поставленной цели, к правдивому и художественно убедительному отражению нашей жизни предусматривает адекватность идей (замысла) и языка (драматургии) — с одной стороны, широкое приятие накопленного положительного опыта, синтез традиционного и новейшего — с другой. Композиторская молодежь Украины в содружестве с творческой интеллигенцией братских республик, следует примеру своих старших коллег, понимая, что слепое замыкание в «новейшем» ведет только к эпигонству. Наиболее перспективный выход — в разумном и оригинальном освоении найденного, в сложной комбинационности внутристилевых связей различных выразительных начал. А главное — в поиске собственного талантливого

решения тем современности, актуальных проблем советского музыкального искусства.

Рассмотренные выше оригинальные попытки обновления традиций в системе «композитор — фольклор» — лишь незначительная часть тех творческих открытий, которые являются залогом дальнейших еще более весомых художественных свершений в сфере новой музыкальной культуры развитого социалистического общества.

* * *

На XXV съезде КПСС Л. И. Брежнев сказал: «Мы рады, что все увереннее входит в жизнь молодое поколение нашей творческой интеллигенции. Настоящий талант встречается редко. Талантливое произведение литературы и искусства — это национальное достояние»[10]. В свете этого высказывания мы вправе ждать, в особенности после Постановления ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью», серьезных творческих свершений от многих перспективных композиторов нового поколения.

Важно, что появляются новые имена, что ощущается хороший резерв, что есть кому расти (помимо вышеназванных здесь можно упомянуть Я. Верещагина, В. Дробязгину, В. Ильина, О. Киву, А. Костина, М. Лаврушко, С. Мамонова, О. Ростимашенко, Г. Сасько и многих других, сравнительно недавно окончивших консерваторию). Но важно и то, что современность, жизнь, переживаемая нами, ее пафос, напряжение, ее динамика и краски определяют содержание творчества украинских композиторов всех поколений. Проблема «ощущения времени» в равной мере актуальна для всех украинских художников, и большинство из них в обновляющемся искусстве видит отражение обновляющейся жизни. Наконец, следует особо подчеркнуть, что пути обновления художественного высказывания могут быть разными и реальный процесс развития украинской музыки сегодня блестяще иллюстрирует правомерность таких различий. Более того, такое индивидуально-стиле-

[10] Брежнев Л. И. Отчетный доклад на XXV съезде КПСС. — См.: Материалы XXV съезда КПСС. М. 1976 с. 80.

вое разнообразие, по сути необходимое условие метода социалистического реализма, свидетельствует об активности художественного процесса, протекающего в едином русле советского многонационального искусства под знаком творческого взаимообогащения и сближения национальных культур народов СССР.

Впитав основные тенденции советского искусства в целом, украинская музыка в свою очередь активно участвует в формировании новой общесоветской художественной традиции. Сегодня творчество композиторов всех поколений отличается полной мерой интенсивности. Рядом с известными мастерами, чья творческая активность может служить примером, успешно работают те, кто только встал на самостоятельный путь.

Мы видим, что творческий поиск наших композиторов при всей своей интенсивности не приводит к отрыву от подлинно реалистической образности, более того, направлен на стабилизацию творческой индивидуальности именно в рамках такой образности. И в этом яркое свидетельство жизненности традиций советского искусства, искусства социалистического реализма.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН *

Авах М. 155, 156, 172
Александров А. 245, 282
Алексеева А. 398
Алексеенко Б. 59, 125, 170, 263, 285, 305
Алигер М. 255
Альбенис И. 422
Алябьев А. 38
Амиров Ф. 63
Ангелина П. 279
Андерсен Л. 265
Арапов Б. 59
Арбузов А. 124, 172
Аренский А. 339
Аркадьев Л. 168
Аркас Н. 36, 45, 49, 128
Арнаудова М. 138
Аронс М. 161
Архимович Л. 420
Асафьев Б. 21, 23, 62, 129, 134, 148, 280, 443
Асеев И. 59
Асеев Н. 248
Астаритта Д. 28, 30
Аустер Л. 386
Ашкенази А. 154
Ба Сьо 240
Бабаджанян А. 386, 394
Багмет В. 123, 185, 226
Бажан М. 284
Байджиев М. 123
Балабан Б. 153, 161, 162
Балакирев М. 37, 42
Баланчивадзе А. 386, 394
Баласанян С. 429
Банщиков Г. 420
Барабаш И. 171
Барабашов В. 317
Барбюс А. 87, 124, 418
Барвинский В. 256, 323, 368
Барсегян А. 172
Барток Б. 68, 335, 358, 441, 445
Бах И. 370
Бебутов В. 158
Бедный Д. 192
Безкоровайный В. 186
Белый В. 248
Бенц К. 159, 164
Берг А. 68
Бердник И. 301, 305
Бердовский А. 143

