



УДК 784

ОРАТОРИЯ ВЛАДИМИРА ПРИМАКА «ИСТОРИЯ МАСТЕРА»

Ж.Р. МАКЕЕВА

Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. В данной статье рассматривается произведение современного норильского композитора В.И. Примака «История Мастера», посвящённое творчеству выдающегося сибирского мастера, прославленного уроженца Красноярска В.И. Сурикова. Целостный анализ оратории осуществляется впервые. В центре внимания автора – раскрытие идейно-образного содержания, особенностей композиции и драматургии оратории «История Мастера», в музыке которой воплотилось современное видение и понимание композитором творчества гениального художника-летописца, а также трагических событий русской истории сквозь призму его знаменитых полотен. Автор работы также останавливается на литературной основе произведения, его разветвлённой лейтмотивной системе, сольных и хоровых номерах, подчёркивая мысль о стремлении В.И. Примака выявить духовное начало личности В.И. Сурикова, его глубинную связь, сопричастность с русским народом.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: В.И. Суриков, В.И. Примак, сибирские композиторы, оратория, композиция, драматургия, интонация, фактура.

VLADIMIR PRIMAK'S ORATORIO "THE HISTORY OF THE MASTER"

ZH.R. MAKEEVA

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

ABSTRACT. This article considers the work of the modern Norilsk composer V.I. Primak "The History of the Master", dedicated to the work of an outstanding Siberian master, a native of Krasnoyarsk V.I. Surikov. The author's focus is the disclosure of the ideological and figurative content of the oratorio, the features of its composition and drama, the music of which embodied the composer's modern vision and understanding of the work of the brilliant artist, as well as the tragic events of Russian history through the prism of his famous paintings. The author of the work also dwells on the literary basis of the work, its extensive leitmotif system, solo and choral numbers, emphasizing the idea of V.I. Primak's desire to identify the spiritual beginning of the personality of V.I. Surikov, his deep connection, involvement with the Russian people.

KEYWORDS: V.I. Surikov, V.I. Primak, Siberian composers, oratorio, composition, drama, intonation, texture.



В 2012 году в городе Красноярске состоялась мировая премьера оратории современного норильского композитора Владимира Ильича Примака (1957–2019) о великом русском художнике, уроженце Красноярска Василии Ивановиче Сурикове. Сюжет возник у композитора не случайно. Внешним поводом для создания произведения послужил VI Зимний Суриковский фестиваль искусств, приуроченный ко дню рождения мастера¹.

Авторство идеи проекта принадлежало доктору искусствоведения, профессору Людмиле Владимировне Гавриловой. В своём интервью она говорила: «Мы поставили перед композитором Примаком сложную задачу – сложную на идейно-смысловом уровне. Творчество Сурикова отличается исторической глубиной мышления и сопричастностью, и нужно было не просто музыкально проиллюстрировать исторические полотна художника, но увидеть их глазами мастера с одной стороны, и своими глазами – глазами современного творца с другой» [1].

Идея написать о великом художнике – Мастере кисти – была подхвачена композитором, и, как отметил сам автор, вызрела недолго – полтора года. Главной особенностью данного произведения является драматургия музыкально-сценической композиции, где восприятие художника, мировоззрение Василия Сурикова передаётся в музыке сквозь призму его семи выдающихся исторических полотен: «Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Березове», «Боярыня Морозова», «Взятие снежного городка», «Покорение Сибири Ермаком», «Переход Суворова через Альпы» и «Степан Разин».

С глубиной и пронизательностью истинного летописца художник раскрыл в них трагические противоречия истории, показал борьбу исторических сил в петровское время, в период раскола. Главным действующим лицом в его монументальных картинах выступает народ, представленный разнообразными типами, раскрывающими национальный

русский характер. Как отмечают исследователи творчества Сурикова, его всегда привлекали сильные яркие образы, олицетворяющие собою могучую силу, патриотизм, добрую фанатичность русского характера. Таковы стрельцы, исполненные решимости и неукротимого духа в картине «Утро стрелецкой казни» (1881), боярыня Морозова в одноимённой картине (1887), проникнутая страстью и убеждённой подвижничества раскольничьего движения. Обобщённый образ русского народа, полного удали, здоровья и веселья, запечатлён в картине «Взятие снежного городка» (1891). В картине «Покорение Сибири Ермаком» (1895) показан подвиг русских воинов во имя освобождения родной земли. Полотно «Переход Суворова через Альпы» (1899) воспевает мужество и отвагу русской армии².

Жажда реального познания прошлого, которой Суриков был охвачен, была почерпнута им в вещественных памятниках старины, так широко интересовавшей художника. Его осведомлённость о соответствующих событиях была точна и правдива. Суриков знал труды историка И.Е. Забелина, с которым художник непосредственно общался. Ему было знакомо имя А.П. Шапова, известного в своё время исследователя раскола. М. Волошин отмечает со слов Сурикова, что при создании «Утра стрелецкой казни» он пользовался дневниками секретаря австрийского посольства в России Иоганна Георга Корба. Из записей Волошина мы узнаем также, что Суриков читал Кунгурскую летопись, хотя, быть может, и после написания «Покорения Сибири Ермаком», но, видимо, соотнося своё толкование этого события с тем, как о нём повествует летопись.

