

RU

Скрытые духовные мотивы и символы в «Патетической оратории» Г. В. Свиридова

Ромашкова О. Н.

Аннотация. Цель исследования – определить особенности образного строя в «Патетической оратории» Г. В. Свиридова с точки зрения проявления в ней христианских идей и символов. В статье представлены отдельные образы «Патетической оратории»; определены способы претворения в музыке оратории элементов православного искусства; показано проявление скрытых библейских образов и символов в тексте В. В. Маяковского. Научная новизна исследования связана с изучением «Патетической оратории» в аспекте проявления духовной тематики, что расширяет и углубляет восприятие жанровых особенностей этого монументального произведения XX века. Новый подход к теме видится и в сопоставлении текста оратории с библейскими понятиями и смыслами. Результаты исследования приводят к выводам, что «Патетическая оратория» – произведение многогранное, в котором теснейшим образом переплетены темы торжества революции и сочувствия «белой гвардии», идеи построения райского «Города-сада» на земле и любовь к разорённой многострадальной родине, принципы соцреализма и символика христианства.

EN

Ulterior spiritual motives and symbols in G. V. Sviridov's "Oratorio Pathétique"

Romashkova O. N.

Abstract. The aim of the research is to identify the peculiarities of image structure in G. V. Sviridov's "Oratorio Pathétique" taking into account the Christian ideas and symbols. The paper presents some images of "Oratorio Pathétique"; shows the ways of realizing the elements of Orthodox art in music; depicts the expression of hidden biblical images and symbols in the text of V. V. Mayakovsky. The scientific novelty lies in the study of "Oratorio Pathétique" in the aspect of the spiritual themes manifestation which expands and deepens the perception of the genre peculiarities of this monumental work of the XX century. This new approach consists in the comparison of the Oratorio text with biblical notions and meanings. The results of the research allow us to make the following conclusions: "Oratorio Pathétique" is the versatile work which comprises the themes of revolution triumph and sympathy with the «White Guard», the idea of creating "Eden city-garden" on the earth and love to devastated long-suffering homeland, the principles of socialist realism and Christian symbolism.

Введение

Актуальность данной статьи связана с тем, что кантатно-ораториальный жанр в творчестве Г. В. Свиридова и, в частности, его «Патетическая оратория» пересматриваются с точки зрения современности. В этом произведении находим скрытые идеи и смыслы, связанные с духовным началом, что в годы создания оратории было неприемлемым. Являясь безусловным музыкальным шедевром советской эпохи, неся на себе печать идеологии того времени, оратория поражает глубиной скрытых в ней духовных подтекстов и символов, что является основанием для повышенного исследовательского внимания в настоящее время.

Достижению указанной цели исследования способствуют следующие задачи: во-первых, переосмыслить отдельные образы «Патетической оратории» с точки зрения ценностей христианства и традиций литургики; во-вторых, определить способы претворения в музыке оратории элементов православного искусства, в-третьих, проследить проявление скрытых библейских образов и символов в тексте В. В. Маяковского.

В процессе исследования использованы следующие методы: дедукции, синхронический, а также различные виды аналитического метода: сравнительный, стилистический, жанровый, музыковедческий анализ.

Изучение музыкального материала подчинено типологии композиторских приёмов Г. В. Свиридова раскрывающих понимание духовных ценностей автора.

Теоретической базой исследования, наряду с трудами, посвящёнными широкомасштабному рассмотрению творчества Г. В. Свиридова (Белоненко, 2002; Кручинина, 1990; Масловская, 1979; Савенко, 1979; Сохор, 1972), послужили публикации авторов, в которых раскрываются особенности образных интерпретаций хоровых сочинений композитора (Паисов, 1990; Полякова, 1971; Федулов, 2010).

