

Литература

1. Бочкарева О. В. Диалогическая природа художественного образа в детском анимационном фильме // Ярославский педагогический вестник. 2014. № 4. Том II (Психолого-педагогические науки). С. 78–83.
2. Лишаев С. Эстетика Другого: эстетическое расположение и деятельность. 2-е изд., испр. СПб.: Алетейя, 2012. 256 с.
3. Флоренский П. История и философия искусства. <https://www.rulit.me/books/istoriya-i-filosofiya-iskusstva-read-227077-103.html> (дата обращения: 20.01.2020).

Alexander DEMCHENKO

On one of Sergey Slonimsky's masterpieces

The movement, named a «new folklore wave», became extremely important for the Russian art practice of the 1960s and 1970s, and Sergey Slonimsky made a significant contribution to its formation. One of the most striking works created in this direction is his opera «Virineya» (1967), in which he sought to reveal the essence of the national nature in the prism of the revolutionary events of the early XX century. The dominant image of the people is outlined in a situation of fundamental social upheavals with the corresponding evolution of the worldview from spontaneous ferment to organized struggle. In general, the opera is a complex hybrid of genres, the best definition of which is folk musical drama, which implies a generalized historicism of the narration about the people's life and the visible specificity of recreating personal destinies, the monumental scale of epic paintings and the subtlety of psychological observation

Keywords: S. M. Slonimsky, «new folklore wave», «Virineya», opera, folk musical drama.

Александр ДЕМЧЕНКО

Об одном из шедевров Сергея Слонимского

Движение, получившее название «новая фольклорная волна», приобрело для отечественной художественной практики 1960–1970-х годов исключительную значимость, и существенный вклад в его становление внес Сергей Слонимский. Одно из ярких произведений, созданных в этом русле — его опера «Виринея» (1967), где в призма революционных событий начала XX века он стремился раскрыть суть национальной природы. Главенствующий здесь образ народа обрисован в ситуации коренных социальных потрясений с соответствующей эволюцией миропонимания от стихийного брожения к организованной борьбе. В целом опера представляет собой сложный жанровый гибрид, лучшее определение которому — народная музыкальная драма, что предполагает обобщенный историзм повествования о жизни народа и зримую конкретность воссоздания личных судеб, монументальный размах эпических картин и тонкость психологического наблюдения.

Ключевые слова: С. М. Слонимский, «новая фольклорная волна», «Виринея», опера, народная музыкальная драма.

Общеизвестно, сколь значимым для музыкального искусства начала XX века было течение, которое вошло в историю с наименованием *неофольклоризм*. Можно напомнить, что среди многочисленных его представителей крупнейшими являлись Игорь Стра-

винский в России и Бела Барток в Венгрии, и расцвет их творчества в русле данного движения приходился на 1910–1920-е годы. Прошло несколько десятилетий, и то, что было свойственно раннему творчеству Стравинского и Бартока, заново возродилось в художест-

венной практике 1960–1970-х годов, причем прежде всего в творчестве молодых авторов буквально всех национальных школ Советского Союза. Однако это возрождение происходило на ином историческом витке и не случайно эту версию стали обозначать понятием «новая фольклорная волна».

Ее отличия от своего аналога начала XX столетия обнаруживались по целому ряду параметров, и главное состояло в отказе от буйства варваристской «дикости», а также в акценте на индивидуально-личностном начале. Кроме того, представители «новой фольклорной волны» зачастую опирались на те звуковые техники, которых еще не существовало в начале века. Особенность данного течения состояла и в полной свободе истолкования фольклорных прототипов, что было одним из свидетельств раскрепощенности творческого мышления, столь свойственной 1960-м годам. В данном отношении очень показательны название и суть произведения, которое в сущности стало первооткрытием — «Песни вольницы» Сергея Слонимского (1959, оркестровая редакция 1962).

Слово *вольница* для этого вокально-симфонического цикла и всего творчества входивших тогда в искусство молодых авторов (по времени выдвижения этого поколения их позже стали именовать «шестидесятниками») означало дух непокорства, инакомыслия, завуалированного или открытого бунта против закостеневших художественных канонов, против идеологической мертвечины и ангажированности и против всего, что стесняло свободное изъяснение творческой мысли. С точки зрения жанровой специфики чрезвычайно широкое распространение получило и обозначение «Песни...», открывшее неисчислимую череду аналогичных опусов: «Курские песни» Г. Свиридова, «Песни войны и мира» А. Шнитке, «Свадебные песни» Ю. Буцко, «Лакские песни» Ш. Чалаева (Дагестан), «Мужские песни» и «Эстонские календарные песни» В. Тормиса (Эстония), «Гурийские песни» и «Мегрельские песни» О. Тактакишвили (Грузия) и т. д.

