

Анастасия Николаевна Тимофеева

ana.tmfv@gmail.com

доцент Берлинской высшей школы музыки
имени Х. Эйслера и Берлинского
университета искусств (Германия)

Assoc. Prof. Anastasia N. Timofeeva

ana.tmfv@gmail.com

Berlin School of Music „Hanns Eisler“, Berlin
University of the Arts (Germany)

**«Откуда Вы, странник, пришли?»:
Два романса Г. В. Свиридова на стихи Б. Л. Пастернака (1935)**

Аннотация

Статья посвящена первому сохранившемуся вокальному произведению Георгия Свиридова — Двум романсам на стихи Бориса Пастернака, написанным в один год с принесшими композитору популярность пушкинскими романсами (1935). Данная публикация является первым музыковедческим исследованием произведения и ставит задачу ознакомления музыкантов-профессионалов и любителей музыки с еще неизданным сочинением, определения его значения в творческом наследии композитора и расширения представлений о раннем этапе его творчества.

Ключевые слова

Георгий Свиридов, Борис Пастернак, неизданные романсы, ранний период творчества, «Весна», «Из суеверья», синтез музыки и слова.

**"Where Did You Come from, Wanderer?":
Two Romances by G. V. Sviridov to Words by B. L. Pasternak (1935)**

Abstract

The article is devoted to the first surviving vocal work of Georgy Sviridov — Two Romances on the verses of Boris Pasternak, written in the same year as Pushkin's romances that brought the composer popularity (1935). This publication is the first musicological study of the work and sets the task of acquainting professional musicians and music lovers with an unpublished work, determining its significance in the composer's creative heritage and expanding ideas about the early stage of his work.

Keywords

Georgy Sviridov, Boris Pasternak, unpublished romances, early period of creativity, "Spring", "From superstition", synthesis of music and words.

Творческий путь художника — это странничество, направляемое его эстетическими и этическими воззрениями, и вопрос «Откуда Вы, странник, пришли?» можно задать любому художнику-создателю, ибо каждое явление искусства имеет свои истоки и корни. Именно с этико-эстетических предпосылок начинаются процессы поиска круга тем, отбора выразительных средств, делающих композитора непохожим на тех, кто был до него, и на тех, кто придет после. Каждое сочинение занимает определенное место в общей картине творчества. Вот почему так значимо открытие неизвестных произведений — они расширяют взгляд на панораму созданного, вносят дополнительные нюансы в оценку художественного наследия.

До недавнего времени анализ хронологии и типологии свиридовского вокального творчества начинался с Романсов на слова А. С. Пушкина (1935). За ним следовали Романсы на слова М. Лермонтова¹ (1938) и сочиненные этом же году Песни на слова А. Прокофьева². Вплоть до 1944 года, времени создания цикла «Из Шекспира», в нотных изданиях свиридовской вокальной музыки мы не находим ни одного сочинения в циклическом жанре. Сегодня это представление о раннем этапе творчества композитора меняется.

В последние годы Свиридовским институтом³ по просьбе автора статьи были предоставлены нотные автографы двух неизданных произведений композитора для проведения их музыковедческого анализа и концертного исполнения. Это Два романса на слова Б. Пастернака (1935) и «Песни странника» на слова китайских поэтов VII – IX веков (1942), строка из которых «Откуда Вы, странник, пришли?»⁴ (Иллюстрация 1) стала названием данной работы, определив ее основную задачу — дополнить картину раннего этапа творчества композитора.

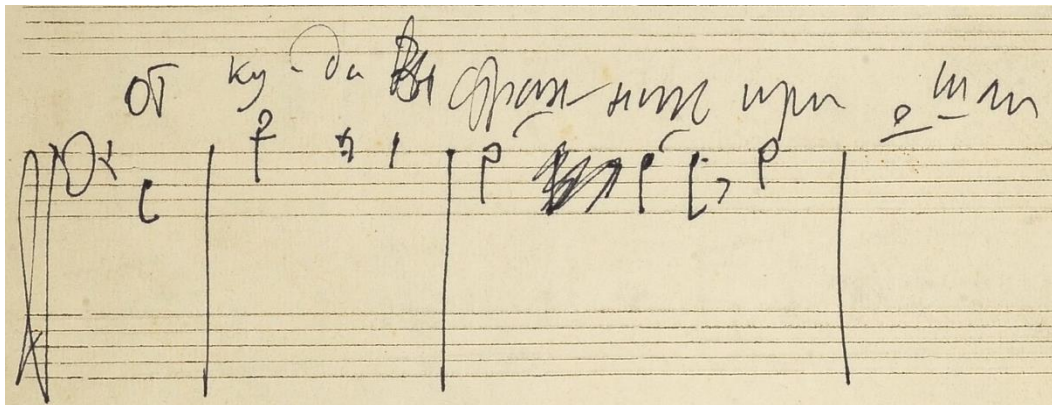


Иллюстрация 1. набросок к песне «Возвращение на родину» из «Песен странника» Г. В. Свиридова. Семейный архив Свиридовых-Белоненко, Санкт-Петербург. Оп. 1, ед. хр. 33, «Песни странника на слова китайских поэтов», 28 листов.

Два романса на слова Б. Пастернака — первое сохранившееся вокальное сочинение Свиридова⁵. Они были созданы незадолго до принесшего композитору известность пушкинского цикла и являются не просто «пробой пера», а ярким показателем композиторского потенциала. Романсы открывают ранний этап творчества композитора, который завершается «Песнями странника». Это качественно новое циклическое

¹ Вторая редакция под названием «Восемь романсов на слова М. Лермонтова» (1957).

² Три из них изданы в 1939 году, во второй редакции произведение названо «Слободская лирика»: песни на слова А. Прокофьева и А. Исаковского (1958).

³ Некоммерческая организация Негосударственное учреждение культуры (НУК) «Центр по изучению творческого наследия Г. В. Свиридова (Свиридовский институт)», Санкт-Петербург.

⁴ Стихи Хэ Чжичжана (659 – 744) в переводе Ю. К. Щуцкого (1897 – 1938).

⁵ А. С. Белоненко пишет: «В разряде утраченных все еще числятся произведения, созданные в конце 1930-х—1940-х годов...» [7, 7].