Практическая значимость исследования заключается в том, что материал работы, её основные положения и выводы могут представлять интерес для профессиональных музыкантов различных специальностей, служить источником учебно-методических материалов для общих и специальных курсов высшего и среднего звена музыкального образования, а также могут быть использованы в учебных курсах истории отечественной музыки, анализа музыкальных произведений, в спецкурсах теории хорового исполнительства и для дальнейших научных исследований.

Основная часть

Важнейшие, «вершинные» произведения Георгия Васильевича Свиридова связаны с вокальной музыкой, с кантатно-ораториальным жанром. Именно этот жанр стал для него полем для творческих поисков, для смелых открытий. В этом жанре композитором написаны произведения, которые, с одной стороны, являются кульминационными в своём развитии (поэма «Памяти Сергея Есенина», «Патетическая оратория»), с другой – открывают новые пути развития хорового искусства и музыки в целом. Так, от поэмы «Памяти Сергея Есенина» и «Курских песен» берет начало неофольклорная волна в отечественной музыке, а после «Рассказа о бегстве капитана Врангеля» из «Патетической оратории» начинается возрождаться русская духовная православная музыка.

Грандиозная оратория приковывает исследовательское внимание благодаря глубине скрытых в ней подтекстов. Один из таких подтекстов – литургический. Насколько глубоко осознанно или всё же интуитивно включил Г. В. Свиридов христианские мотивы в свою «Патетическую ораторию»? Как истинный художник, шедший в ногу со временем, композитор, безусловно, менял своё отношение к тем или иным явлениям.

В наибольшей степени литургический подтекст представлен во второй, пожалуй, самой трагической части оратории – «Рассказ о бегстве генерала Врангеля». С невероятной душевной болью обрисовывается образ «отчалившей Руси». В музыке части нет ни капли гротеска, присущего большинству советских произведений, изображающих противоборствующую «белую гвардию». И даже та доля фарса, содержащаяся в поэтическом тексте («...бегут белогвардейцы, задрав порточки...», «...бьёт мужчина даму в морду...»), Г. В. Свиридовым мастерски переосмыслена, усиливая трагедийность происходящих событий.

Такое отношение отчасти стало возможным во времена оттепели, однако параллельно с выходом в свет «Патетической оратории» происходила печально известная история отказа Б. Л. Пастернака от присуждённой ему Нобелевской премии за изданный в Италии роман «Доктор Живаго». Г. В. Свиридов же «прячет» своё сочувствие в окружение пафосных громогласных частей «Марш» и «Героям Перекопской битвы», и, тем не менее, резкий контраст пафоса и трагедии передаёт неподдельное переживание автора о судьбе своей Родины. Трудно не согласиться с М. В. Аплечеевой: «...Свиридов отпевает здесь вовсе не только “отчалившую”, “отчаявшуюся” Русь, он оплакивает Русь оставшуюся! Судя по всему, именно с этого момента в творчестве Свиридова открывается важная для него тема духовного отпевания. Как крупный художник, Свиридов прекрасно понимал, что трагедия тех, кто покидал Россию, обернулась трагедией и его Родины, из которой вместе с теми, кто её покидал, уходила сама жизнь» (Аплечеева, 2013, с. 157).

Какие же средства выразительности заставляют делать такие выводы?

Прежде всего, это звучание в партии хора православной молитвы «Ныне отпускаеши раба твоего, Владыко, по глаголу твоему, с миром». Многие исследователи говорят о заупокойной молитве, но это далеко не так. Впервые характеристика звучания хора как заупокойного была сделана А. Н. Сохором, и последующие исследователи словно подхватили это клише. На самом деле эта молитва не имеет ничего общего с заупокойной службой. Это слова Симеона Богоприимца, которые он произнёс в Иерусалимском Храме в день Сретения Господня. Песнь Симеона Богоприимца носит не заупокойный, а благодарственный характер. Симеон просит Господа отпустить его в мир иной, в Царствие Божие. Песнь Симеона вошла в чинопоследование всех христианских церквей. В Православной службе этот гимн завершает Вечерню. На будничных службах он по обычаю читается или поётся обиходным распевом, а на полиелейных службах и бдениях обязательно исполняется хором.

