

Автор статьи – Трубихин Юрий – студент 5 курса композиторско-музыковедческого факультета ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки».

Научный руководитель – Валерий Николаевич Сыров – доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории музыки ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки», Заслуженный деятель искусств РФ.

Трубихин Юрий

ВОСЬМАЯ СИМФОНИЯ А. ЛОКШИНА: ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА И ДРАМАТУРГИИ

В контексте отечественной музыки XX столетия Александр Лазаревич Локшин (1920–1987) выглядит композитором по-своему уникальным, только в его творчестве жанр вокальной симфонии стал ведущим жанром, к которому он обращался на протяжении всей своей жизни. Фигура композитора также предстает перед нами в ореоле трагических событий того времени, а его жизненный путь служит одним из многих показательных примеров сломанных «системой» судеб. Как и многие его современники, он попал под молот советской идеологии, вдобавок ко всему, по чудовищной несправедливости его творчество оказалось забытым, и на сегодняшний день оно мало известно музыкальному миру. Хотя было время, когда имя Локшина было достаточно хорошо знакомо его современникам.

В текстовой основе Восьмой симфонии (1973 г.) лежат стихи А.С. Пушкина из цикла «Песни западных славян» (1834 г.). Интересно, что сам пушкинский цикл не оригинален, и представляет собой перевод с французского языка прозаического текста песен из книги Проспера Мериме «Гусли, или Сборник иллирийских песен,

записанных в Далмации, Боснии, Хорватии и Герцеговине», которая в свою очередь сама является литературной мистификацией будто бы собранных Мериме на Балканах песен юго-западных славян, переведенных на французский с иллирийского. Мистификация Мериме оказалась столь искусной, что читатель не обнаружил подделки. Таким образом, Локшин работает с уже двойной мистификацией, потому как пушкинские тексты (в которых французская проза обретает поэтическую форму) это не перевод перевода, а своеобразная русификация первоисточника Мериме. В связи с этим Восьмую симфонию (как и Шестую, на стихи Блока) объединяет черта, которая придает им используемый текст, – русский национальный колорит.

Из шестнадцати песен Пушкина композитор отбирает три: открывающую пушкинский цикл «Видение короля», «Влах в Венеции» и «Соловей», все три соответствуют названиям частей симфонического цикла.

Размышляя о стихах Пушкина Э. Свенцицкая отмечает: «Мир “Песен” — мир полной безвыходности. Парадокс этого произведения в том, что человек свободной воли действует в мире тотальной несвободы, полной предопределенности» [4, с. 321-322]. Герои Пушкина оказываются на грани жизни и смерти, и их единственная цель – устоять перед натисками рока, достойно принять ситуацию, ощущая ее необходимость. Несвобода, предопределенность и безысходность – понятия, коррелирующие с мировоззрением композитора и мироощущением его современности. Акцентируя именно эти моменты, он создал концепцию человека с таким же трагическим мироощущением.

Это мироощущение насквозь пронизывает текст и музыку первой части. Неслучайно оба автора открыли свой цикл именно «Видением

короля» – одной из самых драматичных песен, задающей тон всему произведению. Сюжет первой части повествует о короле Боснии Стефане-Фоме II, который в пророческом видении увидел захват своего города турецким султаном и собственную мученическую смерть. Другие части менее насыщены столь яркими осязаемыми театральными событиями. Вторая, имеющая в цикле наибольший удельный вес, показывает накал чувств человека, находящегося в жестоком несправедливом мире. Покинутый возлюбленной, герой, промотав состояние и попытавшись снискать счастья в богатом чужестранном городе, оказывается оторванным от родины в ситуации полного одиночества. Герой финальной части уже смиренно видит смерть единственным выходом из замкнутого круга несчастий жизни. Таким образом, всеобщая предопределенность показана слушателю через ряд частных случаев, объединенных одной темой.