произведение. В нем впервые соединяется лирика, свойственная вокальным сочинениям раннего периода (пушкинские и лермонтовские романсы) с эпическим и драматическим началом, характерным для вокальной музыки позднего этапа творчества («Страна отцов» на слова А. Исаакяна, «Отчалившая Русь» на слова С. Есенина, поэма «Петербург» на слова А. Блока и другие). Упомянутые поздние произведения Свиридов называет «поэмами», чем подчеркивает их эпический размах⁶. Сам композитор четко сформулировал свои представления об этом жанре: «У меня поэма <...> — совсем в ином понимании. Я под этим подразумеваю нечто близкое литературной форме поэмы. То есть развернутое произведение, где имеется эпический крупный элемент наряду с лирикой. <...> Это поэмы, потому что там не просто лирические картины, песни, а еще есть и эпос: жизнь нации» (цит. по [4, 668]). Интересно, что Свиридов так и не определил жанровую принадлежность «Песен странника», что нашло отражение в нотографических справочниках⁷. Во вступлении к «Полному списку произведений...» 2001 года А. С. Белоненко пишет: «...важным достоинством всех прижизненных справочников является то, что они создавались при участии самого автора и в известной степени отражали авторскую версию списка на разных этапах творческого пути композитора» [7, 6]. Подробное исследование произведения автор провела в статье «Г. В. Свиридов „Песни странника“. На пути к премьере» [19, 49-55].

Но если о неизданных «Песнях странника» мы находим упоминания в музыковедческих изданиях, посвященных творчеству Свиридова, то о существовании Двух романсов на слова Б. Пастернака стало известно лишь в 1990 году, спустя 55 лет после их написания [1, 147]. В изданной в 2017 году книге «Музыка как судьба» опубликована конспективно записанная самим Свиридовым поэтапная периодизация его творчества. Он характеризует пастернаковские романсы наряду с пушкинскими как «Начало (нащупывание пути) обучение (влияния) (обретение своего пути)» [6, 263]. Настоящая работа является первым исследованием романсов Георгия Свиридова на слова Бориса Пастернака. В ее задачи входит:

1. Определение жанровой разновидности и формы двух романсов;
2. Выявление характерных черт стиля и приемов письма;
3. Анализ особенностей претворения жанровых и стилевых черт этих романсов в некоторых более поздних камерно-вокальных произведениях.

* * *

Борис Пастернак в 1930-е годы пользовался широкой популярностью. На первом съезде Союза писателей СССР в 1934 году Н. И. Бухарин в докладе «О поэзии, поэтике и задачах поэтического творчества в СССР» говорит о Пастернаке как об одном из «замечательнейших мастеров стиха в наше время, нанизавших на нити своего творчества не только целую вереницу лирических жемчужин, но и давший ряд глубокой искренности революционных вещей»⁸ (цит. по: [8, 177]). Стихи Пастернака до наших дней не потеряли своей привлекательности и значимости, тем удивительнее, что они не получили широкого отражения в русской музыке⁹. Возможно, такая «невостребованность» обусловлена

⁶ О проблеме жанровых особенностей вокального цикла и вокальной поэмы в творчестве Свиридова см., например: [4]; [11, 190-206].

⁷ «Четырехчастная симфония “Песнь странника“ (sic! — А. Т.) для двух солистов и симфонического оркестра» [16, 323]; «**Песни странника**. Поэма. Для баса и симфонического оркестра» [5, 12, 53]; «**ПЕСНИ СТРАННИКА**. Поэма для баса и симфонического оркестра» [10, 2]; «Песни странника — это шестичастный цикл для баса и симфонического оркестра» [17, 76, 151]; «Песни странника — шестичастный цикл для баса и симфонического оркестра» [18, 49, 301]; «**ПЕСНИ СТРАННИКА**: (Соч. 2): 1941-1942. Для баритона и фортепиано» [7, 61].

⁸ Синтаксическая конструкция сохранена автором статьи в соответствии с первоисточником. — *Прим. ред.*

⁹ К числу редких произведений на его слова относятся (в хронологическом порядке): «Магдалина» для голоса и фортепиано на стихи из романа «Доктор Живаго» А. Шнитке (1977), «Звезда Рождества» —

Тимофеева А. Н. «Откуда Вы, странник, пришли?»:
Два романа Г. В. Свиридова на стихи Б. Л. Пастернака (1935)

спецификой его языка, своеобразным поэтическим «пуантилизмом», отсутствием традиционных для классического романа ритмической стабильности, плавного течения фразы. А иногда, наоборот, поэзия Пастернака настолько «музыкально» проработана, что нелегко противостоять диктату ее темпа, ритма, динамики, поднимающихся до уровня музыкальных средств выразительности. Вероятно, это свойство обусловлено тем, что Пастернак сам хотел стать композитором, и под руководством Р. Глиэра и Ю. Энгеля готовился к поступлению на композиторский факультет Московской консерватории.

После Двух романсов 1935 года Свиридов еще раз обращается к поэзии Пастернака в 1965 году и пишет маленькую кантату «Снег идет» на стихи поэта, используя наряду с другими стихотворение «Душа моя, печальница», взятое им из зарубежного издания, нелегально попавшего в СССР. В это время в связи со скандалом, связанным с изданием за границей романа «Доктор Живаго», Пастернак был предан анафеме и исключен из Союза писателей. Однако обращение к стихам Пастернака не подразумевало однозначного отношения Свиридова к личности поэта. В дневниках композитора за 1975 - 1987 годы читаем:

«22/VII-82 г. Сейчас, в наши дни, в большой моде искусство первой половины XX века, в поэзии — это Пастернак, Ахматова, Цветаева, Гумилев, Мандельштам, прекрасные настоящие поэты, занимающие свое почетное место, которое у них уже нельзя отнять. Они оказывают (вместе с другими) несомненное влияние на современный творческий процесс» [6, 277].

«Почему-то противен навеки стал Пастернак, <...> грязноватый и умильный. Претензия говорить от „высшего“ общества. Малокультурность, нахвтанность, поверхностность» [6, 129].

«Пастернак — самодельное христианство, „презирающее“ Церковь, так сказать, „один на один с самим Христом“. Подобные люди, „иудео-христиане“, в общем-то вполне терпелись Советской властью...» [6, 568].

«Разумеется, не все в его (Есенина. — А. Т.) творчестве стало народным, но у Пастернака не стала народной ни одна строка, и не потому, что Есенин к этому специально стремился, а Пастернак сознательно избегал этого, а потому, что одному это было дано, а другому не дано» [6, 357].

«Сокровенная сущность поэзии Есенина, которую определяют весьма поверхностно как русский мессианизм, была совершенно чужда Пастернаку по многим причинам: по национальным, сословным и, наконец, самое главное, — по культурной генеалогии» [6, 352-353].

«Пастернак как поэт, он имеет большие достоинства, хотя отсутствие чувства языка, его интеллигентский, московско-дачный жаргон вместо богатой русской речи...»¹⁰ [6, 511].