Эта молитва имеет символический смысл рубежа, перехода от одного к другому на нескольких уровнях. Во-первых, её положение в конце вечерни символизирует переход от вечера к утру, к новому дню. Во-вторых, это рубеж между человеческой жизнью и жизнью после смети. В-третьих, сам праздник Сретения или Встречи – эта встреча старого, Ветхого Завета, с Новым Заветом, а в более широком смысле, с жизнью до и после открытия людям врат в Царствие Божие. Ну а в народном календаре Сретение – это встреча зимы и весны, начало нового жизненного цикла в природе. Композитор, безусловно, не мог не знать все эти значения.

«Ныне отпускаеши» открывает вторую часть «Патетической оратории». Хор звучит, как принято в Православной службе, *a capella*. Г. В. Свиридов использует не прямую, а несколько переработанную цитату обиходного киевского распева. Композитор не следует точной подтекстовке напева, взяв в основу мелодическое движение и гармонизацию. Возможно, это и увело исследователей в сторону заупокойной молитвы, потому что такую же мелодико-гармоническую последовательность находим в киевском «Трисвятом», который поётся как раз на заупокойных службах Панихиды и Отпевания.

Примечательно, что композитор не использует тексты молитв целиком. Из «Ныне отпускаеши» композитор берёт только начальные, ключевые строки молитвы. Вслед за ними звучат «...И ныне, и присно и во веки веков. Аминь» (вторая часть малого славословия), «Слава тебе, Боже наш» и «Аллилуйя». Здесь уже о цитировании можно говорить лишь опосредованно, тихое, умиротворенное церковное пение включается в общую канву движения. Его как бы «подгоняет» солист своим театрализованным рассказом.

Партия солиста накладывается на хоровое звучание и контрастирует своим речитативным «репортажным» характером. В этом драматическом сочетании двух пластов и переосмысливается текст В. В. Маяковского. «Музыкой второй части оратории стихи Маяковского расшифровываются с такой рельефностью, выпуклостью, с такой обнаженной остротой конфликтности, какие в тексте скрыты за повествовательностью сюжета. Свиридов практически заново раскрыл содержание шестнадцатой главы поэмы “Хорошо!” (сократив ее, выделив главные вехи сюжета)» (Евдокимова, 1979, с. 188).

Однако не вся партия солиста декламационна. Кульминация части связана с появлением главного действующего лица – генерала Врангеля. И если до этого солист выступал в роли рассказчика, то здесь он словно «запевает» от лица Врангеля. С особенным драматизмом звучит фраза «как от пули падающий». Исполняемая в полный голос, на *ff*, в высокой тесситуре, при поддержке напряжённой гармонии двойной доминанты (IV#2) восходящая кварта (ре-соль первой октавы) передаёт крик отчаяния, всю боль смертельно раненой души. Не случайно следом за этой фразой вновь вступает хор «Аллилуйя». Здесь автор использует камерный состав (по три солиста от каждой партии), остальные поют закрытым ртом на *ppp*, хор звучит действительно как отпевание. И последующие действия генерала – «трижды землю поцеловавши, трижды город перекрестил» – это ритуал прощания с родной землей, с легендарным городом, с многострадальной Родиной, на которую обрушилась стихия раскола нации. Особенно знаменательна фраза «перекрестил» – восходящий трихордовый мотив, поддержанный соль-мажорным просветлением в оркестре. Однако это просветление – лишь призрачная надежда на восстановление Божьего миропорядка на истерзанной распрями земле.

Немаловажный пласт драматургии второй части – это партия оркестра. Помимо традиционной функции поддержки, оркестр включается в процесс повествования, используя яркие изобразительные приёмы. Первый такой приём – фанфара трубы на тритоновом сопоставлении аккордов (A-Es) – звучит как трубный глас судного дня (ц. 11). Только для кого настает этот Судный день, для побежденной Белой гвардии или для кроваво-красных победителей? В этом величайшая трагедия истории России.