* Указатель составила Е. Алексеенко

Березова Г. 131
Березовский М. 19, 20, 196, 195
Беркович И. 390, 391
Берлиоз Г. 332
Бернс Р. 265
Бетховен Л. 75, 332, 339, 344
Бехер И. 186
Бибик В. 59, 186, 238, 240, 262, 356, 359, 378, 392, 422, 433, 440
Биешу М. 265
Билаш А. 59, 60, 165, 169, 228, 229, 263, 285, 293, 295, 298, 299, 301, 420, 421
Блантер М. 285, 383
Бларамберг П. 75
Блок А. 252, 257, 264
Бобошко Ю. 166
Богатырев С. 52, 53
Богачук М. 263, 289
Богданов Ф. 245, 248, 376, 391
Богуславский К. 56, 207, 209, 211, 267, 273—275, 276
Бодыкин Г. 101
Бокаччо 140
Бондарев Ю. 186, 238
Борисов В. 53, 58, 59, 178, 219, 245, 248, 254, 278, 317, 326, 340, 346, 356, 375, 376, 378, 423
Боровик Н. 19
Бородин А. 37, 77, 83, 104, 337, 342, 426
Бортник Я. 153
Бортнянский Д. 19—21, 31, 44, 196
Бражников М. 14
Братунь Р. 255
Брежнев Л. 5, 450
Бриттен Б. 68, 335
Бровка П. 217, 255, 257, 284
Бродский А. 237
Буевский Б. 59, 68, 143, 150, 422, 441
Бунин И. 236
Бунчиков В. 265
Буцко Ю. 420
Бучма А. 153
Бычко В. 91, 95
Бэлза И. 65, 78, 369, 374, 375
Вагнер Р. 75, 80, 332
Василевская В. 102
Васильев В. 164
Васильева А. 104, 106, 113, 120, 123, 124
Васильев-Буглай Д. 272
Васильчиков Д. 153
Вахнянин А. 43, 45, 128
Ведель А. 19, 20, 31, 42, 196, 198
Венцлов А. 240
Вербицкий М. 44
Веревка Г. 52, 58, 175, 207, 210, 216—218, 220, 228, 273, 274, 277, 280, 282, 283, 305, 409
Вересай О. 10
Верещагин Р. 357
Верещагин Я. 450
Вериковский М. 21, 52, 55, 58, 76, 128, 130, 155, 174, 177—178, 207—209, 211, 212, 215, 217, 219, 224, 226, 237, 240, 250, 252—254, 272, 273, 284, 305, 311—313, 323, 369
Верменич В. 186, 285, 286, 289
Вертинский А. 96
Верховинец В. 56, 208, 210, 211, 273, 276
Виккерс В. 170
Виленский И. 283
Вилинский Н. 58, 178, 202, 368, 369
Вирский П. 143, 149
Витвицкий 368
Витовский И. 310
Вишневский И. 13
Вишня О. 153
Водовозов А. 357
Вознесенский А. 394
Волощак А. 260
Волынский И. 44
Воробкевич И. 46, 128
Воронкова Л. 124
Воронько П. 227, 237, 255, 285, 302
Вронский В. 134, 136
Вымер И. 220, 228