Говоря об интерпретации Пушкинского текста, важно отметить, что Локшин является здесь словно комментатором, разворачивающим параллельный слову двойной план «действия». С одной стороны, композитор выражает рефлексией героев, внутренний психологический фон, воспроизводящий процессы мышления, что характерно для монологического типа симфонизма (здесь прослеживается подводящая к Локшину линия Чайковский – Малер – Шостакович), с другой – изображает всплывающие на этом фоне картины, образы, видения со своей собственной логикой развития. Таким образом, драматургия симфонии представляет тексто-музыкальный симбиоз, а формообразование здесь осуществляется во многом не по имманентно музыкальным законам, а под воздействием вербального ряда. Отказавшись от сонатности еще в начале творческого пути, Локшин опирается здесь на более простые методы формообразования. Симфонию объединяет принцип репризности и

тематических «арок», что объясняется, с одной стороны, заменой сонатного принципа развития вариационностью и вариантностью, с другой стороны, объясняется идеей кругового движения и волнообразной драматургией.

Еще одной «пружиной» драматургии симфонии является столкновение личного и надличного начал, но конфликтность здесь рождается не из прямого их столкновения, а из постоянного сопряжения, сопутствия. Оба начала экспонируются в первых звукокомплексах вступления, которое выстраивается по диалогическому принципу «акция – реакция» одного и другого начала. *Adagio* открывается символизирующей внешне надличное начало темой-тезисом, с характерной для подобной семантики у Локшина изломанностью и волнообразным строением. Она является очередным вариантом типичной для Локшина тематической формулы, которая зародилась уже в Первой симфонии и стала одной из наиболее используемых композитором. Особо в теме-тезисе следует подчеркнуть ударность спондеической стопы. Надличному началу отвечает большесекундовый мотив духовых, являющийся интонационным зерном для дальнейшего вариантного развертывания, в процессе которого рождаются темы эмбрионы, служащие материалом для последующих частей. Почти все лирические темы симфонии основаны на семантически связанных с оплакиванием и смертью жанрах плача-причитания, с характерной для них хореичностью. Контраст стоп (спондеей и хорей) имеет в развитии одну из решающих ролей.

Далее части симфонии выстраиваются по принципу волны – нагнетание, кульминация и спад. Герой может находиться в состоянии отчаяния, негодования, эмоциональный накал может достигать очень высокой степени, но герой не борется. Здесь нет ничего от

«бетховенских» роковых вторжений и противодействий, резких переломов, судьба героя predetermined, и в свернутом виде эта идея раскрывается уже во вступлении. Необычно для Локшина решен финал, в коде которого (кода часто для Локшина является зоной катарсиса) неожиданно после краткого «просвета», создающего ожидание оптимистического исхода, звучат мажорные фанфары трубы, которые – по мнению Е.И. Чигаревой – «словно зов времени, символ некоей сказочной перспективы» [5, с. 66] завершают произведение. Действительно, кода может вызывать подобные ассоциации, но тема трубы оказывается насквозь пронизанной «восточными» ритмами и мелизматикой (являющимися в первой части конкретным проявлением зла), а последние звуки симфонии являются выпрямленной темой-тезисом надличного начала. Еще более четким смыслом, казалось бы, амбивалентный мажорный финал наделяет сочетание объективного тембра органа и трубы, традиционно несущей у Локшина семантику зла.

При первом знакомстве с симфониями Локшина, даже особо искушенному слушателю проблематично точно определить жанр услышанного, и «Песни западных славян» не являются здесь исключением.

Первоначально слушатель сталкивается будто бы с рядом объединенных в цикл вокально-симфонических картин (возможно вокальным циклом), состоящим из оркестрового вступления, трех частей («Видение короля», «Влах в Венеции», «Соловей») с солистом и интерлюдии, разделяющей I и II части. Цикл в целом не объединен единым линейным музыкальным сюжетом (в аспекте событийности), части замкнуты и не образуют семантических оппозиций. Он представляет собой скорее типичный для Локшина ряд вариаций на

философскую и музыкальные темы, экспонированные во вступлении, три круга, проводящих одну и ту же идею на разных уровнях.