Приём – удары барабана, имитируют шаги идущего человека, предваряют появление Врангеля. Однако эти удары воспринимаются и как тревожный стук сердца (ц. 13). Последующие приёмы (удар там-тама на фоне последней хоровой «Аллилуйя», звучащий подобно заукокойному колоколу, резкие аккорды в конце – выстрелы) так же помогают воспроизвести зрительную картину происходящего.

Таким образом, музыкальное воплощение стиха второй части «Патетической оратории» своим глубоким содержанием гораздо превосходит банальное повествование. Путём противопоставления речитатива солиста и молитвенного хора при поддержке изобразительного оркестра, композитор не только с кинематографической точностью рисует визуальные образы бегства Белой гвардии, но и передаёт своё эмоциональное отношение к происходящей трагедии. Это боль прощания со старым миром, с «законами, данными Адамом и Евой», тяжелейший переход к качественно новому духовному бытию, где христианская вера в царствие Божие после смерти подменена идеологами коммунизма верой в райский Город-сад на земле.

Эта вера в утопические идеалы оправдывала разрушение и братоубийственную войну, которая представлялась священной войной за светлое будущее; вера в возможность рая на земле поддерживала разрушительную силу революции, которая мастерски передана в окружающих частях – мощнейшем по звучанию и силе натиска «Марше» и гимнической оде, воспевающей подвиг Красной армии «Героям Перекопской битвы»; она же толкала народ на трудовой подвиг строительства новой жизни, самого Города-сада. Но и эти части не лишены подтекста.

Так, в первой части оратории Б. И. Ольховская (Ольховская, 2012), которая впервые сделала смелую попытку осмыслить «Патетическую ораторию» с точки зрения литургии, в частности выделяет отсылки к Библейским преданиям: законы Адама и Евы, параллель с пророком Илией и образ библейского потопа как аналога кровавого потопа, который накрыл Россию.

Также в оратории символичен образ красной звезды (Заметим также подмену христианского креста красной звездой – прим. О. Р.) героя-победителя из третьей части оратории. Текст апофеоза «веки веков... Слава!» невольно отсылает к малому славословию «Слава Отцу и Сыну и Святому духу, и ныне и присно и во веки веков. Аминь». Герой с красной звездой на челе прославляется во веки веков, воспевается его кровавый подвиг со всей мощью и размахом революционных песен. В таком ключе гротескным представляется не изображение бегства белой армии во второй части оратории, а прославление победы красноармейцев в третьей.

Каков же Город-сад, ради которого попираются божественные законы? В пятой части оратории «Здесь будет город-сад!» композитор так же кинематографично, как и во второй, рисует грандиозную картину созидания со всеми её атрибутами – холодом, голодом, смертью, надеждой, верой, пафосом. При всем этом вновь обращает на себя внимание несоответствие образного строя поэтического текста и его музыкального воплощения, в данном случае жизнеутверждающего восклицания в названии умиротворенной колыбельной в коде. Более того, музыка в большей мере изображает драматизм происходящего, нежели оптимистическую концепцию построения светлого будущего.

В отличие от «сценичной» второй части с её разомкнутой свободной формой, пятая часть имеет четко структурированную сложную трёхчастную форму с кодой, при этом буквально пронизана сквозным развитием.

Этому способствует вариационно-строфическая форма крайних частей (три строфы в первой части и одна в репризе). В музыке этих частей четко дифференцированы несколько пластов.

В оркестровом вступлении обращает на себя внимание равномерное движение шестнадцатыми у засурдиненных альтов в сумрачном *cis-moll*, которое невольно напоминает монаха Пимена, пишущего летопись в келье Чудова монастыря в «Борисе Годунове» М. П. Мусоргского. Г. В. Свиридов также пишет летопись своего времени, показывая всю правду советской действительности. Движение шестнадцатыми имеет и изобразительный характер: в них слышен и шум ветра, и шелест дождя.