С. Глаголь в своих воспоминаниях о художнике пишет, что, начиная работу над своей первой большой картиной, Суриков «взялся за чтение разных материалов по истории стрелецкого бунта», и в процессе чтения этих материалов у него возникла мысль написать «Боярыню Морозову», точно так же,

1 В.И. Суриков родился 12 (24) января 1848 г. С 2006 года в Красноярске, в месяц его рождения, ежегодно проходит Зимний Суриковский фестиваль искусств.

2 Картина появилась после поездки в Сибирь в 1889–90 годах, куда он поехал после смерти жены.



как тема картины «Меншиков в Березове» «была навеяна чтением материалов по истории петровского времени [3]. Сам Суриков писал брату, что, работая над «Покорением Сибири Ермаком», он увлекается чтением книги А.И. Ригельмана «История или повествование о донских казаках». Известно, что он интересовался трудами П.И. Савваитова «Об истории вооружения», неоднократно обращался к чтению материалов по истории Красноярского бунта, намереваясь писать картину на этот сюжет. Надо полагать, что он также был знаком с текстом жития протопопа Аввакума.

Допуская в своих произведениях отступление от документальности в деталях, художник обращался ко всем этим источникам, памятникам и документам старины для того, чтобы вникнуть в истинный смысл исторических событий, которые он воссоздавал, понять характеры людей далёкого прошлого, «воскресить минувший век во всей его истине» [3]. М. Волошин указывает: «Если ко всему изложенному авторами очерков о Сурикове присовокупить то, что известно об огромном труде художника, предшествовавшем созданию картин, о том, с какой “математической” точностью решались композиционные задачи, как настойчиво собирались натурные этюды и как происходил затем отбор натуральных наблюдений, нам станет очевидно, сколь глубоким художником и одновременно мыслителем был Суриков. Нам станет очевидно, какое взаимодействие конкретных знаний и творческого воображения лежало в основе созидательной работы художника, какая потребность реальных представлений сопутствовала его вдохновенному творческому труду» [3].

Следует отметить, что тема Сурикова стала популярной и традиционной в музыкальной жизни Красноярска [7], особенно с момента организации Зимнего Суриковского фестиваля, и многие композиторы обращались к творчеству художника³.

³ Ранее на Суриковских фестивалях звучали произведения красноярских и зарубежных авторов: симфоническая поэма Олега Меремкулова «Посвящение Василию Ивановичу Сурикову», «Утро стрелецкой казни» Игоря Флейшера, симфония для русского оркестра Владимира Пороцкого «Суриковская Русь», сочинение аргентинского композитора Хорхе Боссо «Я – Суриков, русский казак».

Уникальным в этом ряду сочинений становится оратория норильского композитора В.И. Примака «История Мастера».

Владимир Ильич по сути своего дарования – хоровой композитор. Его перу принадлежат вокально-симфонические произведения: «Кантата для хора, солистов и оркестра на стихи немецких поэтов XVII века», поэмы «Русь святая», «Истоки» (для тенора и оркестра на стихи В. Захарова); Интродукция и Пролог для хора и симфонического оркестра; лирическая оратория «Марина» для сопрано, чтеца, хора и симфонического оркестра на стихи М. Цветаевой, а также хоровые произведения (с сопровождением и a cappella), переложения и обработки русских народных песен, песни для голоса и вокального ансамбля с сопровождением, инструментальные сочинения и произведения для детского хора.

Одним из последних произведений Примака является оратория для чтеца, солистов, хора и оркестра «История Мастера». Темы и образы, поднимаемые автором в произведении, напрямую связаны с творчеством Сурикова. Оратория отнюдь не является музыкальной иллюстрацией к картинам художника. Скорее всего, в музыке воплотилось гениальное по своей пронзительной глубине чувство сопричастности художника к трагическим страницам русской истории, и в то же время реализовалось современное видение и понимание композитором как творчества художника, так и русской истории.

Суриковская тема в произведении Владимира Примака получила новый размах и масштаб благодаря оригинальной концепции сочинения, текстовой, тематической и колористической яркости музыкального языка, что, в целом, помогает погрузиться в художественный мир Суриковских полотен, оказаться участниками происходящих событий. «Я не писал музыкальные иллюстрации к этим картинам», – говорит композитор, – я старался отразить то, что выходит за рамки картин» [1].

Вполне закономерно, что глобальность идеи, масштабность образов обусловили обращение композитора именно к ораториальному жанру, типичными чертами которого являются эпическая сюжетность, драматическая образность, номерная структура, главенствующая роль хора.



Композитор назвал «Историю Мастера» драмой. Особенностью этого жанра является последовательное подчинение музыки драматическому действию. Музыковед О.В. Соколов называет основными чертами музыкальной драмы: законченность эпизодов сцены; наличие монолога, который является подобием арии (это большое сольное высказывание, служащее главным средством индивидуальной характеристики героя⁴); драматизацию и детализацию хора; символически-обобщённое вступление, задача которого сосредоточить внимание на центральном образе произведения [4; 5].