В качестве активного фактора обновления и раскрепощения фольклорное начало воздействовало и на любые другие жанры. Остановимся с этой точки зрения на другом важнейшем произведении С. М. Слонимского тех лет — опере «Виринея» (1967). Она адресует нас к революционным событиям начала XX века, в призыве которых композитор стремился обрисовать суть национальной природы, какой она представлялась ему в 1960-е годы. При переработке одноименной повести Л. Сейфуллиной в оперное либретто были выделены два ведущих плана — народно-социальный и лирический. Социальный конфликт дополняется жанрово-бытовыми картинками; ему же сопутствует группа религиозных сцен. Все это связано между собой самым тесным образом, изливаясь как бы из одного источника (общая

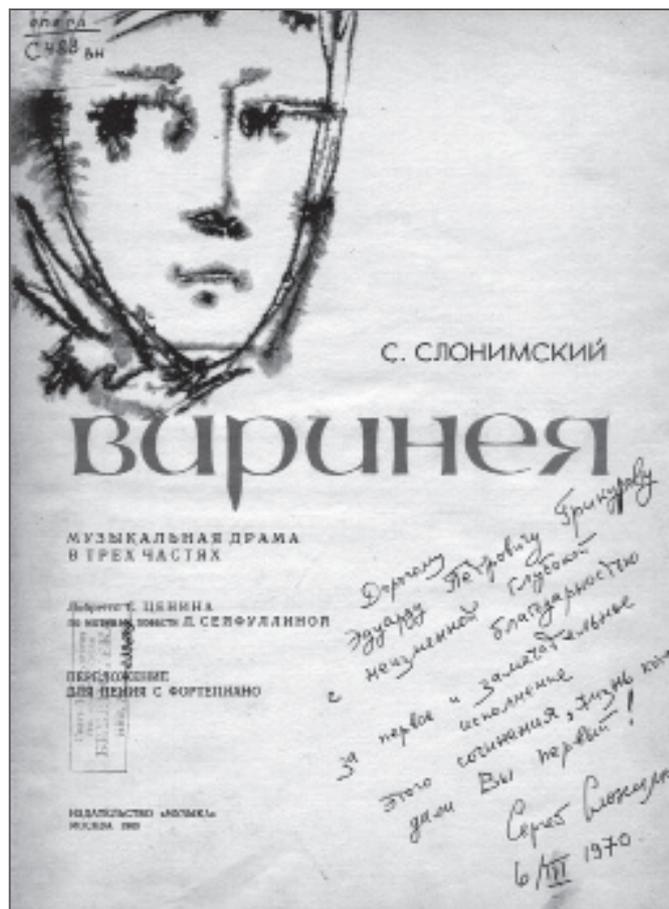
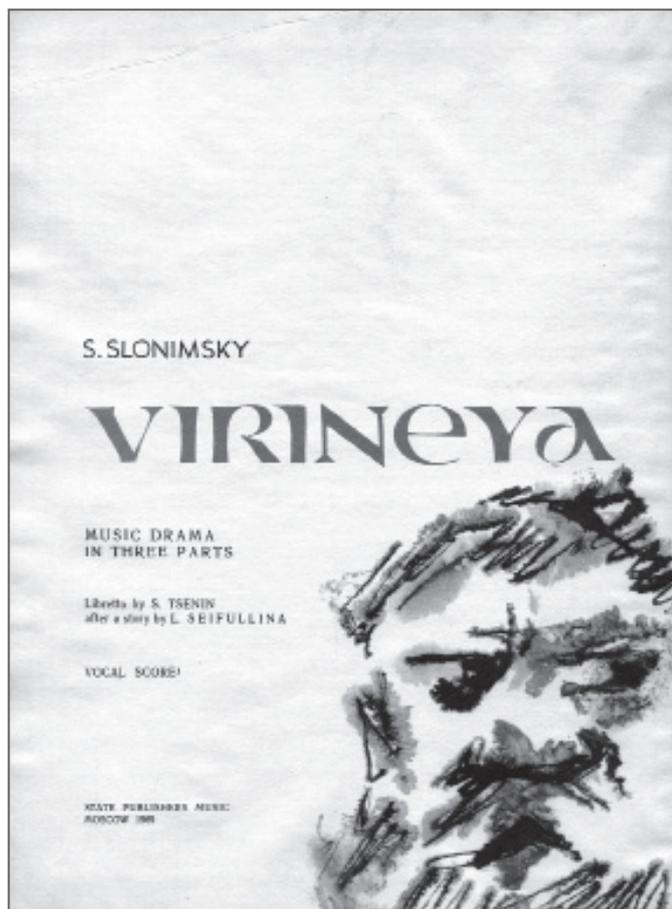
экспозиция-завязка в 1-й картине). Затем каждая из названных линий, разлившись по автономным руслам, проходит в своем становлении по три этапа развития. Их временное объединение происходит на втором этапе (4-я картина), а окончательное слияние — в едином устье развязки (7-я картина). Благодаря этому автор добивается в развертывании многосложного драматического повествования впечатляющей ясности, подчеркивая тем самым единство становления личных судеб и судьбы общенародной.