Второй важнейший оркестровый пласт – это малосекундовая интонация солирующего бас-кларнета (V-IV#) на тонической педали и на фоне шестнадцатых. Этот пласт имеет скорее эмоциональное, чем изобразительное значение, вызывает ощущение холода небытия.

В вокальной партии также выделены два пласта – партия солистки-рассказчицы (меццо-сопрано), поющей «говорком» вокруг первой и пятой ступеней. Примечательно хроматическое нисхождение от VII ступени с остановкой на IV#, придающее этому «говорку» напряжённость.

Второй вокальный пласт – реплика мужского хора «Через четыре года здесь будет город-сад!». Интонационно она близка партии солистки своей опорой на I и V ступени, ритмически выдержана в жанре марша. Казалось бы, она должна звучать оптимистично, но композитор использует тихую звучность, низкий регистр мужского хора, скупую поддержку оркестра, тем самым подчеркивает образ застывшего на промерзших губах шепота.

Резким контрастом выступает средняя часть «Здесь взрывы закудахтают...». Вслед за канонадой в оркестре «взрывается» и весь хор. С напряжённым пафосом размашистой мелодии в *D-dur* вырисовывается образ строящегося будущего, но это далеко не благоухающий райский сад, а индустриальная машина, которая «сотней солнц... воспламенит Сибирь». Здесь вновь ощущается сила энергии разрушения, без которой невозможно дальнейшее созидание.

Образ Райского сада появляется лишь в коде. После драматической репризы, фактически рисующей холодно-голодную смерть, в конце которой фраза «город-сад» звучит у женских голосов, вызывая ассоциацию с ангельским пением, начинается одна из вдохновенных музыкальных картин творчества Г. В. Свиридова. Это поэтичнейшее воплощение идеала, мечты, которая, подобно образу побочной партии Шестой симфонии П. И. Чайковского, остается далекой и несбыточной. И этот вывод продиктован самой музыкой. В партии солистки звучит задушевная лирическая мелодия, основанная на трихорде, солнечный *D-dur* с терцовым сопоставлением с *B-dur* средней части здесь лишен патетики, теперь он звучит мягко, и даже элегично. Этому способствуют и красочное звучание оркестра с переливами арфы и челесты, и звучание хора закрытым ртом. Мелодию солистки подхватывают скрипки, приводя ее к кульминации, в которой вычленяется терцовая интонация, трансформируя вдохновенную песнь в тихую, умиротворенную колыбельную. Вступающая следом тема трубы звучит как зов, ведущий к вечному покою и блаженству.

Таким образом, в коде пятой части оратории композитор действительно нарисовал Райский сад, но вовсе не как рай на земле, а именно как недостижимую в земной жизни мечту, но при этом с верой в её осуществление.

Этой верой одержим герой-поэт, обращающийся к портрету Ильича. В свете литургического прочтения «Патетической оратории» шестая часть – «Разговор с товарищем Лениным», рассматривается не иначе, как молитва. Образ Ленина советскими идеологами доведен до высоты божества, его портреты вытеснили православные иконы, исповедь у священника заменена отчетом в парткоме. И подобный отчет о «работе адовой» мы слышим у Г. В. Свиридова.

В этой части у солиста тщательно взвешена каждая интонация, каждый мелодический оборот, будь то внешнее описание сумрачной комнаты или портрета вождя, будь то полное погружение во внутренний мир, с его сомнениями и переживаниями. Сосредоточенный тон вокальной партии дополняется сдержанным сумрачным сопровождением оркестра с вязкими затемнёнными гармониями.

Надо всем этим витает благоговейное отношение к образу Ленина, имя которого дает силы «думать, дышать, бороться и жить». Заключительный подъем-кульминация, отмеченный мажорным просветлением, подобен молитвенному экстазу, а хоровой возглас «Ленин!» – заключительному «Аминь!».