Как мы видим, хотя Свиридов отдавал должное художественным качествам поэзии Пастернака, дарованию поэта, его литературной значимости, композитор не симпатизировал ему, придерживаясь, в отличие от него, сознательной позиции национально-гражданской направленности, особого религиозного представления о России, а также свято следуя линии своего долга как художника, гражданина, патриота.

Романс № 1 «Весна»

Многие стихотворения Пастернака по своему содержанию автобиографичны, и понять их до конца зачастую можно, лишь обратившись к воспоминаниям поэта или его близких. Но если относительно стихотворения «Из суевья» (романс № 2) мы находим

концерт для сопрано, хора, арфы и флейты В. Рубина (1979), «Хмель» для голоса и фортепиано Ан. Александрова (1984), музыка к спектаклю Ю. Любимова «Живаго (доктор)» А. Шнитке (1993), музыка к кинофильму А. Прошкина «Доктор Живаго» Э. Артемьева (2006).

¹⁰ Грамматическая неполнота высказывания сохранена автором статьи в соответствии с первоисточником. — *Прим. ред.*

исчерпывающие объяснения в биографии поэта, написанной его сыном Е. Б. Пастернаком [12], то со стихотворением «Весна» (1918), поэтической основой романса № 1, конкретных биографических параллелей обнаружить не удалось.

Приведем полный текст стихотворения:

*Весна, я с улицы, где тополь удивлен,
Где даль пугается, где дом упасть боится,
Где воздух синь, как узелок с бельем
У выписавшегося из больницы.*

*Где вечер пуст, как прерванный рассказ,
Оставленный звездой без продолженья
К недоуменью тысяч шумных глаз,
Бездонных и лишенных выраженья. [2, 125]*

Свиридов «слышит» стихотворение как светлую череду полутонов, рожденных в неспешной беседе голоса и фортепиано, — это диалог лиричной, «русской» по характеру мелодии с активным, комментирующим ее аккомпанементом. Такой принцип взаимодействия голоса и фортепиано характерен для лучших образцов классического романса. Тем удивительнее, что мы находим его в первом вокальном опусе молодого композитора.

Для стихотворения «Весна» свойственна футуристическая многозначность лексики и внутренняя стилистическая контрастность. Обратившись к нему, композитор следует ставшей тогда модной тенденции искать вдохновение в поэзии начала XX века (В. Маяковский, А. Блок, К. Бальмонт, Ф. Сологуб). Но если старшие современники Г. Свиридова В. Щербачев, М. Гнесин, П. Рязанов¹¹ сочиняли в русле идущего от французской традиции жанра «стихотворений с музыкой»¹², нашедшего высшее воплощение в творчестве Г. Форе, Э. Шабрие, А. Дюпарка, Э. Шоссона, К. Дебюсси, М. Равеля, то Г. Свиридов остался верен традиционно ясному, музыкально сбалансированному, идущему от классического русского романса стилю прочтения. Это обнаруживается в одночастной форме романса, сочетающей в себе построфное изложение и большой классический период из двух построений, разделенных половинным доминантовым кадансом (альтерированный нонаккорд).

Необычно начало романса: Свиридов меняет традиционную очередность «появления» участников дуэта, голоса и фортепиано. Первым вступает голос, затем к нему присоединяется фортепиано активным, «терпким» аккордом *sf*, за которым следует бурлящий пассаж в басовом регистре, переходящий в *tremolo* в среднем и верхнем регистрах. Свиридов меняет пастернаковскую пунктуацию: после слова «Весна» вместо запятой он ставит точку, придавая ему значение эпитафии. Так и вся фраза (такты 1-3) становится музыкальным эпитафием, обособленным от последующего музыкального материала романса, и выполняет функцию вступления (Пример 1).

Свиридов ставит перед певцом чрезвычайно сложную задачу: *crescendo* ноты *a*¹ от *pianissimo* до *fortissimo* и возвращение к начальной звучности в темпе *Adagio* на протяжении двух тактов (восьми долей), что трудновыполнимо. В дальнейшем, с накоплением опыта работы в области вокальной музыки, композитор приходит к более реалистичной оценке возможностей вокалиста.

Свиридов подробно обозначает динамику вокальной партии в тактах 1-2, но не конкретизирует ее в партии сопровождения, оставляя пианисту право решить, следует ли

¹¹ Стихотворения А. Блока соч. 11 В. Щербачева, Четыре стихотворения А. Блока соч. 3 П. Рязанова, «Из современной поэзии» соч. 5 М. Гнесина, «Посвящения» соч. 10 М. Гнесина.

¹² О вокальном жанре «стихотворение с музыкой» см., например: [3]; [9].

Тимофеева А. Н. «Откуда Вы, странник, пришли?»:

Два романса Г. В. Свиридова на стихи Б. Л. Пастернака (1935)

дублировать *crescendo*, доходящее до *fortissimo* (как в вокальной строчке), или проявить самостоятельность в выборе динамики.

Пример 1. Начальные такты романса «Весна».

Начало романса выдержано в лирическом ключе, мелодия вокальной партии чутко следует за поэтическим текстом, обнаруживая пофразное изложение, перемежаемое кратким инструментальным «досказыванием», а фортепианная фактура изобилует тщательно проработанными ритмическими деталями. Оstinатное движение восьмыми в мелодии (такт 4), продолженное в партии фортепиано, предопределяет общий неспешный, повествовательный характер романса. И даже продиктованная текстом длинная нота e^2 на слове «даль», словно мини-фермата, активно перебивается двумя акцентами, отвечающими за неукоснительность ритма у фортепиано. Еще один пример филигранной ритмической проработки: будто тревожно встрепенувшиеся шестнадцатые на слове «пугается» в такте 6. На примере этих шести тактов мы видим, насколько точно и определенно посредством проработки поэтического текста молодой автор транслирует свои композиторские идеи (Пример 2).

Пример 2. Романс «Весна», такты 3-6.

Словно «прописанная акварелью», фраза «Где воздух синь» звучит в сопровождении двух кварто-квинтовых аккордов, изложенных половинными длительностями. Динамика *pianissimo* и диапазон, охватывающий всю ширину клавиатуры, как бы «иллюстрируют» безбрежность небесного свода. Свиридовское *sf* в такте 10 — точное отражение поэтического «сфорцандо» в тексте Пастернака «как узелок с бельем у вытисавшегося из больницы». Единственный напряженно звучащий диссонантный аккорд в такте 12 (сочетание трезвучий *Fis-dur* в партии сопровождения и движение по аккордовым тонам *C-dur* в вокальной партии) — естественная реакция

композитора на «диссонанс» бытовых подробностей с лирической возвышенностью стихотворения (Пример 3).