Если конкретизировать черты произведения «Истории Мастера» как жанра музыкальной драмы, то ими являются:

1/ законченная номерная структура эпизодов, объединённых в музыкально-сценическую композицию, опосредованно раскрывающих взгляд художника на то или иное историческое событие, отражённое в картине. Всего в произведении семь частей (по числу картин);

2/ монолог баса в произведении передаёт сам процесс переживания или размышления героя, поэтому в музыке преобладает декламационная мелодика при строгом соблюдении силлабического принципа интонирования;

3/ значительная роль хора. Рассматривая его как коллективный портрет народа, композитор придаёт хору большую драматургическую активность, выражённую в многообразии музыкальных высказываний, лейтмотивах;

4/ введение комментирующей роли тещи, где звучат слова В.И. Сурикова (пролог, № 3, № 4, сцена «Зажжение седьмой свечи», эпилог «Прощание с Мастером», «Откровение и финал»), говорит о традициях драмы *per (la) musica*. И, как в музыкальной драме, где тещи-декламатор является связующим звеном действия, от лица которого разыгрывался спектакль, так и в оратории оживает речь художника в устах тещи.

Таким образом, перед слушателем воплощается и становится зримым не только летописное про-

шлое, но и сама личность Мастера, в связи с чем можно говорить об особенностях драматургии, связанной с образом художника. По мнению Людмилы Тульцевой⁵, полотна Василия Сурикова неразрывно связаны с традициями Русской православной церкви и пронизаны ритуально-семантическими смыслами [6], что, на наш взгляд, получило прямое отражение в музыкальной интерпретации. Магическая цифра 7 определила и семичастную структуру оратории, обрамлённую Прологом и Эпилогом. Семь частей – семь полотен художника и семь страниц русской истории: «Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Березове», «Боярыня Морозова», «Взятие снежного городка», «Покорение Сибири Ермаком», «Переход Суворова через Альпы» и «Степан Разин».

Л.В. Гаврилова, рассматривая особенности драматургии сочинения, подчёркивала: «Режиссёрская идея и композиция оратории такова: Пролог – это Явление Мастера, семь частей, каждая из которых посвящена осмыслению одного из шедевров мастера, и Эпилог – Уход Мастера. Мощные хоровые порталы⁶ обрамляют композицию, в центре которой расположена небольшая инструментальная сюита, посвящённая трём картинам. Рождение каждой картины обозначено зажжением свечи – как важного этапа в жизни Мастера. В эпилоге Мастер уходит – свечи гаснут. В начале каждой части исполни-

5 Исходным импульсом стали размышления искусствоведа о картине «Утро стрелецкой казни». Л.А. Тульцева обратила внимание, что на этой картине семь стрельцов (одного уже увели, осталась лишь свеча как часть его души), семь свечей, семь видимых глав храма Василия Блаженного... Она высказала мысль, что данная картина, как и другие полотна Сурикова, пронизана ритуально-семантическими смыслами, глубоко коренящимися в русской православной традиции. Один из них – семь свечей. Семёрка как число, связанное с миром прародителей, с погребально-поминальным культом, присутствует, например, в совете старых людей ставить семь свечей к иконам святых угодников для поминания. Символом тварного материального и духовного мира в Библии являются шесть дней творения, седьмой же день – это время освящения, преодоления тварности в восхождении к Господу. (Семь свечей зажигаются во время соборования, по свидетельству историков, 6 марта 1916 года у гроба художника также горело семь свечей) [6].

6 Это «сцены зажжения первой и третьей свечи», части: «Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова». В третьем разделе оратории хоровыми номерами оратории являются: «сцена зажжения седьмой свечи», седьмая часть «Степан Разин», в эпилоге: «Уход Мастера», «Откровение» и финал.

4 «Поэтому, – отмечает О.В. Соколов, – в музыке господствует декламационная мелодика, колеблющаяся между речитативом и ариозным пением, но при строгом соблюдении силлабического принципа интонирования» [4].



тельница зажигала одну из семи свечей как символ очередного этапа жизни художника» [1].

Оратория не имеет единой сюжетной линии развития, однако драматическая сгущенность текста позволила насытить музыкальную композицию яркой театральностью, наглядностью подачи сюжета, где есть картинность, «действующие лица». Автор указывает, что ими являются: В.И. Суриков, исполнительница, зажигающая свечи, символизирующая время или судьбу, боярыня Морозова, народ, а также элементы сценических действий и решений.

Для создания сквозной драматургии Примак, работая с текстом, использует приём контаминации (объединение, соединение) различных первоисточников. Композитор сам берет на себя роль либреттиста. Основу либретто оратории составили: стихи М. Волошина, В. Захарова, интервью Сурикова Волошину, летопись XVII века («Повесть о боярыне Морозовой»), а также тексты, взятые из Священного Писания (молитва старца Симеона, Третий псалом Давида, стихи из Откровения Иоанна Богослова). Широко использовались фольклорные источники: казачьи песни и обряды (род В.И. Сурикова уходит корнями в казачество), мелодии тирольской песни «Только встану я с зарёй», старинной французской песни «Мост через Авиньон» (XV в.), русского военного канта «В степи широкой».

Укажем литературные источники, использованные композитором в оратории:

1/ Пролог – слова В.И. Сурикова, взятые из интервью М. Волошина (чтец); стихи М. Захарова (соло баса);

2/ «Зажжение первой свечи» – текст из книги «Откровение Иоанна Богослова» глава 1 (хор).

