



М. Д. САБИНИНА

Симфония «Ленин» В. Шебалина

Свою драматическую симфонию «Ленин» (по В. Маяковскому) В. Шебалин написал почти тридцать лет тому назад, в 1930–1931 годах*. Вначале автор задумал ее как грандиозное полотно, охватывающее содержание всей поэмы В. Маяковского, но создал лишь первую часть, соответствующую первой главе поэмы. Незаконченное произведение? Нет, оно по-своему цельно и завершено, хотя в сюжетно-драматургическом смысле ему присущ характер пролога. Да и можно ли называть «частью» развернутую музыкальную композицию, состоящую из *трех* различных частей, в свою очередь, охватывающих по несколько контрастных разделов? Вероятно, первоначальный замысел композитора был не свободен от гигантомании: для воплощения — даже «конспективного» — поэмы В. Маяковского понадобилось бы несколько симфоний или ораторий...

Напомню, что за весь этот период тема о Ленине, прямо или косвенно, была отражена лишь в очень немногих произведениях. Факт, убедительно свидетельствующий об огромной трудности задачи! Вот первая, принципиальная причина, в силу которой симфония В. Шебалина представляет значительный интерес. Вместе с тем, она заключает в себе немало эстетически ценных сторон, плодотворных и поучительных находок, высокого мастерства.

Предыстория создания симфонии описана самим автором. «Однажды Владимир Владимирович сказал мне: “А вот не думаете ли Вы, что из моего “Ленина” может что-нибудь такое получиться, вроде симфонии или оратории?” Мысль эта поразила меня...» Дело происходило в 1929 году. Молодой композитор начал

* Впервые она прозвучала 11 января 1933 г. в Москве (оркестр, хор и солисты Большого театра; дирижер — А. Мелик-Пашаев); затем, 21 января 1934 г., в Ленинграде (под управлением А. Гаука).

сотрудничать с В. Мейерхольдом и по его предложению написал музыку к пьесам «Командарм 2» И. Сельвинского и «Баня» В. Маяковского. Композитор встречался с поэтом, и описанный разговор послужил непосредственным толчком к возникновению драматической симфонии «Ленин». Косвенные же импульсы давала атмосфера «дерзаний», характерная для театральной жизни, общение с драматургами, режиссерами, поэтами. Новые веяния очень ощутимы были и в массовом музыкальном быту, в развороте массового музыкального движения.

Никогда, ни до, ни после того времени, массовая песня не занимала столь значительного места в творчестве В. Шебалина. Он писал, преимущественно, хоровые песни (для двухголосного либо одноголосного хора) на слова советских поэтов: комсомольские и пионерские, песни об Октябре и о посевной кампании, об открытии Турксиба и о встречном промфинплане. В них композитор стремился освоить новую для него интонационную стихию призывно-броских, энергичных мелодических оборотов и ритмов, ораторскую отчетливость и пафос речи. Овладел ли В. Шебалин «секретом» яркой, простой и доступной массовой песни? Он настойчиво искал его вместе с таким убежденным симфонистом, как Н. Мясковский. Но и для Н. Мяковского, и для С. Прокофьева, и для В. Шебалина массовая песня осталась не столько областью больших художественных достижений, сколько необходимым «пробным камнем», руслом поисков демократического обновления языка. Без этих поисков не могла бы родиться симфония «Ленин».

* * *

Автор назвал свое произведение «драматической симфонией». Элементы ораториальности решительно вторгаются в него: есть эпизоды, исполняемые чтецом, во второй и третьей частях вокальные соло и ансамбли чередуются с хорами. Но симфоническое начало играет здесь, безусловно, ведущую роль. Это сказывается в монотематизме, интенсивности развития, наличии внутренних интонационных связей между частями.

Смелость и необычность замысла предопределили необычность формы. С точки зрения чисто композиционной, ее истоки восходят к новым синтетическим формам романтиков. (Ведь именно драматической симфонией Берлиоз некогда назвал «Ромео и Джульетту».) Стиливые же особенности произведения В. Шебалина имеют двойственную природу: некоторые черты русских классических традиций хоровой и симфонической музыки соединяются здесь с чертами революционной песенности, со стихией монументальных массовых театрализованных «действ» эпохи

гражданской войны. От классики идет обильное использование хоровой полифонии, придающее особую плотность, массивность и величественность всей «кладке», наподобие танеевских кантат. Вместе с тем характер тематизма, символичность повествования, где рассказчиком и действующим лицом является то сам народ, то поэт — непосредственный участник событий — все это рождено новой революционной эпохой. Эпический план порой сменяется планом более лирическим, интимным, например в эпизоде соло меццо-сопрано во второй части: «индивидуальный» оттенок высказывания олицетворяет здесь глубоко личное и, вместе с тем, общечеловеческое чувство любви к Ленину.

Первая часть — симфонический пролог. Его можно условно определить, как образ наступательного революционного порыва, протеста, созревшего в массах. Вместе с тем, это образ разумной и твердой воли. Концентрированности и обобщенному смыслу идеи, неуклонности ее «доказательства» соответствует избранная автором музыкальная форма: это большая оркестровая Фуга. Случай, не частый в нашей симфонической практике! Он тем более примечателен, что В. Шебалин весьма свободно трактует традиционную классическую структуру фуги, сочетая ее с принципами сонатной формы. Полифонические приемы оплодотворяются методами симфонической разработки. Любопытно, что ответные проведения темы даны не в обычных, доминантовых, а в субдоминантовых отношениях — особенность, характерная для русской музыки, русской ладовости.

Фугу открывает короткая фраза труб, тромбонов, тубы и ф-гота. В драматургии симфонии это вступление-эпиграф получает значение лейтмотива:



Из него вырастает собственно тема Фуги, а впоследствии его варианты возникают в наиболее важных точках произведения, как бы скрепляя его единой смысловой нитью, единой мыслью.