The image shows a musical score for Example 3, consisting of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in 4/4 time and features the lyrics: "где воз-дух синь, — как у-зе-лок с бе-льем у вы - пи-сав-ше-го-ся из боль - ни - цы." The piano accompaniment is in 4/4 time and includes dynamic markings such as *pp* and *sf*. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs.

Пример 3. Романс «Весна», такты 9-13.

Хочется также обратить внимание на важную деталь: в такте 24 вместо эпитета «бездонных» Свиридов пишет «бездомных» (Иллюстрация 2). Думается, это — сознательная корректура, продиктованная авторским жизнеощущением: тема странничества, бездомности пройдет через всё творчество композитора.

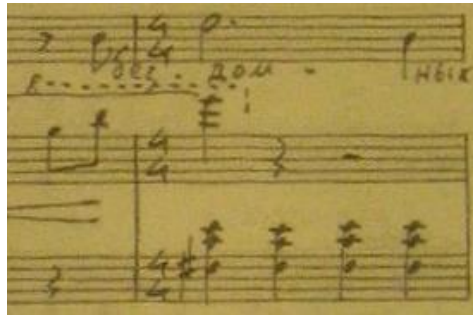


Иллюстрация 2. Фрагмент автографа романса «Весна», такт 24. Семейный архив Свиридовых-Белоненко, Санкт-Петербург. Оп. 1, ед. хр. 30, «Два романса на слова Б. Пастернака», 6 листов.

Принципу чуткой реакции на поэтическое слово Свиридов следует на протяжении всей песни. Фортепианное заключение (такты 28-31) — динамически и агогически нюансированная и детализированная фраза, в которой пять синкоп, выстроенных в ряд, при постепенном усилении звучности приводят к *forte*, но неожиданно «растворяются» в залигованном аккорде с затактом, ослабляющим напряжение и звучность до *pianissimo* (Пример 4).

The image shows a musical score for Example 4, which is the piano conclusion of the romance 'Весна' for measures 28-31. It is written on a grand staff with treble and bass clefs. The score includes dynamic markings such as *p*, *cresc.*, *f*, and *ppp*. The music features a series of syncopated chords that build in intensity before resolving into a final, heavily syncopated chord.

Пример 4. Романс «Весна», такты 28-31.

Романс № 2 «Из суеверья»

Стихотворение «Из суеверья», ставшее литературной основой второй песни Свиридова, было написано Пастернаком в 1917 году и носит автобиографический характер. В 1913 году 23-летний автор, искавший самостоятельности, переезжает из родительского дома в маленькую комнату в Лебяжьем переулке в Москве. (Ситуация, понятная Свиридову, ибо и он сам долгие годы ютился в тесном жилье.) Вскоре Пастернак едет работать на Урал, но в 1917 году, возвратившись в Москву, вновь въезжает в комнату-каморку в Лебяжьем переулке¹³:

*Коробка с красным померанцем —
Моя каморка.
О, не об номера ж мараться
По гроб, до морга!*

*Я поселился здесь вторично
Из суеверья.
Обоев цвет, как дуб, коричнев
И — пенье двери.*

*Из рук не выпускал защелки.
Ты вырывалась.
И чуб касался чудной челки
И губы — фиалок.*

*О, неженка, во имя прежних
И в этот раз твой
Наряд щебечет, как подснежник
Апрелю: «Здравствуй!»*

*Грех думать — ты не из весталок:
Вошла со стулом,
Как с полки, жизнь мою достала
И пыль обдула. [2, 60]*

Елена Виноград, гостя в этом повествовании Пастернака, — девушка, в которую он был влюблен, муза поэта и героиня сборника стихов «Сестра моя — жизнь»¹⁴. Ее воспоминания об этой встрече цитирует Е. Б. Пастернак: «Я подошла к двери, — пишет она, — собираясь выйти, но он держал дверь и улыбался, так сблизилась чуб и челка. А „ты вырывалась“ сказано слишком сильно, ведь Борис Леонидович по сути своей был не способен на малейшее насилие, даже на такое, чтобы обнять девушку, если она этого не хотела. Я просто сказала с укоризной: „Боря“, и дверь тут же открылась» [12, 294].

Вызывает восхищение и смелость молодого Свиридова в выборе стихотворения «Из суеверья», с его резкой и колючей рифмой и переменчивым ритмом. Лексика, которую применяет поэт, рассказывая о любовном свидании, далека от словаря традиционной романтической поэзии: каморка со скрипучей дверью — это не предзакатный берег реки! Пастернак вкрапливает в стихотворную ткань просторечную

¹³ Сведения об этом мы находим в биографии поэта, написанной его сыном Е. Б. Пастернаком: «Приехав в Москву, Пастернак снова снял ту маленькую комнату в Лебяжьем, воспоминание о которой связывалось у него с творческим подъемом 1913 года» [12, 294].

¹⁴ Отдельные стихотворения из будущей книги печатались в России в 1918 – 1920 годах, целиком она была издана в 1922 году [13].

фразу «не об номера ж мараться», кажущуюся чуждым следующему за ней поэтическому фейерверку: «Твой наряд щебечет, как подснежник апрелю: „Здравствуй!“».

Остается лишь гадать о метафорическом смысле первой фразы стихотворения («Коробка с красным померанцем»). Что это: цветовая гамма грядущей революции или припасенный к свиданию гастрономический деликатес (померанец — сорт горького апельсина, из которого готовилось популярное тогда лакомство)? А может, как утверждает А. Ю. Сергеева-Клятис [15, 113], спичечный коробок с изображением померанца — символ крошечных размеров комнаты-каморки? Да и должно ли знать такие подробности, если само стихотворение дарует читателю достаточно художественных впечатлений?

Свиридов называет «Весну» и «Из суеверья» романсами. Но если по отношению к «Весне» с этим определением можно согласиться, то «Из суеверья», скорее, популярная патефонная песня.

Патефон для нас сегодня — это курьезный раритет, музейный экспонат. Но когда он появился на свет, он был, в известном смысле, символом прогресса, принесшего искусство в массы. Любители классической музыки получили возможность дома наслаждаться искусством лучших инструменталистов-виртуозов и великих певцов. А на любителей «легкого» жанра буквально хлынули потоки «Амурских волн», танго, фокстротов и джазовых миниатюр. Под влияние духа времени попали и великие: появился целый ряд таких произведений, созданный большими мастерами¹⁵.