Тем не менее, жанровый контекст сочинения более широк. Несмотря на наличие повествующего третьего лица, сюжет «Видения короля» Пушкина по своей природе очень театрален, и вполне можно было бы представить его воплощение на сцене или киноэкране. По существу и в симфонии мы видим развернутую сквозную сцену, в которой в разной степени, но очерчены место (можно вообразить себе осаду города и декорации церкви, что предполагает оперная зрелищность) и время, нам представлено несколько действующих лиц, проявляющих себя косвенно через повествование о них третьего лица (солиста) и через включение прямой речи. Персонажи совершают определенные действия, а иногда не лишены конкретных жестов. Вторая часть тоже театральна, но пушкинский текст уже не несет в себе подобной зрелищности, повествование здесь ведется непосредственно от главного героя, а его окружение и другие персонажи появляются лишь в его воспоминаниях и воображении. Такие принципы, как опора на сцены сквозного строения, содержащие относительно законченные эпизоды, музыкальная иллюстративность, сплошное отражение в музыке процесса сценического действия, наличие тем, выступающих в функции лейтмотивов, отражающая процесс переживания монологичность, декламация между ариозо и речитативом – все это позволяет говорить об актуальном в XX веке жанре камерной монооперы (драматического наклонения), дающего «возможность углубиться в детальный анализ психологии человека, его сложного внутреннего мира» [2, с. 208].

В таком ракурсе развернутое вступление к симфонии можно рассматривать как *Vorspiel*, настраивающий на восприятие, и фактически без перерыва и резкого шва переходящий в действие.

С другой стороны, вступление в сжатом виде уже содержит основную идею симфонии, что придает ему черты оперной увертюры. Во вступлении уже заложен воспроизводящийся в последующих частях принцип мелодического развертывания, комбинирование конструктивных элементов тематизма и соединение их в полновесные тематические структуры в кульминациях – это перекликается с принципом так называемой «композиционной проекции».

Интермедии в таком ракурсе могут восходить своим происхождением к антрактам, имеющим функцию итога предыдущей или подготовки следующей картины. Так интермедия между I и II частями снова воспроизводит ситуацию «акции – реакции» надличного и личного начала первых тактов симфонии. Между II и III частями цикла есть некое подобие интермедии, которая не выделяется в обособленный раздел, звуча на спаде «волны» II части, она подготавливает тематическую и фактурную основу сопровождения солиста в финале.

Является ли Восьмая собственно симфонией в подлинном смысле этого слова? Становление формы внутри цикла Локшина совершается по законам симфонического мышления, среди которых нужно выделить вариантность, вариационность, элементы сонатности, рондообразность в сочетании с тотальной тематизацией полифонической ткани, как справедливо указывает М. Арановский – все эти факторы придают симфониям Локшина внутреннюю спаянность и цельность [1, с. 211].

Песенность и симфонизм – сущности сложносоединимые и «разно-векторные», что во многом связано с различной трактовкой музыкального времени. Природа замедленного произнесения слова не сочетается с симфоническим развитием, суть которого – непрерывный рост. Как и Шостакович, Локшин решает эту проблему путем особой

тематической концентрации, своеобразному тематическому «минимализму» и использованию приема монотематизма. Вокальный тематизм беднее оркестрового и почти всегда основывается на вариантном развитии интонаций, в более рельефном виде содержащихся в оркестре. Для него характерна простота изложения и декламационно-речитативные обороты, противостоящие сложной линейно-полифонической фактуре оркестра. Это решает проблему единства и чистоты стиля, которой не избежали многие предшественники Локшина в русле «песенного» симфонизма. Еще одним решением проблемы соединения вокального и инструментального начала у Локшина стало разведение вокального и инструментального в пределах одной части, он добивается наиболее интенсивного симфонического развития в чисто оркестровых эпизодах, являющихся кульминациями частей.