Габрилович Е. 94
Гаврилин В. 238, 438

Гайдай З. 76
Гайдамака П. 58, 59, 261, 262, 282, 285
Гайдн И. 339
Галабуцкая О. 164
Галкин Л. 164, 170
Гамзатов Р. 257, 264
Гасанов Г. 386
Гашек Я. 166
Гейне Г. 41, 252, 265
Герасимова - Персидская Н. 14, 17, 18
Герасименко К. 284
Гильен Н. 265
Глазачов М. 59
Глазунов А. 135, 342, 373
Глебов И. 245
Глинка М. 36, 37, 75, 77, 113, 222, 242, 250
Глиэр Р. 52, 129, 134, 148, 311, 327
Глушков П. 218, 349
Гнесин М. 313
Гоголь Н. 35, 154, 155, 252, 376
Голенищев-Кутузов И. 13
Головановский С. 283
Гомоляка В. 59, 60, 69, 133, 141—144, 165, 323, 324, 445
Гончар О. 133, 394
Гордийчук Н. 27, 425
Градский Я. 284
Горький М. 140, 141
Грабовский Л. 59, 265, 327, 332, 356, 358, 359, 378, 422, 437—440, 444, 447—449
Гречанинов А. 75
Гринченко Н. 39, 73
Гриншпун И. 163, 172
Грица С. 407
Гришко М. 76
Губа В. 356
Губаренко В. 59, 60, 85, 87, 89—91, 95—97, 101, 108, 123—125, 138, 139, 185, 257, 264, 326, 327, 332, 335, 356, 359, 395, 418—422, 440
Гулак-Артемовский С. 29—32, 35, 36, 128, 153
Гусев В. 159, 405
Давиденко А. 278
Данькевич К. 53, 58—60, 76, 81, 85, 87, 88, 102, 115, 132, 133, 149, 161, 189, 217, 228, 247, 254, 255, 282, 284, 286, 316, 317, 319, 385, 418
Даргомыжский А. 37, 45, 128, 242
Дворжак А. 65
Дебюсси К. 335, 342, 431
Демина М. 173
Демиденко А. 229, 305
Демченко Г. 125
Джалиль М. 257, 258, 264
Дзбановский Б. 304
Дикий А. 248
Дилецкий Н. 15
Дмитерко Л. 284
Днепровский И. 73
Днепровых В. 168
Добролюбов Н. 33
Долматовский Е. 248
Доминчен К. 53, 58, 59, 149, 188, 193, 200, 218, 228, 263, 285, 286, 289, 304, 322, 323
Донец М. 77
Драго И. 59, 186, 285, 307, 429
Дранишников В. 76
Драч И. 78, 264, 394
Дремлюга Н. 59, 69, 192, 193, 237, 252, 264, 285, 327, 392, 445
Дробязгина В. 450
Дубровский В. 97, 124
Дунаевский И. 152, 158, 161, 164, 165, 282, 283
Дычко Л. 59, 60, 68, 146, 189, 192, 194, 195, 198, 200, 229, 230, 240, 253, 260, 261, 264, 305, 356, 421, 422, 437, 440, 447, 448

Евтушенко Е. 252, 307
Едличка А. 38, 368
Есенин С. 238, 257, 264

Жданов С. 158, 164
Женченко В. 289

Жербин М. 59, 252, 263, 265, 285, 304
Жук А. 257, 356, 357, 378, 385, 386, 393
Жуковский Г. 59, 60, 89, 119, 123, 124, 136, 141, 184, 185, 186, 189, 190, 198, 200, 202, 218—220, 226, 227, 285, 304, 327, 375, 381, 418, 420

Забашта Л. 252, 258, 295, 299
Забила Н. 126
Заболотный Н. 192
Завадский М. 368
Завалишина М. 125, 126, 252, 256, 265
Завина А. 160, 172
Загайкевич М. 44, 422
Заграничный З. 158, 161
Загрецкий Д. 225
Загула Д. 273, 276
Задерацкий В. 68, 390
Задор Д. 59, 219, 229, 302, 390, 391
Заньковецкая М. 151
Захаров В. 277, 280
Земгано И. 172
Зискинд Я. 160
Знатоков Ю. 138, 143
Зноско-Боровский А. 58, 59, 69, 237, 354, 356, 423, 431
Золотарев В. 52, 53, 76, 84
Золотухин В. 59, 378, 391, 422, 440
Зорге Р. 120
Зоровой Н. 281
Зубарь В. 113
Зубаков 270
Зубицкий В. 431
Зубцов Е. 59, 391, 431
Зоценко Н. 115

Ибрагимов Х. 58
Ивасюк В. 303
Ивашутич Л. 153
Иващенко И. 149
Ивченко В. 172
Иконник В. 230
Ильин В. 172, 285, 305, 356, 450
Исаакян А. 239
Ищенко Ю. 59, 68, 229, 240, 257, 260, 264, 265, 326, 332, 337, 340, 356, 357, 359, 362, 365, 372, 377, 423, 427, 434, 437, 440
Йогансен М. 213
Йориш В. 76, 133

Кабалевский Д. 164, 264, 319, 386, 392, 394
Калачевский М. 25, 26, 27, 45, 47, 49, 310
Каневский А. 172
Канерштейн А. 120, 378, 392, 393, 429
Капутикян С. 252
Карабиц И. 59, 61, 68, 196, 200, 230, 285, 305, 326, 340, 356, 359, 392, 393, 423, 426, 427, 429, 436, 437, 442
Караев К. 63, 68, 148, 429
Карим М. 257, 258, 264
Карлиев А. 106
Карминский М. 59, 87, 90, 97, 98, 124, 419
Карпеко В. 237
Карпенко - Карый И. 159
Карпович И. 150
Кастальский А. 75, 272
Кац З. 160
Квитка К. 10, 80
Квитка - Основьяненко Г. 30, 47, 151, 162
Келдыш Ю. 14, 16, 27
Кербабаев 106
Кива О. 450
Кипоренко - Даманский Ю. 76
Кирейко В. 14, 59, 69, 88, 112, 113, 115, 133, 136, 137, 149, 186, 219, 227, 229, 240, 259, 261, 323, 326, 393, 421, 423, 445, 446
Кисин Д. 171
Клебанов Д. 53, 59, 85, 87, 90, 93, 94, 108, 141, 143, 154, 158, 161, 170, 183, 247, 252, 259, 264, 265, 284, 319, 326, 332, 337, 340, 351, 418, 420, 423, 438
Книппер Л. 216, 383, 395