Бытовые подробности стихотворения становятся стилиобразующим фоном и как нельзя лучше находят отражение в музыкальном языке романса, написанного в жанре фокстрота. Но в отличие от патефонного фокстрота, музыкальная ткань приобретает импровизационный характер и агогическую свободу, не свойственную для танцевальной миниатюры. О характере романса композитор недвусмысленно заявляет задорным затактом-«приседанием» из двух шестнадцатых нот перед первым танцевальным «шагом» и ремаркой *scherzando* (Пример 5).

Scherzando

Ко - роб - ка с крас-ным по - ме - ран - цем —

Пример 5. Начало романса «Из суеверья».

Вряд ли можно говорить об отражении юмора в музыке Свиридова как о магистральной творческой стратегии, но упрекнуть Свиридова в его отсутствии нельзя: достаточно вспомнить песни «Финдлей» (из цикла на слова Р. Бёрнса) или «Как яблочко румян». Юмористический характер романса «Из суеверья» Пастернака — Свиридова со свойственной для него иллюстрацией бытовых подробностей текста (подоконники, обои,

¹⁵ «Таити-трот» (1927) и две оркестровые джазовые сюиты Д. Шостаковича (1934 и 1938 года), восхищающие своей изысканной и полной фантазии оркестровкой. Мимо джаза не прошли С. Рахманинов (фрагменты Рапсодии на тему Паганини, 1934), И. Стравинский (Прелюдия для джаз-банды, 1937; Эбони-концерт, 1945) и С. Прокофьев (кантата «Расцветай, могучий край, 1947).

Тимофеева А. Н. «Откуда Вы, странник, пришли?»:
Два романса Г. В. Свиридова на стихи Б. Л. Пастернака (1935)

скрипящие двери, защелки и пыльные полки) подчеркивается выбором фокстротного движения.

Свиридов мастерски передает временную нестабильность работы пружинного механизма патефона (время электромоторов еще не наступило). Постоянные *ritenuto* длиной в один такт с последующими *a tempo* (такты 8, 16, 49, 52, 56) будто приглашают взять в руки заводной ключ или подтолкнуть вращение затормозившегося диска с пластинкой, а восходящий пассаж в такте 9, создающий эффект ускоренного движения, словно изображает визг патефонной иглы, сорвавшейся со звуковой дорожки заигранной пластинки (Пример 6).

rit. a tempo

по гроб, до мор - га!

Пример 6. Романс «Из суевья», такты 8-9.

В такте 23 на словах «И чуб касался чудной челки и губы — фиалок» Свиридов меняет тип фактуры и «сталкивает» плавно-лиричную мелодию с гипертрофированно-активным аккомпанементом (при динамике *forte* у певца — *fortissimo* в партии сопровождения). Акценты на вторую и третью доли такта (такты 23-30) словно символизируют толчки в ходе продолжающейся борьбы, отпор нежелательным объятиям (Пример 7).

f

И чуб ка - сал - ся чуд - ной чел - ки

sf

Пример 7. Романс «Из суевья», такты 22-26.

Следующий эпизод (такты 30-34) звучит в динамике *piano*. Фактура сопровождения реагирует на изменение эмоционального строя высказывания («О неженка...»): остиная пульсация, появившаяся в партии левой руки в тактах 18-22, перемещается в средний и верхний регистр, теряя басовую «приземленность». Интересны волнообразные восходящие и нисходящие октавные ходы в партии правой руки. Они — словно жеманные вздохи, непрменный «атрибут» романтического свидания (Пример 8).

Обращает на себя внимание удачная ритмическая находка Свиридова в тактах 37-38 («щебечет, как подснежник»). Озорные восьмые ноты словно «впархивают»

в кантилену вокальной партии, записанной половинными и четвертными длительностями (Пример 9).

Восторженное «Здравствуй!», развернутое до самостоятельного эпизода, нарушающего структуру строфики, становится кульминацией всего романса (Пример 10). Таким образом, строфическая конструкция, лежащая в основе формы произведения, обогащается чертами трехчастной репризной формы благодаря объединению третьей и четвертой строф в единый эпизод.

Пример 8. Романс «Из суевья», такты 30-34.

Пример 9. Романс «Из суевья», такты 35-38.

Пример 10. Романс «Из суевья», такты 40-42.

В автографе не указано, для какого типа голоса написаны романсы. Если первый, «Весна», допускает по своему содержанию исполнение и сопрано, и тенором, то второй, «Из суевья», безусловно, предназначен для исполнителя-мужчины. Достаточно низкая тесситура второго романса может привести к определенным проблемам для лирического тенора. Весь нижний регистр (c^1) требует интенсивного, яркого озвучивания, характерного для более «плотного» голоса. Одним словом, «крепкий» (драматический) тенор — желанный исполнитель для этого опуса.

Тимофеева А. Н. «Откуда Вы, странник, пришли?»:
Два романса Г. В. Свиридова на стихи Б. Л. Пастернака (1935)

Хочется обратить внимание на одну текстовую «неловкость» во втором романсе (такт 5). Она обусловлена пиррихием в строке («О, не об номера ж мараться...»), который Свиридов мастерски сглаживает включением изящной пары «пританцовывающих» шестнадцатых. Это единственное появление шестнадцатых в вокальной партии, записанной в остальном нотами больших длительностей (Пример 11).



Пример 11. Романс «Из суевья», такты 6-7.

Такт 56 песни дает пример стиля и метода редакторской работы Свиридова над своим уже созданным произведением. Композитор был известен повышенной требовательностью к себе. В такте 56 под ранее написанным, не имеющим временной точности *ritenuto* Свиридов помечает «вдвое шире», что делает его агогические намерения более ясными: он ищет замедления, не меняющего общего темпоритма, при котором исполнитель словно удваивает длительность нот. Это освобождает от очевидного указания *a tempo* в такте 57, ибо упругая ритмичная фактура возвращается вновь и несет с собой первоначальный темп. Завершает песню стремительный восходящий пассаж шестнадцатых на *diminuendo* в высоком регистре фортепиано, словно иллюстрирующий шутовское «и пыль обдула» (Иллюстрация 3).