Образ народа — главенствующий в «Виринее». Это подчеркнута уже тем, что в первой строке действующих лиц значатся *Крестьяне деревни Нижняя Акгыровка*. В экспозиции-завязке народ предстает как стихийная масса, которая дифференцирована в чисто житейском, но не в социальном плане. Весть о падении монархии вызывает бурю контрастных откликов, характеризующих уровень сознания разных групп. Общее нагнетание сольных и хоровых эпизодов конденсируется в трех узлах-вершинах, где искусно разрабатывается одинаковый прием постепенного фактурного наслаения от вторых басов до сопрано *solo*. За шумным наплывом невообразимой разноголосицы встает тревожный лик надвигающейся «великой смуты».

На первом этапе развития (с ц. б 1-й картины)¹ драма приобретает уже социальные контуры: возникает конфликт между крестьянской массой и представителем кадетов. Призывы Человека в очках к продолжению войны (ц. 46 — ритмоинтонации залихватской походной песни в сопровождении оглушительного треска малого барабана) вызывают отпор народа, который предстает в данной ситуации единым монолитом. Характерен, например, суровый унисон мужского хора, построенный на вращательном движении остигатной попевки (ц. 47). Под натиском всеобщего негодования фанфаронская героика кадета-агитатора быстро сникает, что передается серией мастерских модификаций его темы: от сплошь мажорной окраски к жалобному минору, от четкой маршевости к путанному метроритму и т. д. Стихийный антивоенный подъем выливается в бурное музыкально-поэтическое действие — первый хоровой антракт «Метель», основанный на свободном претворении особенностей молодецкой, частушечной и маршевой песенности. Создавая эту фреску, композитор стремился выявить глубоко народную сущность происходящего, что сказалось на всех компонентах музыкального языка. В частности, фольклорной интонационности соответствует свободно и крупномасштабно трактованная строфическая структура, в развитии которой ведущее значение приобретают вариационные принципы.

Органичность перехода от локальных событий в далекой сибирской деревне к революционным свершениям в масштабе всей страны обеспечивается бла-

¹ Музыкальный текст «Виринеи» анализируется по изданию: Слонимский С. Виринея. Клавир. М.: Музыка, 1969. С партитурой автор имел возможность ознакомиться во время личных встреч с композитором.



Слонимский С. М. «Виринея». Титульный лист клавира с дарственной надписью композитора Э. П. Грикурову. ОНЛ НМБ СПбГК. Инв. № 239849

годаря тому, что тематизм антракта рождается еще в пределах предыдущей сцены: вначале непрерывное повторение двухтактной аккордовой серии, построенной на противоположно движущихся тритоновых линиях (ц. 62), затем из этого угловатого вихря трелей и форшлаггов возникает задорная тема труб. В каждом ее двутакте лидийский H сменяется h фригийским, и оба ладовые наклонения находятся в активнейшем противоречии с аккордовым *ostinato* медных. Убедительно передавая вулканическое бурление переломного времени, этот тематизм вдобавок к тому несет в себе любопытный социальный подтекст. Дело в том, что если заменить в нем лидофригийскую ладовую структуру на обычный мажор, сразу же обнаружится совершенно типичный частушечный напев. И эта частушечность, поставленная в необычные ладовые условия, а также в соединении с маршевой, тонко подчеркивает сущность происходящего процесса, как бурного волеизъявления и революционной активности широких масс.

Если три «запева» рисуют обобщенные картины коренных преобразований, то «припевы» (неизменный текст, образы снега и метели) переводят осмысление происходящего в поэтико-символическую плоскость. Композитор добивается здесь особенно яркой выразительности, а по эмоциональному типу и жанровым особенностям многое в этом тематизме идет от песен

эпохи Революции и Гражданской войны с их стремительным маршевым ритмом. Третье проведение «припева» (ц. 77) завершает развитие идеи антракта логично и впечатляюще. Максимальное насыщение фактуры и динамики, тональный сдвиг из основного f в лучезарный A , а также преобразование маршевой темы в гимническую создают звучание кульминационное и глубоко оптимистическое.

На следующем этапе развития народной сферы (4-я картина) через жанрово-бытовое начало обрисована пора хаоса и разброда. Сокрушив старое, народ еще далек от осознания новых путей и пока что заполняет свое существование бесшабашным разгулом. Народно-бытовые сцены данной картины выполнены с широким размахом. Здесь разрабатывается около двух десятков различных тем — сольных, ансамблевых, хоровых, инструментальных. Драматургическая планировка этого огромного обрядового пространства осуществляется на основе действия трех факторов:

- движение от политематических сцен к монотематическим;
- постепенное ускорение музыкально-сценического темпоритма от полной статики первых эпизодов к действенно-драматическому финалу;
- переход от жанровой картинности начального раздела (Песни на чугунке, Интермедия) через пей-

важно-психологический тонус центральной сцены к сумрачно-напряженной экспрессии заключения, где в хоровых песнях разрабатывается сюжет, в поэтико-символической форме развивающий ту же драму, конкретными участниками которой становятся Виринея, Василий, Инженер и Магара.