Княжнин Я. 30
Кобылянская О. 115
Ковалева Г. 265
Коваль М. 319
Ковач И. 59, 141, 285, 297, 378, 393
Ковпак С. 60, 347
Кожушный Ф. 273
Козак Е. 59, 219, 220, 226, 228, 229, 285, 302
Козачковский Д. 153
Козицкий Ф. 21, 48, 52, 55, 56, 58, 76, 128, 206, 208, 209, 211, 214, 219, 225, 226, 240, 244, 254, 266, 273—276, 282, 284, 317, 340, 346, 349, 350, 354, 369
Козловский И. 265
Колесса Н. 59, 219, 220, 221, 265, 286, 302, 318, 322, 351, 375, 423, 445
Колесса Ф. 10, 230
Колодуб Л. 59, 101, 102, 147, 171, 172, 188, 202, 259, 326, 332, 335, 378, 421, 431, 440, 445, 447
Колодуб Ж. 141, 171
Коломиец А. 59, 69, 142, 217, 226, 228, 229, 230, 445
Коломиец Т. 229, 376
Колосок Л. 273
Колпакова Н. 406
Колтунов Г. 160
Коляда Н. 53, 56, 248, 277, 278, 280, 281, 311, 318, 340, 367, 369
Комарова И. 120
Компаниец Л. 126
Кондрашова К. 120
Консон В. 170
Корж В. 190
Корнейчук А. 87, 95, 102, 418
Корнияну Л. 178
Коротич В. 252, 394
Кос-Анатольский А. 59, 60, 87, 98, 133, 137, 143—145, 193, 219, 220, 255, 256, 261, 263, 265, 285, 286, 302, 372, 387, 391
Косенко В. 48, 56—58, 147, 245, 247, 248, 250, 265, 279, 281, 311, 314, 317, 318, 332, 335, 338, 340, 344—346, 368—371, 375, 381, 382, 432
Космодемьянская З. 255
Костин А. 450
Костенко В. 76
Котеленец Ю. 170
Котляр В. 165
Котляревский И. 25, 27, 30, 35, 47, 127, 151
Коципинский А. 38
Коцюбинский М. 136, 137
Коцюбинский Ф. 136
Кочерга И. 81, 104, 106, 111
Крамер С. 120
Красный 270
Красовский А. 186
Красотов А. 59, 170, 185, 264, 265, 285, 391, 393, 423, 440
Крейн А. 134, 245, 313
Кржижановский Г. 43
Кривченя Н. 265
Кропивницкий М. 30, 151, 155
Крушельницкий М. 153
Крыжановский Б. 160
Куклина Н. 265
Кунаев А. 58
Куперен Ф. 370
Курбас Л. 74, 153
Куринский В. 298
Кутень И. 229
Кушаков Е. 101
Кушнарев Х. 67

Лавренев Б. 73, 77
Лавровский И. 44
Лаврушко М. 450
Лагода В. 305
Лазаревский И. 398
Лазаренко А. 256
Лапинский Я. 149, 327, 431
Лапицкий И. 74
Лебедь М. 209
Левада А. 100, 161
Левин Р. 123, 186
Левин Я. 216
Левитин Ю. 262
Левитова Л. 285
Лемешев С. 265
Ленин В. 7, 32, 33, 46, 51, 82, 191, 207, 215, 228, 255, 256, 257, 268, 274, 357, 416, 420, 432