Образ Ленина, идущий от революционного прошлого, оказывается тесно связанным с идеей Города-сада, а связующим звеном между ушедшим прошлым и нереальным будущим оказывается единственная реальность настоящего – это «наша земля», в которую композитор безнадежно влюблен и которой преподносит почти языческое поклонение.

Впервые такое трепетное отношение к родной земле слышится во второй части, где буквально наблюдается обряд прощания Врангеля с землей-матушкой. В полной мере образ земли раскрыт в четвертой части «Наша земля».

Выше было отмечено явное противопоставление двух образов в стихах В. В. Маяковского – образ прекрасной, пленительной чужбины и многострадальной, но горячо любимой родины. Композитор очень точно прочувствовал грань между этими образами, найдя для их воплощения различные музыкальные средства. Но картина «нашей земли» была бы не полной, если бы не введенный композитором образ пасторали, свойственный не «поэту революции», а его современнику С. А. Есенину, к тому же есенинская «деревянная Русь» столь близка самому композитору.

Г. В. Свиридов с особой любовью прорисовывает музыкальный пейзаж русских просторов. Для этого он использует, казалось бы, традиционное средство – пастуший наигрыш, но его воплощение подчинено общему контексту части. Наигрыш-импровизация открывает четвертую часть оратории. Невесомая, воздушная флейта, уподобленная свирели, широкими скачками с легкостью бабочки порхает по ступеням пентатоники.

Тема флейты поддержана одинокой педалью валторны, тоже своеобразным «голосом природы». Инструментальный наигрыш плавно перетекает в песенную мелодию, к которой присоединяется вторая флейта, образующая с первой пустые повторяющиеся квинты. В это же время вступают две флейты-пикколо со звенящими квартами в верхнем регистре, с которыми сливаются прозрачные флажолеты скрипок. Так композитор создаёт типично есенинскую картину Руси, с кристально чистыми красками, овеванную задумчивостью, щемящей тоской.

Второе проведение темы флейты расширено за счет отклонения в *d-moll*. Импровизационный характер этого расширения усиливает связи с пастушьими наигрышами, с крестьянскими песнями. Однако, когда в монологе героя усиливается экспрессия, высказывается его эмоциональное отношение к разорённой родной земле, тема флейты исключается из общего повествования. Этот образ остается незыблемым, словно композитор намеренно оставляет заповедный клочок родной земли, нетронутый разрушениями и бедами.

Откуда же такое бережное отношение, такая безусловная любовь к земле? Вновь вспоминаются слова Писания – «земля еси и в землю отыдеш», где косвенно подтверждается родство человечества с землей. Г. В. Свиридов, как истинный художник, интуитивно чувствует эту вневременную связь. Недаром тематизм всех частей пронизывает архаическая трихордовая попевка.

Проходя через все лирические темы оратории, трихорд ярким солнечным светом засиял в финале оратории – «Солнце и поэт». Финал даже вне контекста оратории представляется явлением уникальным. В нём настолько грандиозно воплощена оптимистическая идея прославления жизни, что даже сейчас, по прошествии более полувека, в ином идеологическом измерении, становится понятной та сила веры в светлое будущее, которая пронизывала сердца миллионов советских людей. Однако Творец-Солнце, уподобленный ему сын Земли, Творец-Поэт и Творческий Дух – не это ли христианская Святая Троица?

Всё величие и великолепие финала проявляется в ярко выраженном соборном начале. Более того, Г. В. Свиридов пошел дальше христианского понимания соборности, соединив здесь языческое поклонение Земле и Солнцу с воспеванием Творческого Духа.

На мысль о соборности наводит, прежде всего, ярко выраженное колокольное звучание оркестра. Скрипки, высокие деревянно-духовые, флейты, гобои, рояли, колокола, арфы слиты в едином аккордовом звучании нисходящей трихордовой попевки в кварте. В партии хора слышны звуки того же трихорда, только разложенного по квартам и квинтам. Архаика трихорда поддержана плагальным оборотом в гармонии сопровождения. Мерное движение, *marcato*, «трубный», блестящий *B-dur* – всё это вызывает ассоциацию со звучанием праздничных колоколов.