Постепенная концентрация действенности и драматизма дополняется системой четко выверенных фактурно-динамических нагнетаний, продвигающих развитие по нарастающей линии к общей кульминации в последней сцене: кровавый исход событийного ряда документируется сухой «эшафотной» дробью барабана, отпевающими фразами альтов и зловещим хохотом хора *tutti*. Так заканчивается это необычайно сочное «столпотворение» образов, в котором через жанрово-бытовое начало обрисованы негативные моменты эпохи великого разлома. Здесь уже сама по себе многосложная контрастно-составная форма с ее обильным и «разношерстным» тематизмом достаточно рельефно передает разбросанность, пестроту и анархичность жизни народа в период «смутного времени». Помещенное в центре оперы, это народно-поэтическое действие становится для концепции пунктом перепутья судьбы народной и личных жизненных судеб.

Кульминационное значение в развитии народной драмы по объему и эмоциональному накалу приобретает 6-я картина — огромная сцена сквозного развития. В отличие от коллизий первых эпизодов оперы, где народ выступал социально единой массой, теперь сталкиваются коренные интересы большинства и меньшинства. Интонационный конфликт обнажается и доводится до предельного антагонизма. Представители состоятельного меньшинства до поры до времени ограничиваются отдельными выкриками, но после чтения ленинского декрета о земле, выходит наружу вся их ненависть к бедноте. Они высказывают накипевшее, поэтому так неистова и чем-то даже привлекательна в своей «искренности» их основная тема с угловато-плясовым ритмом и полифункциональной аккордикой сопровождения (ц. 49). Отстаивая свою собственность эти люди готовы использовать любые средства. Характерен эпизод Аксиньи (ц. 44 — мотив сплетни), где в мелодии внешне все жанровые признаки плача, но ее специфически «ползучий» рисунок в соответствующем контексте (вдалбливание остиной фигуры сопровождения, полиметрический эффект и полиладовость) тонко передает механизм клеветы. Кулаки очень активны, с помощью измышлений они приобретают себе союзников в лице сектантов, единственное руководство для которых Священное писание, а все новое — блуд и грех (эти умонастроения рельефно передаются через архаику раскольничьих песнопений, ц. 11).

Сложнее положение в лагере бедноты. Разорвать цепи вековой подневольности и пойти на штурм «священной» частной собственности невероятно трудно,

а для некоторых и просто «боязно». Преодоление этих настроений передается в интонационной сфере, прежде всего, через тему большевистской правды (ц. 23), претендующей на широкое обобщающее значение и в лаконичной форме демонстрирующей большую жизнеутверждающую идею. Узел противоречий стягивается в грандиозном ансамблево-хоровом заключении, где сталкиваются три мощных фактурных слоя, символизирующих социальное размежевание в деревне переломной эпохи. Хору богачей (тематизм отчасти новый, отчасти на материале отдельных попевок из предыдущих сцен) и хору сектантов (неистовая «Аллилуйя» с анафемой большевикам) противостоит хор бедноты. Его ведущее положение подчеркивается тем, что полное проведение порученной ему темы составляет каркас всей треххорной коды. Эта мелодия вызревала поначалу в репликах Молодого солдата (ц. 23, ц. 33), затем она с постепенным усилением прорывается сквозь фактурные «заграждения» и торжествующе звучит в венчающем картину втором по счету симфоническом антракте (ц. 85). Простота и лапидарность маршевого напева, в котором достоверно воспроизведен колорит пролетарских революционных песен, дает настрой всему антракту.

Тем же суровым и оптимистическим духом пронизан хоровой раздел (ц. 89). Как упоение достигнутым звучит гимнически-величальная кода, построенная на теме счастья Виринеи, что отмечает единение в Революции личного и всенародного.

Кульминация оперы совпадает с символической развязкой драмы в плане исторической перспективы и в масштабе всей страны. Конкретно-локальная развязка социальной драмы происходит в более камерной обстановке 7-й картины. Интонационный конфликт выражен здесь более опосредованно: между тематизмом арии Павла и развитием мотива сплетни, который перешел сюда из предыдущей картины. Этот мотив «всплывает» вначале опять-таки в партии Аксиньи (ц. 12), у нее же постепенно перерождаясь в мотив мести (ц. 25), который приобретает свой окончательный вид в сцене убийства Виринеи (ц. 69 — быстрая маршевая поступь в трехдольном размере, *ostinato* отрывистых фраз, застенная жесткость аккордики). Временный верх одерживают кулаки.

Эпилог-послесловие (общенародный реквием Виринее) доказывает «пиррову победу» врагов Революции. Таким образом, в опере как бы в обращенном виде повторяется драматургическая особенность «Ивана Сусянина» М. И. Глинки, где также образуется двойная развязка (гибель героя и сцена народного торжества).

Слонимскому удалось в своей опере найти свежее, оригинальное и убедительное воплощение народной темы в эпоху коренного социального перелома. Во многом это достигается благодаря тому, что народ редко представлен здесь слитной массой. Чаще всего перед нами многосоставный и разноликий организм, разделенный

на целый ряд групп, каждая со своими интересами и побуждениями. Непосредственно из народной гущи вырастают индивидуальные образы, и их дифференциация образует свою определенную «иерархию» по степени значимости.