Леонтович Н. 43, 45, 48, 53, 69, 128, 205—207, 222, 270—272, 302, 315, 351, 444, 447
Лермонтов М. 251, 252, 264
Ливанова Т. 27
Липинский К. 38
Лист Ф. 77, 373, 374
Литвиненко В. 130
Литвиненко - Вольгемут М. 76
Литольф А. 75
Лозинский И. 310
Лойко Г. 153
Ломоносов М. 24
Лопе де Вега 162
Лорка Ф. Г. 87, 123, 265
Лукас Д. 262
Лукацкий А. 143
Лукашов В. 164, 166, 169
Луначарский А. 72, 345
Луценко Д. 188, 237, 290, 294, 297, 298, 304, 307
Людкевич С. 11, 46, 47, 59, 60, 69, 177, 192, 242, 302, 314, 318, 322, 323, 338, 368, 375, 385, 387
Лютославский В. 68, 335, 437
Лысенко М. 283
Лысенко Н. 10, 21, 33—37, 39, 41—43, 45, 47—49, 69, 75, 77, 80, 83, 113, 126, 128, 142, 151, 154, 192, 216, 230, 242, 271, 305, 311, 323, 338, 349, 368, 432, 447
Львов Н. 38
Лядова 43, 45, 75, 312
Лятошинский Б. 52, 53, 55, 58, 60, 63, 64, 65, 76—79, 81, 84, 147, 149, 177, 178, 198, 216, 219—224, 230, 231, 234, 236, 238, 250, 252—254, 260, 311—316, 318, 321—327, 329, 332—335, 337, 340, 342—346, 350, 352, 357, 358, 362, 363, 367, 369, 373—375, 385, 387, 388, 419, 422—426, 429, 438, 444, 447
Ляшенко Г. 59, 61, 68, 186, 356, 378, 423, 436, 437, 442, 446
Ляшенко И. 356, 425, 444
Маерский Т. 376
Майборода Г. 59, 60, 69, 85, 87, 88, 90, 95, 98, 101, 104, 106, 107, 149, 186, 218, 230, 231, 233, 238, 239, 255, 256, 259, 261, 262, 263, 265, 317, 322, 323, 324, 327, 332, 335, 382, 418, 420, 445
Майборода П. 59, 60, 193, 218, 277, 279, 285, 290, 291, 292, 293, 304, 305, 306
Майоров Г. 150
Макарьев Л. 73
Максимович М. 38
Малюкова - Сидоренко Т. 59
Малышко А. 93, 100, 180, 220, 256, 258, 259, 284, 290, 292, 319
Мамонов С. 450
Мамонтов Я. 78, 166
Манзий В. 76
Маркевич А. 38, 368
Мартич Е. 161
Мартон С. 220
Марунич О. 237, 289
Масенко Т. 226, 252, 290, 292
Матвиенко 245
Матюк В. 46, 128
Мачавариани 108, 134, 148
Машкин М. 405
Маяковский В. 192, 248, 252, 257, 264
Межелайтис Э. 193, 257, 264, 394
Мейтус Ю. 53, 58, 59, 60, 65, 76, 81, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 103, 104, 106, 109—113, 116—118, 120, 121, 123, 124, 149, 153, 179, 211, 217, 219—221, 224, 230, 245, 247, 253, 255—259, 264, 265, 318, 323, 385, 418, 420
Милославский П. 218
Милютин Ю. 161, 383
Мендельсон Ф. 41, 77
Мийо Д. 339
Мирзоян Э. 429
Михайлик Ю. 184
Мицкевич А. 252, 253, 263, 264
Мовчан Е. 175
Мокроусов А. 285

Моль А. 299
Мордань В. 305
Моцарт В. 332, 339
Муратов И. 161
Мусоргский М. 33, 36, 37, 45, 77, 112, 128, 242, 386
Муха А. 142, 149
Мухатов В. 58
Мызникова С. 155
Мясков К. 59, 256, 285, 431
Мясковский Н. 65, 363, 374, 423
Мясникова Л. 265

Нагнибеда Н. 286, 290
Наденеико Ф. 218, 251, 256, 265, 376, 377
Нахабин В. 53, 133, 140, 143, 158, 161, 228, 323, 324, 387
Невежина О. 248
Некрасов Н. 138
Нелус В. 265
Нижанковский А. 47, 48
Никитин Н. 90
Николаева Т. 386
Никоненко С. 306
Нищинский Н. 36, 45, 47
Ниязов К. 138
Новинская В. 153, 172
Новицкий А. 217, 218, 289, 304

Овсянико - Куликовский М. 26
Одудько Т. 230
Озерный М. 279
Олейник Б. 299
Олейник С. 162
Олейниченко Г. 265
Олесь А. 205, 211
Оловников В. 229
Онеггер А. 68, 335, 358
Орф К. 68
Островский А. 141
Оффенбах Ж. 153
Охара То Ко 240
Охрименко В. 159
Ошанин Л. 124
Ошеровский М. 167, 172