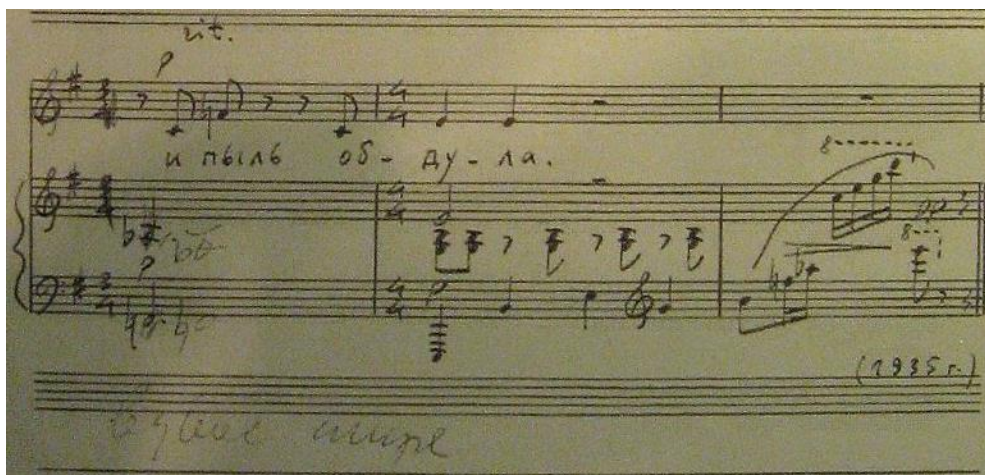


Иллюстрация 3. Фрагмент автографа романса «Из суевья», такты 56-58. Семейный архив Свиридовых-Белоненко, Санкт-Петербург. Оп. 1, ед. хр. 30, «Два романса на слова Б. Пастернака», 6 листов.

* * *

Характер взаимодействия солирующего голоса и аккомпанемента — один из определяющих аспектов вокальной музыки. Многие композиторы сознательно проповедуют принцип равноправия, взаимодополнения этих двух составляющих, наделяя их самостоятельными средствами выразительности: гармоническими, динамическими, артикуляционными. Каждый из участников дуэта сосредоточен на своей задаче, и оба

существуют как бы в параллельных плоскостях. Другие авторы выстраивают иерархию главенства сольного голоса. К ним относятся и Свиридов. Композитор-мелодист, на всех этапах своего творчества он придавал вокальной партии значение ведущего элемента, а инструментальной — отводил вторичную роль, реализуя принцип, который можно назвать «осознанной зависимостью». В романсах на стихи Пастернака Свиридов находит вариант соотношения двух компонентов, прием, которому будет верен на протяжении всей творческой жизни. Это — дублирование мелодии солиста в аккомпанементе, которое кроме красочного эффекта имеет и практическую функцию — помочь певцу высотно чисто и ритмически правильно исполнить мелодию.

Прием дублирования не открытие Свиридова, им пользовались многие авторы городского и цыганского романса, классического романса, опер, оперетт. В нотных изданиях, рассчитанных на домашнее музицирование, дублирование сольного голоса в аккомпанементе — основной принцип изложения. В классической камерно-вокальной он применяется, чаще всего, с целью добиться определенного эмоционального эффекта, например, в романсах религиозного содержания. В качестве примера назовем «Легенду» П. Чайковского из «Детских песен» соч. 54 № 5 или «Chanson épique» М. Равеля из «Трех песен Дон Кихота». Мрачный, суровый хорал сопровождает аскетичную, нарочито малоэмоциональную мелодию.

Приведем несколько примеров, подтверждающих приверженность композитора приему, найденному им в романсе «Из суевья». В одних вокальных сочинениях он использует его лишь для достижения красочного эффекта, в других — в качестве главного выразительного средства¹⁶. Можно выделить несколько смысловых направлений в романсах и песнях Свиридова, в которых он пользуется приемами дублирования и удвоения.

Песня «Мне не жаль, что друг женился» на слова А. Прокофьева из цикла «Слободская лирика» (1938) написана в характере «песни под баян» с присущими ей унисонными удвоениями партии голоса аккомпанементом. Как представляется, этот прием (в среднем разделе песни) позволяет придать звучанию ансамблевую синхронность. Кроме того, он усиливает эмоциональное воздействие переживаний, вызванных чувством неразделенной любви героя.

В песне «Любовь» на слова С. Есенина («Шестнадцать песен для баса», 1956) унисоны-удвоения имеют яркое образное значение. Они словно «поддерживают» убогого нищего с клюкой в руках — Господа, идущего «пытать людей в любви». Композитор дублирует мелодию солиста как в нижнем регистре фортепиано, так и в верхнем, словно живописуя над головой странника нимб святости. Во втором эпизоде — диалоге Господа с дедом-бедняком — хоральными аккордами Свиридов «переносит» слушателя с лесной кулижки в стены храма Господня. Наступившая смысловая кульминация в конце романса сохраняет динамику по-библейски сдержанной повествовательности первого эпизода (*piano, dolce*), а унисоны повторяют рисунок мелодии солирующего голоса, но в двойном временном увеличении: у певца — восьмые и четвертные, а в аккомпанементе —

¹⁶ «Роняет лес багряный свой убор...», «Зимняя дорога» из Шести романсов на слова А. Пушкина (1935), «Сибирская песенка» на слова И. Сельвинского (1936), «Мне не жаль, что друг женился...» из цикла «Слободская лирика» на слова А. Прокофьева (1938), «Людская неблагодарность», «Солдатский тост», «Песенка Яго о короле Стефане», «Песня могильщика» из цикла «Из Шекспира» (1944 – 1960), «Легенда» на слова А. Исаакяна (1949), «Был бы у меня баштан...», «Долина Сално», «Черный орел», «Бранный клич» из поэмы «Страна отцов» на слова А. Исаакяна (1949 – 1950), «Осень», «Возвращение солдата», «Честная бедность» из Песен на слова Р. Бернса (1955), «Любовь» на слова С. Есенина (1956), «История про бублики и про бабу, не признающую республики» на сл. В. Маяковского (1958), «Смоленский рожок» на слова А. Твардовского (1958), «Эти бедные селенья» на слова Ф. Тютчева (1959), «Ворон к ворону летит» на слова А. Пушкина (1960), «Перстень-страданье», «Вербочки», «На чердаке», «Мы встретились с тобою в храме...» из цикла «Петербургские песни» на слова А. Блока (1961 – 1963), «Голос из хора» на слова А. Блока (1963), «Не ищи меня ты в боге...» из поэмы «Деревянная Русь» на слова С. Есенина (1964), «Утро в Москве» на слова А. Блока (1972), «Весна» на слова А. Блока (1974) и другие.

половинные ноты. Они — словно колонны в храме веры и мудрости, где поспешности и суете места нет.