Первый, низший уровень — голоса из народа. Такие персонажи практически не выделяются из общей массы, их роль нередко ограничивается отдельными репликами. Второй уровень — эпизодические персонажи, представляющие разные слои людской массы. Одни из них действуют только в части оперы (например, Инвалид в 1-й и 3-й картинах, Бедный мужик в 6-й), другие проходят через всю драму (Бабка Козлиха, Молодой солдат). Наконец, третий, высший уровень — главные и второстепенные действующие лица, каждое из которых наделено своей интонационной сферой. Пользуясь для их показа системой лейттем, лейтжанров и лейттеμβров, композитор тем не менее не отдает им главенствующего значения, используя в качестве основного метода характеристики интонационные комплексы.

Так, для партии Павла определяющими становятся стабильная дорийская окраска мелодико-гармонического языка, многократно варьируемый распев в пределах тонического пентакорда с многочисленными ладовыми модификациями, опора на кварто-квинтовую интервалуку, прямые связи с солдатской песенностью. Все это отражает спокойный, уравновешенный характер, уверенность в себе. Впечатлению позитивности, цельности образа способствует и определяющая роль диатоники. Павел — вождь сельской бедноты, поэтому вполне логично, что с интонационным строем его партии связаны обобщающая тема большевистской правды (ц. 25 6-й картины — кварто-квинтовый зачин, дорийское наклонение) и символическая тема Ленина (ц. 42 той же картины — распев тонического пентакорда). Последняя из названных тем вырастает из темы Павла-солдата (ц. 12 5-й картины) и, в свою очередь, становится основой материала его арии в 7-й картине, что достаточно оправданно, так как герой стремится в этот момент мысленным взором окинуть разоренную, запустевшую, голодную страну, обращая свои раздумья к Ленину.

Главный антагонист Павла — Федот. Сельский староста, до поры до времени скрывающийся под личиной благообразности, в 3-й картине он один из защитников религиозной косности, в 6-й — предводитель местного кулачества, в 7-й — убийца. Наиболее яркий эпизод в его партии — Песня (ц. 85 6-й картины), в которой он без околичностей высказывает все, что думает о «гольтепе». Отсюда ясность и элементарность мелодической линии, где причетные интонации благодаря энергичному темпоритму преобразуются в негодующие. Эту речь задыхающегося от злобы человека поддерживает столь же элементарное и функционально однозначное сопровождение с угловато-плясовым ритмом.

Сравнение характеристики Федота с тематизмом партии Павла — одно из свидетельств того, что социальный конфликт отражается не только в интонационных столкновениях массового, группового плана, но не менее остро и на уровне отдельных персонажей.

В «Виринее» четко проведен принцип классической драматургии: побочные линии, вливаясь в основной конфликт, обостряют его, усиливая концентрацию действия. Так, побочная линия религии, присоединяясь к социальной драме тяжелым бременем косности и фанатизма, усложняет и гиперболизирует ее. Крушение вековых идеологических устоев (3-я картина) с тем большей силой акцентирует общий крах империи, что происходят эти события на одном и том же этапе развития драмы. Точно так же в 6-й картине острота классовый борьбы в деревне подчеркивается размежеванием и внутри религиозного лагеря: его наиболее консервативная часть (сектанты и Мокеиха) примыкает к богачам, а Бабка Козлиха и Магара переходят на сторону бедноты. В данном случае акцент, создаваемый действием побочной драматургической линии, еще сильнее, чем в первой части оперы, так как здесь события происходят одновременно, в рамках единой сквозной сцены.

В составе социальной драмы в качестве дополняющего контраста выделен еще один образный слой — люди из города. Такие персонажи вводятся в узловыи пункты драмы, в значительной степени усиливая степень конфликтности (1-я, 4-я и 6-я картины). «Тканевая несовместимость» этих образов с народным мирозерцанием подчеркивается интонационным противопоставлением. Парадный блеск речей Человека в очках (ц. 14 1-й картины), презрительная ирония Инженера (ц. 80 той же картины), солдафонская «бюрократиада» Человека с инструкцией (начало 6-й картины) — все это чуждо общей народно-песенной атмосфере оперы и явственно оттеняет образ крестьянства, взятого как целое.

Важнейшей частью в многосложную народную драму входит лирическая линия, в свою очередь построенная объемно, разнопланово. Здесь сосуществуют три сюжетных ответвления: старая семья (нелюбимый Василий, Мокеиха) — проводится до конца оперы; связь Виринеи с Инженером — прослеживается в 1-й, 2-й и 4-й картинах; новая семья (Павел) — незаметно вводится в 1-й, косвенно затрагивается в 3-й и 4-й, выступая на первый план в 5-й, 6-й и 7-й картинах. Все три мотива естественно объединяются стержневой ролью объемного, детально выписанного образа Виринеи.