Следующий образ финала – пастораль, родная Земля, освещенная солнечным светом («Пригорок Пушкино»). Элегичный *g-moll*, дорийская VI ступень, опять же трихордовая основа мелодии хора и оркестра, мягкий тембр женских голосов рисуют картину сельских просторов. Если у В. В. Маяковского – это лишь зарисовка места происходящих событий, то у Г. В. Свиридова вновь возникает образ родной горячо любимой земли. «Место действия в финале оратории – не дача и не поселок, а весь земной шар или, по меньшей мере, вся Россия» (Сохор, 1972, с. 184).

Но в этой земле есть «дыра», которую композитор описывает с особой точностью: мерное нисхождение мужских голосов, низких инструментов, глухой удар там-тама. Не это ли дверь в иной мир, в которую опускается Солнце, чтобы вновь воскреснуть и воссиять над миром? Б. И. Ольховская совершенно справедливо проводит параллель между Солнечным светом и Иисусом Христом: Светить, просвещать – это смысл учения Христа («Свет Христов просвещает всех...», «Слава тебе, показавшему нам Свет...» и т. д.) (Ольховская, 2012).

В репризе первого раздела финала ощущение солнечного света усиливается за счет красочного сопоставления мажорных тональностей: *D-dur*, *H-dur*, далее в оркестровом эпизоде *D-dur* *Ges-dur*, *B-dur*, *D-dur* (большептерцовое соотношение от *D-dur*), *Es-dur*, *G-dur* (большептерцовое соотношение от *H-dur*). Сюда же композитор добавляет фанфары меди, что усиливает зрительное приближение Солнца в этом симфоническом шествии. И вот оно снизошло до нас!

Текст Солнца исполняет солист-бас, звучание которого усиленно микрофоном и поддержано органом. Поэт-оракул, который руководил революционной толпой в «Марше», теперь выступает от имени Солнца, воспевая Творческий дух. «Небесный глас» призывает Поэта идти и сиять вместе с ним, возвышая тем самым Поэта до самого Творца.

Но было бы неправильным рассматривать в финале «Патетической оратории» только лишь параллели с христианством. Мерный ритм, внешняя простота музыкального языка, в основе которого архаический трихорд, масштабность звучания – всё отсылает к языческим ритуалам поклонения Яриле-Солнцу.

В динамической репризе *C-dur* (ц. 66), «Светить всегда...» обнажены призывные интонации кварты у солиста и восходящей сексты у хора, то есть поэт как личность влился в народ, народ же, напротив, принимает личностную окраску.

Таким образом, «Солнце и поэт» объединяет в себе несколько музыкально-образных пластов: колокольность, обрядовость, пастораль, Поэт, Творческий дух, народ. И это единение звучит настолько убедительно обобщенно, с богатырским и даже титаническим размахом, что представляется истинным апофеозом жизнеутверждения здесь, на родной Земле. Согласимся с М. В. Апличеевой, которая называет «Патетическую ораторию» свиридовской «Песнью о земле» – настолько сильна в ней эпическая обобщенность, возвышенный до пафоса характер, что соответствует определению «Песнь» (Апличеева, 2013).

Теснейшее переплетение христианских мотивов, вечных библейских истин с монументальностью эпической Песни – это проявление масштабности композиторского замысла, для которого композитор расширяет рамки

звучания симфонического оркестра и хора. Фактически композитор приблизился к грандиозной мистерии, прославляющей Творческий Дух, и посвящающей в своё таинство огромную массу людей. «Когда я писал ораторию, то мечтал именно о таком массовом её исполнении, о таком мощном звучании хора» (Сохор, 1972, с. 190).