В песне «Мы встретились с тобою в храме» на слова А. Блока из цикла «Петербургские песни» (1961 – 1963) Свиридов не пытается воссоздать внутрицерковную музыкальную атмосферу с ее монотонной хоральностью. Для композитора сам факт присутствия в храме становится символом веры, причастности к ее ценностям. Блестящая находка: количественное накопление унисонов (скрипка, присоединяющиеся к ней виолончель и солирующий голос) образно символизирует собирающихся вместе участников действия.

Песня «Не ищи меня ты в боге» на слова С. Есенина из цикла «Деревянная Русь» (1964) — гимн вере и верности — начинается с *fortissimo* «колокольных звонов». Дублирующие сольную партию тоны верхнего голоса хора, двигающиеся в бодром маршевом ритме (*бодро*, $\downarrow = 144$, *poco forte, marcato*), не предвещают внезапного перехода к средней части, где в более медленном темпе (*сдержанно*, $\downarrow = 60$) теми же унисонами, но более скупыми динамическими средствами Свиридов по-библейски строго повествует об Иисусе и его страданиях, принесенных новым временем («Он закован в белом плаче...»). В следующем эпизоде (*твёрдо и сильно*, $\downarrow = 152$, *poco forte, marcato*) воссоздан образ Христа, идущего с закованными в кандалы узниками на каторгу, в казематы, построенные из церковных кирпичей: «Не ищи меня ты в боге, не зови любить и жить... Я пойду по той дороге буйну голову сложить». Колокольные звоны сопровождают это шествие идущих на смерть — русский *marcia funebre*. Яркое, почти «плакатное» повествование, мастерски усиленное средствами унисонного дублирования, придает хоровое, «всенародное» звучание всей песне.

* * *

Проведенный музыковедческий анализ Двух романсов на слова Б. Пастернака позволяет утверждать, что Свиридов уже в своем первом вокальном опусе проявил известную самостоятельность, избежав очевидных влияний, и сумел сформировать собственный круг выразительных средств, применение которых прослеживается и в произведениях следующих этапов. Автор показал способность чутко реагировать на тонкие нюансы поэтического первоисточника — качество, о котором Д. Шостакович напишет: «Он (Свиридов. — А. Т.) умеет „читать“ поэтические произведения, что так важно для композитора, сочиняющего вокальную музыку» [20, 14]. Сам Свиридов четко сформулировал свою позицию к проблеме соотношения слова и музыки в дневниковых записях: «Неправильно пишут о моем пристрастии к литературе или что я считаю литературу первой в иерархии искусств. Последнее — совсем чепуха. Я же пристрастен к слову (!!!), как к началу начал, сокровенной сущности жизни и мира. Литература же и ее собственные формы — это совсем иное. Многое мне в этом (в литературе собственно) чуждо. Наиболее действенным из искусств представляется мне синтез слова и музыки. Этим я и занимаюсь»¹⁷ [6, 87].

Не менее впечатляющей является способность Свиридова музыкально воплощать стиль и слог поэтов различных эпох и направлений. Об этой особенности композитора говорит в документальном фильме 1996 года писатель В. С. Непомнящий: «Вообще меня в нем поражает удивительное и очень редкое свойство, редкое среди людей, которые пользуются для творчества чужим материалом — стихами или еще чем-то, — редчайшее свойство сосредотачивать свое внимание на том, кого он интерпретирует, а не на себе. У него поразительный слух на другого человека, на другого поэта. Он точно попадает в язык: Пушкин это, Блок это, Есенин это, Маяковский это, — он каждый раз абсолютно точно попадает в ритм, в алгоритм вот этого художника, оставаясь при этом в полном

¹⁷ Текстовые выделения и пунктуация сохранены.

объеме собою. Как это происходит? Это — чудо, которое свойственно только великому искусству!»¹⁸.

В пастернаковских романах молодой Свиридов еще не озабочен глубинной тематикой и проблематикой поэзного структурирования вокальной музыки, свойственной зрелому и позднему периоду. Здесь он может позволить себе чутко и живо реагировать на многокрасочные нюансы изобразительного начала текста. Но это не слепое подчинение музыки слову. Поэтический текст вдохновляет Свиридова, но не довлеет над ним. Композитор вступает в художественный диалог с поэтическим текстом и словно заботливо переносит его в свою самобытную музыкальную лексику. Одна из крупнейших исследовательниц творчества Свиридова, тесно сотрудничавшая с самим композитором, музыковед М. А. Элик отмечает: «Бережно воссоздавая индивидуальные черты разных поэтов, композитор вместе с тем сближает их уже в процессе отбора, контролируемого пристрастием к определенному — хотя и широкому — кругу образов, тем, сюжетов. Но окончательное превращение каждого из них в „единомышленника“ совершается под воздействием музыки, властно вторгающейся в поэтический материал и преобразующий его в новое художественное произведение, в котором решающей оказывается индивидуальность композитора» [21, 71].

Многое из найденного Свиридовым в первом вокальном опусе останется «за бортом», но многое сохранится и будет использоваться при достижении иных целей, созвучных новому кругу тем. Современная поэзия будет одним из главных источников вдохновения, а среди найденных выразительных средств унисонные и октавные дублирования станут неотъемлемой частью свиридовского музыкального языка. Модный фокстрот «обрусает» и превратится в бойкую частушку («Я много жил в гостиницах...» на слова К. Симонова, 1948; «Вечером» на слова С. Есенина из цикла «У меня отец — крестьянин», 1956; «На земле живут лишь раз...» на слова С. Есенина, 1958), стремительное остинато восьмых нот в аккомпанементе «домчит» нас под Ижоры («Подъезжая под Ижоры» на слова А. Пушкина, 1935), а позже будет символизировать неукротимый темп жизни страны с экранов советского телевидения в программе новостей («Время, вперед!», 1965).

Композитор не издал романсы. Вряд ли им руководило чувство неудовлетворенности написанным (мы находим лишь одну правку в такте 56, о которой уже было упомянуто). Переезжая в 1965 году из Ленинграда в Москву, композитор берет автограф цикла с собой, что говорит о его намерении вернуться к этому сочинению. Как утверждает А. С. Белоненко, при переезде композитор брал с собой только те вещи, которые ценил или над которыми собирался продолжить работу¹⁹.

Однако позиция художника и круг тем зрелого и позднего этапа творчества композитора сформировались и концентрированно реализовались в других сферах. Это отмежевание от жанровой стилистики романса «Из суеверья», от бытовых подробностей из жизни пастернаковской музы начала века достигло апогея и выразилось в печально известной газетной публикации Свиридова «Искоренять пошлость в музыке» [14]. Вероятно, данное событие навсегда перечеркнуло для него идею публикации первого вокального опуса.