В тематизме главной героини выделяются три интонационных пласта. Первый непосредственно связан с народными истоками. Крайним выражением этой связи является введение в партию Виринеи напевов в подлинном или переработанном виде. Отталкиваясь от фольклорных «зерен», композитор создает развитые сольные высказывания (Дума Виринеи в 5-й кар-

тине и ее Песня в 7-й). Второй пласт частично связан с народной песенностью. Это прежде всего относится к кругу тем, выдержанных в *a-moll* и постоянно сопровождающих Виринею (ц. 27 и ц. 57 1-й картины, ц. 9 и ц. 52 2-й картины, ц. 22 3-й картины). В самом общем плане им присуща плагальность, светлый колорит. Богатство природы молодой женщины подчеркивается прихотливой ритмикой и расширенным ладовым составом. Третий пласт — романсно-ариозного склада. Впервые и наиболее развернуто он представлен в арии из 1-й картины. Широкий распев с неожиданными взлетами и напряженной интерваликой превосходно передает порывистость и незаурядность природы Вириanei, ее красоту и одухотворенность.

В целом, три аспекта интонационной сферы главной героини, взаимно дополняя друг друга, воплощают и народную почвенность образа, и его глубоко индивидуальные приметы. Из других характерных черт ее тематизма следует выделить лейтинтервалику нон и септим, размашистые и открытые «интонации вольницы», своеобразную «весеннюю» лексику (ц. 39 1-й картины и сцена Вириanei в 3-й), «твёрдую», угловатую интонационность, которая передает независимость характера (ц. 31 1-й картины, ц. 43 6-й). Большое достоинство воссоздания этого образа состоит в том, что он менее всего раскрывается посредством моносцен-излияний. Воплощение осуществляется преимущественно действенно, в интонационных поединках с другими персонажами. Подобными столкновениями в обилии усеян весь долгий путь Вириanei от старой семьи к семье новой.

Жизненно достоверно складываются отношения Вириanei с Павлом. Особое своеобразие их обрисовке придает то, что поначалу они развиваются как бы конфликтно. На задорную прямодушную насмешку Павла в 1-й картине (ц. 56) Вириanea отвечает гневно и язвительно (ц. 57 и ц. 59). Очень противоречив их диалог в 5-й картине: мягкие, сдержанные интонации Павла наталкиваются на стремление Вириanei всячески подчеркнуть свою независимость. И только оркестровая партия вскрывает истинный подтекст ее настроения звучанием грустной и даже жалобной «тема надежды» (ц. 18); в конце сцены тихим и смутным предвещанием будущего счастья звучит «тема радости» (ц. 25). Светлой кульминацией лирической линии становится дуэт в 7-й картине, где герои открыто и сердечно поверяют друг другу свои чувства. Из мелодики Павла совершенно исчезает грубоватость, которой он пытался завуалировать свое признание в 5-й картине. Особенно задушевно интонирует он свою прощальную фразу (ц. 59), которая происходит из «темы надежды» Вириanei.

В момент гибели героини с необычайной мощью и в исходной тональности звучит в последний раз ее основная тема из арии в 1-й картине. Так передается потрясающее ощущение достигнутого, но прерванного навсегда счастья. Этот фрагмент становится трагической кульминацией лирической линии — кульминацией,

для которой композитор нашел яркие, предельно впечатляющие средства.

Примечательной особенностью драматургии «Вириanei» является оригинальная параллель: как и в социальной эпопее, накал лирической драмы усиливается действием побочной линии. Там религиозный план и люди из города, здесь — Аксинья. И у нее есть замечательные по красоте эпизоды (письмо-романс во 2-й картине, плач в 5-й), но в контексте ее поведения они оказываются исполняемыми «по случаю», принадлежащими собственно не ей, а традиционным бытовым обрядам.

Внешне между разбитной солдаткой и Вирианей много общего: обе молоды, очень активны и постоянно оказываются в гуще событий. Но как по-разному они ведут себя в одинаковых ситуациях, насколько конфликтней с каждым этапом действия становятся их позиции! Обе женщины наделены чувством юмора. Но Аксинья в своей насмешливости не пощадит и ближнего. В ее прибаутках ощутим гротескный излом речевых интонаций (ц. 18 2-й картины), а в оркестровом сопровождении нередко акцентируются черты сатирической эксцентриады (ц. 17 и ц. 20 той же картины). Показательно поведение двух женщин в сцене «вознесения» Магары (3-я картина): для Аксиньи это только повод «побалаяничать», Вириanea же в деликатной форме высказывает мысль окружающих: нечего здоровому мужику в гроб лезть. С драматургической точки зрения такое сопоставление оказывается очень эффективным.

Будучи центром и стержнем лирической драмы, Вириanea едва ли не равноправна с Павлом и по значению в развитии социального конфликта. Эти образы представляют две грани революционного порыва: Павел — организованность, Вириanea — стихийность. Поэтому в отдельных эпизодах она оказывается даже активной, настойчивой, бескомпромиссной Павла (с ц. 6 1-й картины). Ее интонационность становится в таких сценах жесткой и экспансивной. Например, первая тема арии (ц. 34 1-й картины), трепетная и поэтичная, преобразуется в следующей сцене до неузнаваемости (ц. 54). Верхняя часть мелодического контура деформирована понижением V и VIII ступеней (как известно, к понижению данных ступеней иногда прибегал Д. Д. Шостакович), ритм обострен, а гармонизация представляет теперь сцепление квартаккордов. Упругая квартовая раскатка во вступительном оркестровом двуктакте, неистовая вибрация малых секунд в сопровождении и прием *Sprechtstimme* в вокальной строке вносят дополнительные штрихи в обрисовку чувства ненависти, которое переполняет Вирианею.