3/ Часть I «Утро стрелецкой казни» – стихи В. Захарова (хор); слова В.И. Сурикова (чтец);

4/ Часть II «Меньшиков в Берёзове» – текст народной песни «Между двух гор выпала речка Енисей» (соло меццо-сопрано); стихи В. Захарова (соло баса);

5/ «Зажжение третьей свечи» – стихи из третьего псалма Давида;

6/ Часть III «Боярыня Морозова» – слова В. Сурикова (чтец); стихи М. Волошина (хор); текст Великого Славословия;

7/ Часть IV «Взятие снежного городка» – слова В. Сурикова (чтец);

8/ «Зажжение седьмой свечи» – слова В. Сурикова (чтец);

9/ Часть VII «Стенька Разин» – текст казачьей песни «Принахмурился батюшка Дон» (хор);

10/ «Русь Святая» – стихотворение В. Захарова (соло баса);

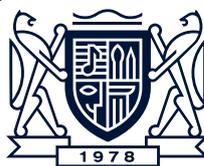
11/ Эпилог «Прощание с Мастером» – слова В. Сурикова (чтец); «Уход Мастера» – молитва старца Симеона из Евангелия от Луки, глава 2 (хор);

12/ «Откровение» и финал – использован текст из книги «Откровение Иоанна Богослова», глава 1.

Номера между собой взаимодействуют на основе контрастно-составного принципа. Первая, вторая и третья части вместе с прологом образуют экспозицию оратории. Средний раздел представлен инструментальными частями: четвёртая, пятая и шестая. Кульминацией произведения является третий раздел, объединяющий масштабные части: седьмую и эпилог. Кроме того, в стройной композиции оратории можно обнаружить черты симметрии. Пролог «Явление Мастера» и эпилог «Прощание с Мастером» создают образно-тематическую арку произведения. Центральный раздел – оркестровые номера № 4 «Снежный городок», № 5 «Ермак» и № 6 «Суворов» образуют внутри композиции мини-цикл, поэтому между «Боярыней Морозовой» и «Снежным городком» зажигаются сразу три свечи. Внутри между ними также образуются интонационные и тональные взаимосвязи. Более масштабные номера (первый, второй, третий) окружены небольшими реминисценциями «зажжение свечей».

Моменты возвращения обусловлены сходством сценических ситуаций в «Истории Мастера» (приход – уход Мастера, зажжение – угасание свечей), они совмещаются с поступательным развитием действия в целом, которое естественно согласуется со сценической драматургией и способствует единству целого. Подводя итог вышесказанному, подчеркнём, что объединяющим началом в композиции оратории являются:

1/ сквозная сцена «зажжения свечей», которая предваряет появление последующих частей произведения;



- 2/ лейтмотивная система;
- 3/ хоровой исполнительский состав, часто использованный композитором без сопровождения⁷;
- 4/ инструментальное звучание колокола⁸ (пролог, № 1, 3, 7, «Русь святая», эпилог);
- 5/ реплики чтеца, который говорит от имени самого Сурикова (пролог, № 3, 4, зажжение седьмой свечи, эпилог);
- 6/ басовое соло, символизирующее Баяна-сказителя, выражающего стихами Волошина философскую суть произведения (пролог, № 2 и 7 «Русь святая», эпилог).

Остановимся более подробно на некоторых вышеназванных пунктах. Сцены «зажжение свечей» имеют важное драматургическое и композиционное значение, они предваряют последующие номера, настраивая, ориентируя слушателя – интонационно, психологически и эмоционально – на восприятие картины, косвенно отражая их содержание. Композиционно первые три сцены образуют мини-цикл, объединяющим началом которого являются исполнительские составы (соло меццо-сопрано, хор а cappella), образующие тематическое единство.

Как в картине Сурикова «Утро стрелецкой казни», где композиция построена на цифре «7» (семь стрельцов (одного уже увели, осталась лишь свеча как часть его души), семь свечей, семь глав храма Василия Блаженного), так и в оратории Примака число семь получило многообразное отражение в музыкальной композиции (о чём говорилось выше). Соло меццо-сопрано также звучит в произведении семь раз: в первой, второй, третьей, седьмой сценах зажжения свечи, во второй, третьей частях и эпилоге.

В композиции оратории важную драматургическую роль выполняет «лейтмотив зажжения свечей». Это своего рода интонационная связка между частями, настраивающая и объединяющая их между собой. Подобно кинематографическому монтажу внимание слушателей переключается с общего плана на частный, и наоборот. Так, например, чтобы начать драматичное повествование о трагической судьбе народа в картине «Утро стрелецкой казни», композитор «прерывает» звучание лейтмотива

неустойчивым тоном на фермате, как бы выставляя «музыкальное многоточие».

Мелодика соло меццо-сопрано, наполненная плачевными интонациями, и напоминающая русские протяжные песни, символизирует печальную Песнь о судьбе многострадальной России. Примак указывал, что исполнение соло должно быть «по-матерински тёплым и ласковым».

Перед частью «Меншиков в Березове» в сцене «зажжения второй свечи», одинокое соло звучит а cappella, продолжая хоровую тему. Её скорбно-лирическое звучание ещё острее подчёркивает трагическую судьбу Меншикова («А в Петербурге крепость и дворец меняются жильцами»). Жанр протяжной лирической песни здесь также сохраняется. Её тематической линии присущи: широта мелодического распева, выразительное применение разнохарактерных интонационных и ритмических рисунков, использование широких интонационных ходов (сексты, септимы, октавы).