Павлычко Д. 106, 290, 299, 301
Павлюченко С. 378
Паизиелло Д. 28
Пазовский А. 76
Палийчук Б. 101
Паторжинский И. 76, 254
Пахмутова А. 298, 307, 311
Первомайский Л. 284
Петефи Ш. 265
Петраркa Ф. 264
Петрицкий А. 76
Петровский Г. 102
Петрусенко О. 76
Пигров К. 225
Пидсуха А. 300
Пирадов В. 76
Плоткин Г. 161, 167, 168, 169
Подгорецкий Б. 48
Поклад И. 170
Покрасс Д. 278, 383
Полевой В. 356, 357
Полищук В. 209
Полоз Н. 59, 423, 440
Полонник К. 168
Польский И. 59, 125
Пономаренко Д. 172
Попадич Ф. 209
Попова Н. 153
Поставная А. 56
Поставничева Г. 265
Прач И. 8, 38
Превер Ж. 265
Предславич Л. 113
Прибик И. 76
Пригожин М. 238
Примаков В. 270
Прокофьев А. 255, 264
Прокофьев С. 63, 68, 94, 97, 104, 108, 111, 134, 138, 148, 332, 335, 358, 363, 374, 376, 378, 394, 419, 423, 432, 438, 441
Пророков Б. 327, 438
Протопопов В. 14, 17
Процько П. 218
Пуленк Ф. 125
Пушик С. 302
Пушкин А. 215, 219, 220, 221, 222, 237, 240, 250, 253, 264, 265
Пятницкий М. 410

Равель М. 332, 335, 342, 422
Радзиевский М. 209, 211
Разумовский А. 28

Радищев А. 24
Рамо Ж. 370
Рамонова Н. 136
Раскова М. 347
Ратнер С. 192
Рафальский Г. 153
Рахманинов С. 242, 250, 314, 342, 344, 369, 370, 371, 373, 391
Рачинский И. 48, 310
Ревуцкий Л. 48, 52, 53. 55, 58, 60, 63, 64, 69, 175, 176, 191, 200, 207, 209, 211, 218, 230, 274, 278, 279, 311—314, 318, 321, 322, 333, 335, 367, 369, 371, 372, 374, 382—384, 393, 423, 424, 444, 445, 447
Рза Р. 192, 256, 264
Рид Д. 87, 97, 419
Римский - Корсаков Н. 33—37, 42, 43, 45, 75, 77, 80, 113, 128, 332, 386, 447
Родари Д. 170
Рожавская Ю. 87, 125, 126, 142, 252, 257, 263
Рождественский В. 90, 161, 162, 367
Розов В. 171, 172
Росина Ю. 153
Россини Д. 75
Ростимашенко О. 450
Рочинь С. 230
Рощин В. 164, 172
Рубинштейн А. 242, 250
Руденко Б. 265
Рудин М. 164
Русинов Ю. 133, 141, 142, 143
Ручьевская Е. 291
Рыбальченко В. 53, 76, 81, 252, 257, 264
Рыбчинский Ю. 172, 301
Рыжов В. 123
Рыльский М. 81, 159, 177, 178, 180, 186, 191, 217, 226, 230, 231, 238, 239, 252, 253, 254, 256, 258, 279, 284, 301, 305, 328
Рябикин Б. 172
Рябов А. 154, 156, 162, 170

Садовский Н. 30, 34, 151
Саксаганский П. 30, 151
Салманов В. 228
Салтыков - Щедрин Н. 326
Сандлер О. 143, 159, 161, 164, 167—169, 284
Сарти Д. 28
Сасько Г. 61, 450
Сахарова Г. 265
Свечников А. 53, 60, 132, 322
Свиридов Г. 108, 164, 194, 238, 264, 394, 426, 438, 448
Селецкий П. 310
Сеница П. 208, 210, 211, 244 349
Сергеев С. 132, 134
Серов А. 42, 75, 128
Сидоренко Т. 237, 265
Сильвестров В. 356, 358, 359, 378, 440, 443
Сильванский Н. 142, 265, 373, 376, 378, 390, 393, 431
Симович Р. 59, 188, 199, 318, 322, 323, 326, 423
Симоненко В. 255
Сингаевский П. 98
Сичинский Д. 47, 128, 242
Скляренко В. 153, 164
Сковорода Г. 20, 25, 196, 197, 198, 447
Скорик М. 59, 60, 68, 146, 170, 192, 193, 260, 327, 332, 335, 337, 340, 356, 359, 361, 362, 378, 392, 421, 423, 430, 435, 436, 437, 442, 445
Скороход К. 186
Скорульский М. 58, 111, 134, 136, 179, 340, 345, 346, 354, 377, 381, 382
Скорульская Н. 132, 134, 136
Скребков С. 361
Скрябин А. 311, 314, 339, 342, 369, 371, 374
Слонимский С. 438
Смирнов Л. 120, 295, 296, 304
Смирнов Ю. 410
Смолич Н. 76
Смолич Ю. 167
Смольский Д. 229
Соймонов А. 403
Сокальский В. 25, 45, 48, 49, 126, 142, 310
Сокальский П. 10, 36, 45, 48, 128, 399