Важнейшей стороной социального в образе героини становится то, что ее судьба неразрывно переплетается с общеженской проблематикой в конкретном и обобщенно-символическом плане. К примеру, вступление содержит немало смысловых переключений с судьбой Вириanei, но в целом оно становится экспозицией женской доли вообще. Во втором разделе арии (ц. 36

1-й картины) героиня отвлекается от личных переживаний и размышляет над незавидной участью крестьянской бабы: мелодика сразу же приобретает более объективный характер. Во 2-й картине, порывая с постылым домом, Вириanea поет поистине оду вольности. Звучит она на фоне женского хора, выходит далеко за рамки личной судьбы и, выливаясь в антракт «Трепак», становится обобщением черт гордости и свободолюбия в русской женщине.

«Трепак» Слонимского вполне может быть сопоставлен с лучшими произведениями, опирающимся на этот специфический плясовой жанр (у М. Мусоргского, Д. Шостаковича). Развивая традицию выражения через него состояний безысходности и отчаяния, композитор перемещает изображение с мужской доли на женскую, от камерно-вокальной фактуры переходит к вокально-симфонической, поднимаясь до масштабов монументальной хоровой фрески и придавая всему материалу ярко современную трактовку (особую, стержневую роль в этом играет ритм).

Завершающий этап совместного развития образов героини и женской массы — в 6-й картине, где под воздействием агитации Вириanea женщины совершают стремительную эволюцию от вековечной забитости (характерный эпизод в ц. 48: весь комплекс средств осязаемо передает смирение и запуганность) к открытому социальному энтузиазму (ц. 51 — звучание у женского хора задиристой плясовой мелодии Вириanea из 5-й картины). И в кульминационный момент развития общенародного конфликта активность крестьянок во главе с Вирианеей становится решающим вкладом в победу бедноты.

Опера заслуженно названа именем героини. Ей принадлежит важная роль в развитии всех конфликтов оперы. Она не занята только в 9 сценах, и ее музыкальный материал равномерно распределен по всем картинам, в каждой из которых обязательно присутствуют сольные высказывания (ария, ариозо, песня или «агитка»). Вот почему в драматургическом отношении этот образ является исключительным по значению цементирующим звеном. Аналогичный вывод напрашивается и в идейно-смысловом плане. Судьба Вириanea так или иначе сопричастна судьбам всех остальных действующих лиц. Плоть от плоти своего крестьянского окружения она острее других ощущает необходимость перемен и настойчиво борется за них. За гордым нравом и вольнолюбием Вириanea встает общая атмосфера духовного подъема. Ее индивидуальные конфликты неизменно перерастают в общезначимые коллизии. Важнейшие сцены, казалось бы, направленные на раскрытие судьбы героини, становятся узлами крупных обобщений драмы в целом. Следовательно, основная проблематика данной оперы (народная сущность революционного процесса, перестройка массового сознания, конфликтно-драматическая направленность) в полной мере преломилась и на уровне ведущего персонажа.

Из широкого круга других проблем драматургии «Вириanea» остановимся на проблеме претворения эпических принципов. Емкое и многоплановое содержание оперы вылилось в оригинальную музыкально-сценическую композицию, в которой повествование ведется в двух параллельных плоскостях — действенно-событийной и статуарно-эпической. Вторая плоскость — это хоровые и симфонические антракты, в которых комментируется и обобщается конкретное содержание сценического ряда, а судьбы героев оперы связываются с общенародной судьбой. Эти антракты становятся мощными смысловыми кульминациями и вместе с Вступлением и Заключением составляют прочный музыкально-драматургический каркас произведения.

Первые два антракта (хоровые) непосредственно вырастают из предшествующего действия, обобщают и подытоживают его. В «Метели» (1-я картина) на смену локальному колориту далекой сибирской деревни приходит символическое обобщение событий Февральской революции в масштабе всей страны. «Трепак» (2-я картина) — музыкально-поэтическое обобщение доли русской крестьянки. Функция второго симфонического антракта (6-я картина) аналогична задачам «Метели». Если там обобщались февральские события, то здесь после локальных картин классовой борьбы в Новой Акгыровке подводится итог коренным свершениям Октябрьской революции, и тем самым дается ответ на только что прозвучавший вопрос Магары: «Где правда, кому верить?»