В дальнейшем образно-интонационная линия развития «лейтмотива зажжения свечи» во всех проведениях сохраняется⁹. Хотелось бы обратить внимание, что в третьей части «Боярыня Морозова» образ Феодосии Морозовой персонифицируется, и тоже в соло меццо-сопрано. Введение в партию хора характеристического, интонационно контрастного речитатива «веды и буде известно» является продолжением традиций М.П. Мусоргского, который придал хору драматургическую активность и многообразие, введя в коллективный портрет персонифицированный речитатив в опере «Борис Годунов».

Оратория Примака вбирает в себя истоки народных и церковных традиций, которые раскрываются сквозь призму авторского мышления. Сцены «зажжения первой, третьей свечи» начинаются звучанием мужского хора без сопровождения, в традиции древнерусской песенности. Хоровая фактура в первой сцене «Аз есмь есть Альфа и Омега, начало и конец» вырастает из одного тона, что является прообразом начала начал. Трансцендентальность текста выражается в музыке средствами гармонии (квартаккорд, т. 192), высокой тесситурой у первых теноров (т. 193, т. 195) на фоне тесной фактуры остальных голосов,

7 Пение без сопровождения относится к национальной певческой традиции.

8 Символ традиционного русского искусства.

9 В сценах «зажжения третьей, седьмой свечи», «угасания свечи».



основанной на терцовом соотношении тональностей: f-moll – as-moll – f-moll.

«Сцена зажжения третьей свечи» также связана с последующим номером «Боярыня Морозова». Примечательным здесь является опора на трёхголосие «старинного» типа (тенора первые и вторые изложены в унисон), непостоянство интервальных соотношений в голосоведении, где наиболее распевные фразы разрастаются до многоголосной вертикали, которая снова сворачивается до унисона (ц. 17). Используемые композитором терцовые, кварто-квинтовые параллелизмы, неполные аккорды весьма типичны для фактуры русского строчного многоголосия.

Интересна хоровая псалмодия басовой партии (ц. 12–21), которая при текстовой, ритмической и интонационной самостоятельности не только способствует образованию многоплановой полифонической фактуры, но и является «картинным» изображением молитвы «не убоюсь от тем людей, окрест падающих на меня...». Именно в этом разделе (с ц. 35) звучит третий лейтмотив.

Напротив, сцена зажжения седьмой свечи, предваряя седьмую часть «Степан Разин», наполнена народно-песенными интонациями. В фактурном изложении музыкального построения, исполняемого солисткой и женским хором в сопровождении скрипок, приёмы народно-песенного изложения обнаруживаются в параллельном двухоктавном ведении мелодии, протянутых “педалях” (в том числе и у скрипок), аккордах без терций, унисонных окончаниях.

О лейтмотивах скажем особо¹⁰. В произведении «История Мастера», как и сценах «зажжения свечей», они имеют важное драматургическое и композиционное значение. Лейтмотивная система придаёт сочинению целостное единство, прослеживающееся в особенностях сюжетно-композиционного строения, которое складывается путём нанизывания на единую сюжетную линию далёких друг от друга малых сцен.

¹⁰ В дискуссионном вопросе определения лейтмотива исследователи придерживаются трёх признаков: семантической определённости; музыкально-конструктивной отчётливости (в отличие от лейтинтонации); повторяемости на протяжении произведения или значительной её части.

Подчёркнём, что Примак не конкретизирует сюжеты картин. Его основная задача – из образов картин дать характеристику духовного мира художника. Этот принцип схож с кинематографическим приёмом монтажа, который также акцентирует значительные эпизоды.

В произведении можно выделить три основных лейтмотива (о первом – соло меццо-сопрано – говорилось выше). Именно в них, на наш взгляд, с одной стороны, концентрируется основная идея сочинения – духовное единение Сурикова и народа. С другой стороны, лейтмотивы символизируют художественные устремления Мастера, его переживания, о чём подспудно свидетельствуют его картины. «В своих картинах, – отмечает М. Волошин, – он не судит и не выносит приговор. Он как бы зовёт вас пережить вместе с ним события прошлого, вместе с ним подумать о судьбах человеческих и судьбах народных. Пожалуй, точнее не ухватишь особенность лучших суриковских картин – ту ненавязчивость, то поразительное соединение наружной сдержанности с глубоким драматизмом содержания, какое их отличает» [3].

Второй лейтмотив звучит в первых пяти тактах оркестрового вступления Пролога. Трижды повторяется здесь аскетично-суровая тема у низких духовых инструментов, которая рождается из унисона. Утвердительную силу интонации придаёт кварта, которая «прорастает» мелодически и гармонически из последовательно развиваемых интервалов (прима – секунда – терция – кварта), что наполняет её определенным смыслом, символикой духовной силы и единства. Цементирующим началом является органная педаль тона «f», во второй раз – «eis», «fis».

Следующее тематическое проведение данного лейтмотива отдано исполнению хора в сцене «зажжение первой свечи». Последний раз он появляется в четвёртой части эпилога («Откровение» и финал), уже не от тона «f», а от «a».

Третий лейтмотив также звучит сначала в прологе (ц. 88), затем в сцене «зажжения первой свечи» (ц. 193), далее в сцене «зажжения третьей свечи» (ц. 35), «зажжения седьмой свечи», в эпилоге (в сцене «Угасания свечей», четвёртой части «Откровение» и в финале). Ариозного характера тема, в интонациях которой сосредоточены мягкость



и этическая чистота, вместе с евангельским текстом символизирует вечный свет гения художника. Ступенчатый характер развития мелодии наполнен восходящими интонациями, что придаёт ей устремлённость и силу.