Соколовский М. 8
Соловьев-Седой В. 167, 285, 304
Солодарь Ц. 304
Солошан Л. 164
Сосюра В. 213, 217, 230, 233, 240, 252, 253, 264
Сохор А. 63, 238, 284, 308
Станкович Е. 59, 60, 68, 198, 200, 201, 366, 393, 423, 425, 436, 437, 442, 446
Старицкий М. 47, 153, 162
Стасов В. 345
Стасова Л. 172
Стельмах М. 306
Степанов В. 166
Степаненко М. 59, 61, 150
Степовой Я. 45, 48, 69, 205, 206, 242, 243, 244, 245, 271, 272, 368
Стеценко К. 21, 45, 47, 48, 69, 75, 124, 128, 142, 151, 154, 205, 206, 242, 243, 244, 261, 271
Столярский П. 225
Стравинский И. 68, 332, 335, 352, 361, 366, 431, 434, 438
Стырча А. 265
Сумароков А. 158
Сухонь 335

Тагор Р. 252
Таиров Б. 164, 170
Тактакишвили О. 386, 392, 394
Талалаевский М. 159, 160
Тамберг Э. 97
Танеев С. 222
Тараканов М. 343, 358
Таранов Г. 58, 59, 252, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 332, 369, 374, 423
Таривердиев М. 438
Тартаковский С. 154
Татаренко Л. 305, 307
Терещенко М. 155, 244, 252
Тесаков К. 229
Тимофеев В. 147
Тиц М. 53, 59, 76, 81, 153, 337, 345, 346, 354, 356, 357, 369, 374, 375, 378, 393
Тищенко Б. 429, 438
Ткач М. 290, 299, 301, 302
Толстой А. 191
Толстой Л. 87, 122
Толстяков П. 208, 211
Томенко Н. 302
Топольницкий Г. 46, 47
Травинская - Мороз У. 265
Трегубов Н. 143
Трутовский В. 8
Тувим Ю. 265
Тулуб З. 167
Туркельтауб И. 152
Турчинская А. 98, 284
Тылик В. 59, 60, 263, 265, 393
Тычина П. 56, 198, 204, 210, 211, 212, 214, 217, 226, 228, 231, 240, 245, 248, 260, 262, 273, 280, 284, 287, 288, 425
Тютчев Ф. 236

Углай - Красовский Л. 85
Украинка Л. 41, 112, 113, 135, 136, 137, 139, 146, 243, 252, 259, 261, 262, 418, 421, 422, 449
Устиянович К. 44
Уткин И. 257, 264
Ушаков Н. 217

Фадеев А. 87
Файнтух Я. 357
де Фалья М. 422
Фейнберг С. 245
Фемелиди В. 53, 73, 76, 128, 129, 130, 313, 314, 381
Фет А. 234, 236
Фивейский О. 421
Филиппенко А. 59, 60, 69, 125, 166, 167, 193, 228, 285, 286, 287, 288, 337, 338, 340, 345, 347, 349, 356, 357, 436, 445
Филиппенко В. 61, 186, 285, 305, 372, 429
Филиппович А. 13
Фрадкин М. 285
Франко И. 34, 37, 44, 78, 116, 137, 146, 192, 215, 221, 237, 240, 243, 252, 253, 263, 271, 314, 346, 421
Френкель Я. 307

Хайам О. 252
Харченко В. 164, 172
Хачатурян А. 68, 148, 394, 423
Хвостов А. 76
Хиндемит П. 68, 335, 358, 432
Хобта Е. 279
Холминов А. 304, 420
Холопов Ю. 446
Хренников Т. 164, 294, 392, 394
Хунден Е. 265

Цветаева М. 264
Цвик С. 164
Цегляр Я. 59, 164, 165, 228, 289
Целлер К. 155
Цинцадзе С. 386, 392
Цицалюк Г. 59

Чаговец В. 131, 132
Чайковский П. 33, 35, 37, 41, 75, 128, 135, 172, 242, 250, 332, 342, 344, 370, 373
Черкасенко С. 47, 273
Черкашин Р. 93
Чернышевский Н. 33
Черпухова К. 28
Чесноков П. 75
Чишко О. 73, 76, 84
Чумак В. 211, 214