Заключение

В «Патетической оратории» находим явные и скрытые отсылки к христианской тематике. Очевидной отсылкой является использование православной молитвы «Ныне отпускаеши» во второй части оратории. Эта молитва, звучащая у хора *a cappella*, с одной стороны олицетворяет уходящий мир, с другой – имеет символическое значение перехода от одного состояния к качественно новому. Скрытые отсылки к христианству находим, во-первых, в поэтическом тексте. Заметим, что Г. В. Свиридов творчески подходит к стихам В. В. Маяковского, изменяя структуру, строки и отдельные слова, но фрагменты обращения к библейским образам оставляет без изменений, и наоборот выделяет их музыкальными средствами. Во-вторых, аналогии с христианством обнаруживаются в отдельных образах оратории («Разговор с товарищем Лениным» – молитва, единение в финале Солнца, Поэта и творческого духа – Святая Троица).

Вполне вероятно, что в конце 50-х годов Г. В. Свиридов не был набожным христианином. Однако неизменным оставалось главное в его музыке – искренность и честность в выражении своей творческой идеи, простота музыкального воплощения общечеловеческих истин, мировой гармонии. Его «духовным завещанием» стал цикл «Песнопения и молитвы». Композитор прошёл духовно-творческую эволюцию от автора романсов через воспевание коммунистических идей до создателя церковных песнопений.

Источники | References

1. Апличеева М. В. «Патетическая оратория» Георгия Свиридова – Песнь о Земле и Солнце // Общество. Среда. Развитие. 2013. Вып. 2.
2. Белоненко А. С. Из чего рождается гармония // Свиридов Г. В. Музыка как судьба / сост., авт. предисл. и коммент. А. С. Белоненко. М.: Мол. гвардия, 2002.
3. Евдокимова Ю. К. «Патетическая оратория» в системе художественного мышления Свиридова // Георгий Свиридов: сборник статей и исследований / сост. Р. С. Леденев. М.: Музыка, 1979.
4. Кручинина А. Н. Древнерусские ключи к творчеству Свиридова / Музыкальный мир Георгия Свиридова: сб. ст.; / сост. А. С. Белоненко. М.: Сов. композитор, 1990.
5. Масловская Т. Ю. О стиле и национальной сущности произведений Свиридова // Георгий Свиридов: сб. ст. / сост. Р. С. Леденев. М.: Музыка, 1979.
6. Ольховская Б. И. Литургическое осмысление «Патетической оратории» Г. В. Свиридова // Искусство и образование. 2012. № 2 (76).
7. Паисов Ю. М. Новаторские черты хорового стиля Свиридова // Музыкальный мир Георгия Свиридова: сб. ст. / сост. А. С. Белоненко. М.: Сов. композитор, 1990.
8. Полякова Л. В. Заметки о хоровых сочинениях 60-х годов // Георгий Свиридов: сб. ст. / сост. Д. Фришман. М.: Музгиз, 1971.
9. Савенко С. И. Из наблюдений над «Патетической ораторией» // Г. Свиридов. сборник статей и исследований / сост. Р. С. Леденев. М.: Музыка, 1979.
10. Сохор А. Н. Георгий Свиридов. Изд. 2-е, доп. М.: Музыка, 1972.
11. Федулова Е. А. Претворение литургических традиций в духовной музыке Георгия Свиридова: автореф. дис. ... канд. иск. Магнитогорск, 2010.

Информация об авторах | Author information



Ромашкова Ольга Николаевна¹, канд. иск., доцент

¹ Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова



Romashkova Olga Nikolaevna¹, PhD

¹ Tambov State Music Pedagogical Institute named after S. V. Rachmaninov

¹ o.romashkova@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 14.01.2023; опубликовано (published): 30.03.2023.

Ключевые слова (keywords): Георгий Васильевич Свиридов; «Патетическая оратория»; кантатно-ораториальное творчество; духовные мотивы; литургические подтексты; Georgy Vasilyevich Sviridov; "Oratorio Pathétique"; cantata-oratorical art; spiritual motives; liturgical overtones.