Интересно, что в эпилоге, как и в начале, два лейтмотива вновь соединяются. Характерным признаком третьего лейтмотива является его богато варьируемое развитие, которое, подобно эффекту внушения, появляется в произведении многократно, не только в сценах зажжения свечей для обобщения, но и для создания определённой эмоционально-смысловой ауры. Таким образом, на наш взгляд, композитор акцентирует внимание на духовном начале личности Сурикова. «Без этой ипостаси невозможно понять душу художника. Дух художника высок, – отмечает Примак, – он мыслит не конкретно-образными категориями, в них он только отражает то, что постигает его дух, возвышаясь над мирским, суетным началом» [1].

Подчеркнём, что первый лейтмотив основан на интонациях русской народной песни (исполняемый в виде вокализа на гласный звук), а второй и третий опосредованно отражают опору на церковно-певческую традицию. В основе второго и третьего вокализа лежат евангельские тексты. Музыкально-ритмическая организация в произведении полностью подчинена слову, что соответствует древнерусской традиции. В некоторых случаях Примак не выставляет размер, так как нерегулируемые такты являются характерной чертой строения церковных песнопений. Таким образом, особенностью музыкального языка лейтмотивной системы и произведения в целом является стремление композитора к ясно выраженному мелодизму с опорой на древнерусскую традицию и народную песенность. Безусловно, это связано с художественно-образной трактовкой картин Сурикова, в которых отражена история Русской православной церкви, народа, а также особенности уклада жизни.

Литургический план представлен в сценах «зажжения первой, третьей свечи», третьей части «Боярыня Морозова», в № 3 «Уход Мастера» (эпилог), где звучит хор «Ныне отпускаеши». Фольклорные мотивы использованы композитором в первом лейтмотиве (соло меццо-сопрано), в частях «Утро стрелецкой казни», «Степан Разин», в инструментальном номере

«Переход Суворова через Альпы»¹¹.

Обратимся к анализу хоровых частей. Как указывалось ранее, хору в произведении «История Мастера» отведена значительная роль. Он является носителем образа народа, главным действующим лицом, как и в монументальных картинах В.И. Сурикова. Для передачи остроты драматических ситуаций, углубленно-психологической трактовки суриковских персонажей композитор использовал звучание хора.

«Утро стрелецкой казни» – одна из самых драматичных частей оратории, в которой воплощён образ народа. Эта часть написана для смешанного восьмиголосного хора с оркестром. Первые вступительные такты, построенные на нисходящей хроматической интонации, погружают в напряжённо-драматическую атмосферу. Постепенно в фактуре «прорастает» звучание колокольного звона, беспокойного, тревожного.

Сурово, сдержанно в характере *maestoso* вступает группа басов (ц. 40), тема которых звучит как набатный колокол. (Испокон веков на Руси колокольный набат оповещал народ о беде, трагедии, призывал к объединению, к противостоянию злу и насилию). Октавы, акценты на каждый слог, трихордовые мотивы – всё это является главным средством образительности колокольного звона.

Обращение композитора к тексту В.К. Захарова, взятому из сборника «Пламя белое берёз», не случайно. В стихах слово «колокола» является яркой поэтической метафорой, которое композитор соотносит с образом стрельцов. Колокольный звон не только является символом Руси, но также его всегда связывают с образом народа. И, как стрельцы на картине Сурикова они (колокола) страдают¹², терпят

11 В музыке использована казачья песня-кант «Дело было под деревней Иканом», в которой описываются сходные события, имевшие место в реальности, когда несколько казачьих сотен пробивлись к своим, оставив на пути тысячи погибших товарищей. В этом же номере, как указывает композитор, использована старинная французская песня XV века «Мост через Авиньон», а также тирольские песни.

12 В России колокола – одухотворённый образ, имеющий язык и голос. Им давали имена, поклонялись, целовали, наказывали, и даже отправляли в ссылку. Так, например, Угличский колокол, который в 1591 году возвестил об убийстве царевича Дмитрия и начале Смутного времени, был публично казнён (лишён языка) и отправлен в ссылку.



душевные терзания и муки: «Не одна людская боль в колоколах забронзовела, когда брала дреколье голь – в колоколах свобода пела». Драматичный конец стихотворения «А после в звоннице пустой <...> бунтарь висел в петле тугой» также переключается с трагическим финалом казни стрельцов в картине Сурикова.

Композиционную основу части составляет строфический принцип развития музыкального материала, особенностью которого является тембровая динамика, постоянное обновление музыкального материала, контрастный тематизм мелодической линии, что и создаёт драматическую сцену с постепенным развёртыванием, кульминацией и развязкой.

Оркестровое вступление, предворяющее хор, основано на развитии тем лейтмотива и колокольных интонаций. Постепенное нагнетание оркестровой звучности внезапно обрывается звучанием солирующих инструментов: контрфагота и бас-кларнета. После их трёхтактового звучания, наполненного плачевными интонациями, сильно, мощно и ярко вступает басовая партия в унисон с низкими струнными инструментами.