Сложнее обстоит дело с первым симфоническим антрактом (4-я картина), который представляет собой четверную фугу. Обращение к столь укрупненной полифонической форме оправдано двумя причинами. Во-первых, задача этого антракта — осмыслить только что происшедшую драму и дать предвещание на будущее, а в решении подобных аналитических проблем предпочтение всегда отдавалось полифонии. И в том, и в другом отношении роль фуги для «Вириanea» аналогична функции пассакалии в последнем антракте оперы Шостаковича «Катерина Измайлова». Во-вторых, данная картина в отличие от других чрезвычайно насыщена полифоническими приемами, и фуга логично завершает общую тенденцию картины к полифоничности. Кроме того, ведущее положение здесь занимает контрастная полифония, что также сказывается на фуге: будучи четырёхтемной, она предполагает совмещение тематизма, а это в свою очередь позволяет более рельефно и впечатляюще воплотить остроконфликтное содержание.

При тщательном рассмотрении структуры «Вириanea» оказывается, что помимо ясно обозначенных эпических обобщений в антрактах (после 1-й, 2-й, 4-й и 6-й картин) и в обрамляющей арке оперы (заключительная сцена как реминисценция Вступления), сходную функцию обнаруживают и финалы остальных картин. Завершающая сцена 3-й картины (Проклятье Магары) — итог первого этапа революционного броже-

ния: разрушение, уничтожение всего, что до сих пор было законным, святым. Последняя сцена 5-й картины (Плач Аксины с хором) — символ горькой бабьей доли. То есть эти сцены представляют собой своего рода личностные варианты соответственно первого («Метель») и второго («Трепак») хоровых антрактов.

Следовательно, в «Вирине» реализована полная, логически законченная система идейно-смысловых обобщений, что, помимо всех прочих художественных достоинств, так выделяет данную оперу и с точки зрения тщательно продуманной драматургии.

Многочисленный мир «Виринеи» поражает обостренной контрастностью, грани которой можно представить через следующие оппозиции:

- народная масса, «угорающая» в хмельном дурмане и выказывающая несравненный энтузиазм революционного переустройства;
- религиозное ханжество, сектантский фанатизм одних и безбоязненное «богохульство», упрямое правдоискательство других;
- острый драматизм социальных коллизий и беззаботное простодушие жанровых сценок;
- жгучая неудовлетворенность сущим и звонкий гимн радостям бытия;
- сокровенный лиризм и бесшабашная удаль.

Все это смешивается в пестром клубке кричащих противоречий переломного времени. Причем не только в нескончаемых и разнонаправленных столкновениях людских судеб, но и внутри отдельных образов. Особенно крутыми перепадами состояний наделен облик главной героини, то угрюмо-ожесточенной, бунтарски-угловатой, бескомпромиссно идущей на конфликты, то всеми силами души устремленной к ласке, теплу, нежной истоме.

«Виринея» представляет собой сложный жанровый гибрид. Было бы ошибкой назвать ее эпической оперой и тем более оперой-ораторией (такие попытки делались²), ведь развитие любой из ее линий лишено и тени повествовательности. Нельзя сводить ее и к обычной драме, так как очевидны монументальность и отчетливо эпический колорит. Не совсем приемлем для «Виринеи» и более редкий термин *синтетический жанр*,

предполагающий более или менее равноправное существование признаков исторической и лирической оперы.

Социальное — главный признак не только «Виринеи» в целом, но и образа ее героини, хотя тенденция к лиризации драматического конфликта весьма ощутима. Поэтому лучшее определение для оперы Слонимского — *народная музыкальная драма*. Ибо со времен Мусоргского это понятие охватывает обобщенный историзм повествования о жизни народа и зримую конкретность воссоздания личных судеб, монументальный размах эпических картин и тонкость психологического наблюдения.

Возвращаясь к тематической направленности рассмотренного произведения, мы оказываемся перед некой дилеммой восприятия. Внешне, вслед за литературным первоисточником, «Виринея» соответствовала идеологическим установлениям своего времени: вполне «правильно» была обрисована канва исторических событий, с достаточной полнотой раскрыты социальные катаклизмы давнего времени, расставлены необходимые политические акценты, в том числе связанные с упоминавшимся выше темой большевистской правды и незримым присутствием образа Ленина. Но внутренне, по сути, все это так или иначе было перенесено на почву времени создания оперы — такими предстали бурные, мятежные 1960-е годы с характерной для «шестидесятничества» апологией нестандартности и сильнейших личностных амбиций. Причем вся ткань произведения насквозь пронизана свободно трактованной фольклорностью, что сообщает ему исключительную национальную живописность и своеобычные портретные характеристики. Тем самым «Виринея» смыкалась с лучшим, что принесла в русскую литературу так называемая деревенская проза, ставшая едва ли не главным приобретением отечественной словесности второй половины XX века, а образ главной героини великолепно идентифицировал коренные черты современной русской женщины. Все вместе взятое позволяет считать эту оперу Сергея Слонимского одной из вершин отечественного музыкально-театрального искусства и, пожалуй, лучшей оперой, посвященной историко-революционной теме.

² В частности, к подобным оценкам склонялся Б. М. Ярустовский, внимательно и очень заинтересованно следивший за ранним творчеством С. М. Слонимского.