Свиридов четко представлял себе свое художественное и общественное предназначение. Он определил его в дневниках: «Русская культура неотделима от чувства совести. *Совесть* — вот что Россия принесла в мировое сознание» [6, 422]; «Я хочу создать миф: „Россия”» [6, 397]; «Простота — изначальное свойство русского искусства, коренящаяся в духовном строе нации, в ее идеалах» [6, 334]; «Художник призван служить, по мере своих сил, раскрытию Истины Мира. В синтезе Музыки и Слова может быть заключена эта истина» [6, 159] (все текстовые выделения даны по

¹⁸ «Георгий Свиридов. [Время Свиридова]» (1996, док. фильм, реж. Н. Тихонов). Расшифровка автора статьи. См.: <https://www.youtube.com/watch?v=Jz1fl9--woI&t=1016s>.

¹⁹ Из личной беседы.

*Тимофеева А. Н. «Откуда Вы, странник, пришли?»:
Два романса Г. В. Свиридова на стихи Б. Л. Пастернака (1935)*

первоисточнику). Свиридов посвятил жизнь борьбе за свои идеалы и в годы пика своей композиторской и исполнительской деятельности сумел завоевать признание властей и интерес публики. Но времена с их тематической модой меняются. Вот почему мы с сожалением можем сказать, что музыка Свиридова своей значительной частью перестала быть актуальной для современной публики и концертных организаций. Сегодня, в эпоху единовластия Интернета, легко проследить индекс популярности. Творческая молодежь, наше будущее, охотно выставляет на всеобщее обозрение музыкальные доказательства своих увлечений. Музыка Свиридова не входит в сферу их интересов. Поэтому появление неизвестного Свиридова, композитора молодого, острого, соавтора Пастернака и китайских поэтов-философов, на которых понятие моды и времени, похоже, не распространяется, Свиридова, говорящего на «музыкальном эсперанто», — чрезвычайно важно. Мы выражаем надежду, что с открытием неопубликованных сочинений Свиридова его художественный портрет приобретет свежие, привлекательные черты и краски.

Литература

1. *Белоненко А. С.* Начало пути (К истории свиридовского стиля) // Музыкальный мир Георгия Свиридова / сост. А. С. Белоненко. М.: Советский композитор, 1990. С. 146-164.
2. Борис Пастернак Сочинения в двух томах. Т. 1 : Стихотворения / [Составление А. Н. Филиппова]. Тула: Филин, 1993. 384 с. (Миры).
3. *Васина-Гроссман В. А.* Русский классический романс XIX века. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1956. 352 с.
4. *Вишневский И. С.* Воплощенный Свиридов // Георгий Свиридов в воспоминаниях современников / сост. и коммент. А. Б. Вульф; авт. предисл. В. Г. Распутин. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 661-700.
5. Г. В. Свиридов : Ното-библиографический справочник / сост. Д. М. Персон. М.: Сов. композитор, 1974. 183 с.
6. Георгий Свиридов. Музыка как судьба / сост. А. С. и В. С. Белоненко; авт. предисл. и коммент. А. С. Белоненко; науч. ред. С. И. Субботина. 2-е изд., дораб. и доп. М.: Молодая гвардия, 2017. 795 с.
7. Георгий Свиридов. Полный список произведений (Нотографический справочник) / сост. А. С. Белоненко. М.; СПб.: Национальный Свиридовский фонд, 2001. 141 с.
8. *Горелов И. Е.* Николай Бухарин. М.: Московский рабочий, 1988. 288 с.
9. История зарубежной музыки : Учебник для музыкальных вузов. Вып. 6 : Начало XX века – середина XX века / Ред. В. В. Смирнов; Санкт-Петербургская гос. консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова; Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, Всероссийский научно-исследовательский ин-т искусствознания. СПб.: Композитор, 1999. 626, [4] с.
10. Композитор Георгий Свиридов: нотографический справочник / сост. Н. А. Сладкова; Всесоюзное агентство по авторским правам. М.: ВААП Информ, 1986. 143 с.
11. Отечественная музыкальная литература 1917-1985. Вып. 2 / [Лейе Т. Е., Келле В. М., Масловская Т. Ю. и др.]; [Ред.-сост.: Е. Е. Дурандина]; Рос. акад. музыки им. Гнесиных, Каф. истории музыки. М.: Музыка, 2002. 310 с.
12. *Пастернак Е. Б.* Борис Пастернак: материалы для биографии. М.: Советский писатель, 1989. 685 с.
13. *Пастернак Б. Л.* Сестра моя жизнь. М.: Изд-во З. И. Гржебина, 1922. 136 с.
14. *Свиридов Г. В.* Искоренять пошлость в музыке. Заметки композитора // Правда. 1958. 17 сентября. № 260. С. 6.
15. *Сергеева-Клятис А. Ю.* Пастернак. М.: Молодая гвардия, 2015. 363, [2] с. (Жизнь замечательных людей. Малая серия : серия биографий / основана в 1890 году Ф. Павленковым и продолжена в 1933 году М. Горьким; вып. 82).
16. Советские композиторы — лауреаты Сталинской премии / сост. В. М. Богданов-Березовский, Е. Ф. Никитина. Л.: Музгиз, 1954. 460 с.
17. *Сохор А. Н.* Георгий Васильевич Свиридов. Критико-биогр. очерк. Л.: Музгиз, 1956. 158 с.
18. *Сохор А. Н.* Георгий Свиридов. 2-е изд., доп. М.: Сов. композитор, 1972. 320 с.
19. *Тимофеева А. Н.* Г. В. Свиридов «Песни странника». На пути к премьере // Свиридовские чтения: «Г. В. Свиридов и музыкальное пространство XXI века: диалоги во времени»: Сборник научных статей по материалам XV Международной студенческой научно-практической конференции / ред. коллегия: А. С. Белоненко, В. В. Медушевский, Л. В. Шаповалова, М. Ю. Артёмов, В. В. Чкония. Курск: ЛИТЕРА, 2019. С. 49-55.

Тимофеева А. Н. «Откуда Вы, странник, пришли?»:

Два романса Г. В. Свиридова на стихи Б. Л. Пастернака (1935)

20. *Шостакович Д. Д.* Рецензия на первое исполнение «Поэмы памяти Сергея Есенина» // Книга о Свиридове. Размышления, высказывания, статьи, заметки / сост. А. А. Золотов. М.: Советский композитор, 1983. С. 14-15.

21. *Элик М. А.* Свиридов и поэзия // Георгий Свиридов. Сборник статей и исследований / сост. Р. С. Леденев. М.: Музыка, 1979. С. 70-148.