Тематизм части основан на мелодико-ритмическом проявлении колокольности, что отражено в чередовании небольших отрезков восходящей и нисходящей направленности, постепенном расширении интервалов, мотивной повторности. Обращает на себя внимание использование композитором в этой части сонористических красок. Полутоновые восходящие и нисходящие поступенные интонации в партиях сопрано и альты на фоне звенящей квинты (ц. 105) имитируют гул, “стон” колоколов.

Полифонический склад изложения, широко применяемый композитором в этой части, является также приёмом её динамизации. Так, колокольный перезвон (ц. 40) и нарастающую силу народного движения «Когда брала дреколье голь» (ц. 91) композитор передал в имитационной фактуре голосов.

Седьмая часть «Степан Разин», также как и «Утро стрелецкой казни», отличается масштабностью и драматичностью. Не только общее содержание (ожидание казни), но и эмоциональное наполнение произведения, фактура изложения, тематизм, черты колокольности, образуют сходство между ними. В центре повествования – казнь атамана

(«Здесь на площади возле собора атаман у столба»). Зычным наполненным звуком вступают басы (хоровое вступление первой части начиналось также с унисона басовой партии). Полиритмические вступления голосов передают гомон толпы (т. 20). Весь этот хоровой эпизод подготавливает кульминацию всей части (саму казнь), которая звучит в оркестре без хора. В остро-напряженной полифонической фактуре слышны интонации колокольности, олицетворяющие несокрушимую силу и мощь русского духа.

Отметим, что колокольный звон является объединяющим моментом композиции «Истории Мастера», его звучание можно услышать во всех номерах оратории, в основном в оркестровой партии, а в № 7 «Степан Разин» – в хоровой и оркестровой. Иную тембровую метафору несут роковые удары литавр в № 3, символизируя трагический финал боярыни Морозовой. Они звучат резким контрастом к мягко-певучей оркестровой теме.

Роль оркестра, его драматургическое воздействие в оратории огромно. Оркестровые голоса углубляют, дорисовывают образно-эмоциональный тон драматического высказывания в разной тембровой окраске каждой части произведения, в широком использовании сольных групп инструментов, контрастной смене фактурных планов звучания.

Так, например, с диалога духовых и скрипок начинается вступление третьего номера. Их суровое аскетичное звучание дополняется солирующим звучанием валторн, затем флейты и гобоя. Ощущению храмовой объёмности способствует двуплановая фактура хора и оркестра. Как, например, выразительно печальны вздохи флейты на фоне смятения и тревоги хоровой фактуры! Их нисходящие, никнущие интонации наполняют драматическое звучание хора плачевными интонациями.

Часть «Боярыня Морозова» оригинальна не только самостоятельностью фактурных линий хора и оркестра, выделением персонифицированного образа в хоровой фактуре (о чём говорилось выше), но также соединением двух разностилевых текстов: Великого Славословия и стихов М. Волошина.

В поэтическом тексте о матери-земле, замёрзшей и отверженной, метафорически воплощён образ боярыни Морозовой, её трагическая судьба. Фонетика стиха, наполненная твёрдыми «рокошущими»



согласными («В гранитах скал надломленные крылья, под бременем холмов изломанный хребет»), ямбическая структура, яркая образность, глубина переживаний получили отражение в изломанной мелодии, синкопированном ритме, диссонирующем звучании вертикали, образующей секундовые интонации, кварто-тритоновые созвучия. В развивающейся фактуре можно ощутить силу преодоления, стойкость и твёрдость духа, непоколебимость воли, твёрдость в вере, которую композитор воплотил в хоровых унисонах, резких скачках.

Примак, используя разные драматургические приёмы (монтаж, эмоциональные и смысловые сопоставления), вводит в разделы контрастный текстовый и музыкальный материал. Крайние части построены на тексте гимна «Слава в Вышних Богу», который стал символом торжества жизни над смертью, в средней, как уже говорилось, используются стихи Волошина. В первой части интонации темы воплощены в инструментальной партии, а в третьей – в хоре и оркестре. Каждая следующая строфа текста в последней части динамизируется благодаря фактурному и тембровому «крещендо», постоянно обновляя музыкальный материал. Завершается часть яркой кульминацией.

Для слушателя текст Великого Славословия является символом духовности, веры, Божественной силы, что косвенно перекликается с художественным произведением Сурикова. Приведём высказывание И.Е. Репина: «В душе русского человека есть черта особого, скрытого героизма, <...> она лежит под спудом личности, она невидима. Но это – величайшая сила жизни, она двигает горами. <...> Она сливается всецело со своей идеей, не страшится умереть. Вот где её величайшая сила: она не боится смерти» [3].

Другим выразительным символом образного и эмоционального содержания оратории является хор из эпилога «Уход Мастера», написанный на текст Симеона-Богоприимца «Ныне отпускаеши раба Твоего», взятого из Евангелия от Луки. Тематический материал этого номера наполняют эмоции переживания о грядущем расставании. Напряжённо звучит соло баса в высокой тесситуре, полное раздумье и предчувствий. Использованная Примаком имитационно-полифоническая фактура, разрастающаяся до семи-, восьмиголосия, в обобщённо-символи-

ческом облике передаёт образы людей, народов, видевших «Спасение Твое». Отсутствие в молитве последнего слова *Израиля*, которое должно идти за словами «И славу людей Твоих», позволяет предположить, что композитор хотел сделать акцент на личности художника, чьё творчество тесно связано с народом России. В своих масштабных произведениях Василий Суриков подчёркивал, что именно народ показан как главная, определяющая сила истории.