Шамо И. 59, 60, 87, 218, 219, 224, 229, 230, 237, 238, 256, 257, 259, 263, 282, 285, 293, 295, 296—298, 304, 307, 325, 327, 354, 372, 376, 377, 378, 385, 386, 387, 392, 427, 440
Шамо Ю. 61
Шапорин Ю. 108, 319
Шахбердиева М. 265
Шашкевич М. 44
Шварц Е. 124
Шведов Д. 164
Шебалин В. 65, 221, 237, 383
Шевцов Д. 165, 166, 167, 171, 172
Шевченко И. 269, 276
Шевченко Т. 25, 32—34, 36, 39, 40, 44, 46, 115, 133, 174, 175, 177, 192, 211, 215, 220, 222, 230, 240, 243, 252, 259, 261, 327, 421
Шекера А. 138
Шекспир В. 264
Шелли П. 253
Шеффер Т. 28
Шимановский К. 358
Шопен Ф. 65, 374
Шостакович Д. 63, 68, 111, 147, 164, 264, 313, 332, 335, 358, 363, 376, 378, 392, 394, 419, 421—423, 426, 429, 432—434, 438, 441, 443
Шреер - Ткаченко А. 14
Штогаренко А. 53, 58, 59, 60, 66, 147, 179, 180, 184, 188—190, 198, 200, 201, 217, 219, 220, 227, 229, 237, 239, 255, 259, 264, 277, 282, 284, 305, 317—320, 323—337, 330, 332, 334, 335, 338, 340, 345, 351, 354, 355, 356, 358, 362, 367, 377, 385, 386, 387, 390, 393, 423, 426, 427, 430
Шуберт Ф. 41, 339
Шуман Р. 41, 339
Шутенко Т. 226, 285, 356

Шедрин Р. 134, 394, 432, 433
Щербак А. 227
Щуровский Ю. 143, 323, 378, 431

Эйслер Г. 288
Эллан В. 245

Юферова З. 45
Юхвид Л. 155, 156, 168, 159, 170
Юцевич Е. 117
Ющенко А. 218, 290, 304

Яворский Б. 52
Яворский Э. 138
Ягич В. 404
Янковский М. 155
Яновский Б. 73, 76, 84, 85, 128, 129, 130, 245
Яновский Ю. 87, 91
Яровинский Б. 59, 143, 145, 149, 326, 382, 431
Ярон Г. 155
Яросевич Л. 262
Ярустовский Б. 163

СОДЕРЖАНИЕ

От составителей 3

И. Ляшенко. Основные факторы и тенденции развития украинской музыки (дореволюционный период) 5
И. Ляшенко. Украинская музыка в системе советского многонационального искусства 50

А. Малоземова. Из истории становления украинской советской оперы 71
Л. Архимович. Жанровые и драматургические особенности современной украинской оперы 86
М. Загайкевич. Музыка украинского балета 126
Т. Швачко. Этапы развития украинской оперетты 151

А. Терещенко. Эволюция вокально-симфонических форм . . 174
Л. Пархоменко. Жанр хоровой пьесы в украинской музыке. 203
Б. Фильц. Образно-тематические структуры в камерно-вокальном жанре 242
Т. Булат. Основные тенденции развития массовой песни . 267

Н. Гордийчук. Украинский симфонизм 310
Н. Боровик. Пути развития камерно-инструментального ансамбля 337
Ю. Вахранев. Камерное фортепианное творчество украинских композиторов 368
В. Тимофеев. Некоторые черты развития фортепианного концерта 380

С. Грица. Новое в современном народном творчестве . . 396
В. Задерацкий. О некоторых новых стилевых тенденциях в композиторском творчестве 60—70-х годов 416

Указатель имен 452

М 89 **Музыкальная культура** Украинской ССР: Сб. статей/Сост. Е. Алексеенко, И. Ляшенко. Отв. ред. И. Ляшенко. — М.: Музыка, 1979. — 462 с., 16 л. ил., портр., нот. — (Музыкальная культура народов СССР).

Сборник освещает пути и проблемы развития украинской советской музыкальной культуры. Наряду с обзорными очерками, посвященными различным жанрам музыкального творчества, в издание включены проблемные статьи по вопросам эстетики и теории украинской музыки, а также статьи о музыкальной жизни республики. Книга рассчитана на многочисленных читателей, интересующихся советской музыкальной культурой.

М $\frac{90104-361}{026(01)-79}$ 597—79 4905000000 ББК 49.5 78С

ИБ № 2149

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА УКРАИНСКОЙ ССР

Составители Алексеенко Евгения Владимировна
и Ляшенко Иван Федорович

Редакторы А. Александров и М. Волкова. Художник В. Прохоров. Худож. редактор Ю. Зеленков. Техн. редактор В. Кичоровская. Корректоры Г. Мартемьянова и Н. Горшкова. Подписано в набор 13.11.78. Подписано в печать 7.06.79. Формат бумаги 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Объем печ. л. (включая иллюстрации) 15,5. Усл. п. л. 26,04. Уч.-изд. л. (включая иллюстрации) 25,16. Тираж 3000 экз. Изд. № 7648. Зак. № 1672. Цена 2 р. 10 коп. Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14. Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.