При попытке наложить нашу Симфонию на «матрицу» семантического инварианта симфонии, разработанного М. Арановским, можно усмотреть элементы «ядра» концепции человека – перевес «действия» во вступлении и первой части, перевес рефлексивного начала во второй и третьей частях цикла. Но в них представлены два типа рефлексии: во второй она быстро «нагревается» до высшей степени накала, в третьей же первоначально предстает в варианте интимной лирики. Элементы игрового начала можно усмотреть во второй части цикла. Нужно сказать, что четкое разграничение «действия» и рефлексии здесь вызывает некоторые затруднения, поскольку последняя обладает высокой степенью процессуальности, а «действие» проявляется не столько в событии-перипетии, сколько в изменении внутреннего качества.

При том, что в музыке в разных пропорциях всегда наличествуют все три эстетические категории — драма, лирика, эпос — с некоторой

долей условности можно утверждать, что в каждой части перевешивают признаки одной из них. Так, несмотря на медленный темп, психологическая установка, задаваемая оркестровым вступлением, настраивает слушателя на действенное драматическое начало. Тем не менее, далее в силу вступают законы в большей степени монологического симфонизма.

Монотематизм, единство эмоционального развития и внутренний рост позволяют говорить о монологическом «байронизирующем» типе драматургии. Несмотря на обилие живописности, картина объективного мира здесь сильно сужена, он растворен в изображении внутреннего мира героя, наличие же конкретного сюжета сохраняет связь монолога героя с реальной действительностью.

Большой удельный вес в симфонии занимают картинная изобразительность и принципы театрализации. Локшин, как и многие его современники, не избежал влияния кинодраматургии, что проявляется в работе с разными планами (ближний, средний, общий). Происходящие в тексте события и различные описания влекут за собой моментальные переключения между разделами, которые, тем не менее, сменяются без шва, благодаря сквозному интонационному развитию. Формообразование здесь очень зависит от вербального ряда, в случае же когда текст не звучит – в основном в кульминациях частей – начинает перевешивать чисто музыкальная логика.

Отчасти картинность здесь может напоминать Прокофьева, к Шостаковичу же ведет принцип концентрированности тематизма, монотематизм и прием образной трансформации. Опосредованная конфликтность личного и надличного начал добавляет ко всему вышеизложенному элементы драматизма, но, как уже оговаривалось, здесь нет «бетховенских взрывов», действительность как зло является лишь стимулом внутреннего роста эмоции. В драме, действительно,

чрезвычайно важен конфликт, как справедливо заметил Гегель, «но неверно понимать этот конфликт как обязательное столкновение разнонаправленных индивидуальных стремлений. Драматический конфликт может иметь и более глобальный смысл – как состояние мира. Тогда источник напряжения не в характерах героев, а в несовершенстве или трагическом противоречии всего миропорядка» [3].

Обобщая сказанное, можно заключить, что драматургическая линия симфонии выстраивается от картинно-зрелищной первой части далее по пути углубления монологизма, через открытое чувство второй части к интимной лирике финала и победному резюме зла.

Три ипостаси, три взгляда изнутри одного и того же, с одной стороны, служат задаче симфонического обобщения. С другой, симфония требует обобщений более широких и большей абстрактности. Здесь же мы видим большой вес конкретности, кинематографичности, наглядности, которые сильно выделяют эту симфонию Локшина среди других. В целом, следует признать данное драматургическое решение симфонии довольно частным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Симфонические искания. Л.: Советский композитор, 1979. – 287 с.
2. История отечественной музыки второй половины XX века / отв. ред. Т.Н. Левая. СПб: Композитор, 2005. – 554 с.
3. Николаев А. Основы литературоведения. [Электронный ресурс]. <https://www.listos.biz/филология/николаев-а-и-основы-литературоведения/>. (дата обращения 10. 03. 2019).

4. Свенцицкая Э. «Песни западных славян» Пушкина как художественное единство // Вопросы литературы, 2001. № 1. – С. 319-320.
5. Чигарева Е. Стилистические особенности симфоний А. Локшина // Музыка и современность. Вып. 10. М., 1976.