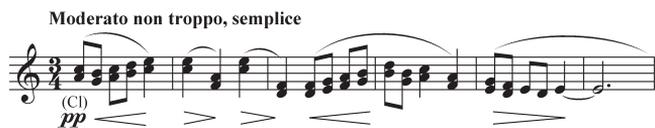
За волной большого эмоционального подъема следует кратковременный спад. Появляется тема иного характера, задумчивая, спокойная. Новый образ? Да, его можно рассматривать как побочную партию, но вместе с тем это обращенный и увеличенный вариант темы Фуги. В разработке господствует импульсивный начальный мотив темы — решительный шаг вверх, напряженный взлет шестнадцатых. Вторгается сюда и тема-эпиграф. Строго по-

лифонические приемы развития в разработке и репризе постепенно отесняются симфоническими.

Второй, медленной части симфонии предшествует короткий фрагмент — ее пролог («Время — начинаю про Ленина рассказ. Но не потому, что горя нету более...»). Это — «заставка», эпическое начало повествования. Траурное Largo по настроению несколько напоминает траурные эпизоды ораторий Генделя; величие народной скорби о смерти Ленина требует простоты и мужественности, оно несовместимо с сентиментальностью и унынием. («Нам ли растекаться слезной лужею?», — восклицает Маяковский). На мой взгляд, В. Шебалину в этой части удалось уловить главное — дух гражданственности, возвышенной эпичности. Эта часть написана гораздо сочнее, чем первая, которая не лишена некоей отвлеченности, рационалистичности. И интонационный строй второй части (а также и третьей) выдает более чуткое и осознанное стремление вслушаться в музыкальную речь, творимую новой революционной эпохой. В сфере «чистого» симфонизма подход к этой задаче для В. Шебалина, как и для других композиторов, был труднее, тернистее, чем в сфере вокально-хоровой. Необычайная рельефность, драматическая выразительность и подлинно современный характер текста также, несомненно, сделали свое дело, направляя воображение автора, заставляя искать новую, яркую и конкретную образность.

На глубоких, «темных», рокошущих базах оркестра звучат первые, очень веские, декламационно подчеркнутые фразы хора («Вся Москва. Промерзшая земля дрожит от гуда...»). Хор настойчиво спрашивает: «Что он сделал? Кто он и откуда? Почему ему такая почеть?». И, словно предваряя ответ, в оркестре возникает волевой начальный мотив Фуги.

Так подготовлен средний, более подвижный раздел — соло меццо-сопрано с оркестром. Ариозно-распевная, плавная и строгая по рисунку, мелодия голоса звучит на фоне певучего и прозрачного оркестрового сопровождения, с характерным дуэтным наигрышем флейт и кларнетов попеременно; музыку характеризует близость к русским народно-песенным интонациям, мягкость и ясность натурального минорного лада:



Это рассказ о Ленине — «самом человечном человеке» («Он, как вы и я, совсем такой же...»). К неповторимо скорбным часам прощания с вождем возвращает соло баса — монолог, в котором

речитативные «ораторские» интонации слиты с характерными оборотами героических революционных песен. В этих интонациях, в упругом и торжественном маршевом ритме, в фанфарных восклицаниях оркестра слышится дыхание огромной толпы, ее тяжелая мерная поступь.

Снова то тут, то там в ткани оркестра слух узнает знакомые волевые очертания мотива-эпиграфа и начального оборота темы Фуги. И снова хор вопрошает: «Что он сделал? Кто он?». Но повторяется этот многозначительный вопрос отнюдь не в силу формально-конструктивных соображений. В первый раз он был рожден конкретным событием — всенародным трауром, и в ответ вырисовывался человеческий, близкий и простой облик того, «за одно дыханье» которого поэт отдал бы свою жизнь. Фон, обстановка действия здесь вполне реальны, по-бытовому достоверны («Со знаменами идут... И Колонный зал... насквозь прохожен.... Слезы снега с флажких покрасневших век»). Но в этом непосредственном излиянии, в этих трагических картинах не может быть исчерпывающе раскрыт смысл титанического подвига, свершенного Лениным. Во второй раз вопрос обращен как бы к самой истории. И поэтому в третьей части повествование эпически отдалается от конкретных событий; их суть передана в обобщенно-аллегорической гиперболической форме.

Перед третьей частью «слово» вновь передается чтецу. В соответствии с изменением образно-смысловой функции частей изменяется и функция эпизода чтеца. Он должен дать историческую перспективу, показать неумолимую закономерность появления Ленина — вождя революции. У В. Маяковского этой теме посвящена большая часть первой главы. Композитор, естественно, вынужден был ограничиться монтажом наиболее «ударных» ее точек: образ хищного грабителя — капитала; образ времени, отмеряющего часы его неизбежной гибели; Маркс — «старший ленинский брат»; рабочий гнев, штурмующий «капиталовы отвесные твердыни». Образы наиболее музыкальные, то есть наиболее символические, динамичные, отобранные для текста самой третьей части.

Продолжая слово чтеца, вступает квартет солистов с оркестром: возвещается приход «человека, борца, карателя, мстителя». Это он — посланец истории, которого призывает «клич подвалов». Такова общая идея третьей части.

Композиционно квартет солистов образует массивное вступление. Он построен на нагнетании звучности к взрыву *tutti* на слове «мститель». Здесь включается и хор, а басовые голоса оркестра, во главе с тубой, торжественно и грозно произносят фразу-лейтмотив, причем её окончание решительно взмывает вверх — штрих немало-важный. Основа части — грандиозное хоровое фугато со средним