Отметим также, что весь эпилог выдержан в скорбно-печальных тонах. Никнущие интонации оркестра, вздохи, обилие пауз, общее нисходящее движение, обострённое хроматическими ходами, наполняют звучание и первых двух номеров эпилога (№ 1 «Прощание с Мастером», № 2 «Угасание свечей»).

Выше уже говорилось о присутствии образа художника в произведении. Его переживания, мысли, чувства раскрываются в текстах чтеца, в сольных номерах басовой партии. Вокальная партия баса в «Истории Мастера» представлена не в форме арии, а в монологе, что характерно для жанра музыкальной драмы. В оратории он служит главным средством индивидуальной характеристики героя, выполняющим при этом идейно-символическую функцию. По характеру звуковедения его линия декламационна, часто напористого характера, что отличает её от вокальных тем хора и лейтмотива меццо-сопрано. В темах солиста, изложенных в высокой тесситуре с неожиданными поворотами, контрастными мотивами, отражён взволнованный характер речи, близкий «поток сознания» (пролог, ц. 117). На всём протяжении монолога музыкальный материал постоянно обновляется за счёт гармонической неустойчивости и следования за изгибами текста. Таким образом, композитор передал характер скорбного раздумья, переживания, размышления героя о судьбах Родины.

Подобны этому примеру и другие сольные номера баса. Так, во второй части (ц. 47) произведения гротесковый характер текста получил яркое выражение в декламационной мелодике с размашистыми, броскими интонациями. На всём протяжении монолога ощущается постепенное, всё более глубокое погружение во внутренний мир героя с его переживаниями, волнениями и тревогами.



Авторским обобщением является сольная партия части «Русь святая», текст которой написан на стихи В.К. Захарова. Эмоционально-контрастный тон поэтического текста повествует о драматической судьбе России: «Но тебе сыздетства были любви / по лесам глубоких скитов срубы. / По полям кочевья без дорог. Вольные раздолья да вериги, / Самозванцы, воры да расстриги / Соловьиный посвист да острог». Драматизм стихов, звучащих от первого лица, заключается в том, что страдание оказывается неизбежно для Руси, но и не бессмысленно: без него невозможно было бы и духовное Богопознание, дающее всепрощающую любовь «Я ль в тебя посмею бросить камень? / Осужу страстной и буйный пламень? / В грязь лицом тебе ль не поклонюсь?».

На наш взгляд, стихи удивительно созвучны внутреннему миропониманию Сурикова. Нет, пожалуй, художника, который любил бы свою родину и свой народ больше, чем он. Эта любовь просматривается во всём его творчестве, во множестве образов, раскрывающих трагическую, загадочную душу своего народа. «Я не понимаю действия отдельных исторических личностей без народа», – говорил Суриков.

Музыкальный материал части «Русь святая» основан на интонациях, символизирующих боль, страдание. Композитор широко применяет в оркестре фригийский тетрахорд, в вокальной партии – уменьшенное трезвучие и большие интервальные скачки (вниз на септиму). Выразительным моментом является колокольный благовест, изображаемый в оркестре *pizzicato*, напоминающий удары сердца. По отношению ко всей Руси колокол, зовущий в храм, действительно звучит, словно голос. Ключевыми словами, апофеозом не только этого номера, но и сочинения в целом, становятся слова: «След босой ноги благословляя, / Ты бездомная, гулящая, хмельная, / во Христе юродивая Русь!».

Заключительный раздел «Откровение и финал» повторяет основную идею сострадания художника к своему народу, что подтверждает его искусство, рождённое любовью к Родине и русскому человеку. Полнота содержательности раскрывается в заключительном разделе, который выполняет функцию репризы и служит смысловой кульминацией. Текст из Откровения (21, 4) – «И отрёт Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже, ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее уже прошло» – является символом устремлений художника, его надежды на счастье русского народа.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Гаврилова Л.В. Историко-героическая тема в творчестве Владимира Примака // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 21. С. 225–230.
- 2/ Михайлова Л. Зазвучала история мастера // Заполярный вестник. 2019. № 6. 24 июня. URL: http://norilsk-zv.ru/articles/zazvuchala_istoriya_mastera.html (дата обращения: 01.09.2021).
- 3/ Сергей Глаголь о Василие Сурикове. Воспоминания современников // Магические сны Сурикова. URL: <http://artsurikov.ru/memory-glagol.php> (дата обращения: 01.09.2021).
- 4/ Соколов О.В. О «музыкальных формах» в литературе (к проблеме соотношения видов искусства) // Эстетические очерки. Вып. 5. М.: Музыка, 1979. С. 208–233.
- 5/ Соколов О.В. Музыкальная драма и смешанные разновидности жанра. URL: <http://www.lafamire.ru> (дата обращения: 01.09.2021).
- 6/ Тульцева Л.А. Семь свечей «Утра стрелецкой казни» // Родина. 1998. № 2. С. 84–87.
- 7/ Холодова М.В. Музыкальная сибиряда красноярских композиторов // Материалы VII сибирского исторического форума. Красноярск, 2019. С. 385–388.

REFERENCES

- 1/ Gavrilova, L.V. (2012), "Historical and heroic theme in the work of Vladimir Primak", *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], no. 21, pp. 225–230. (in Russ.)
- 2/ Mikhailova, L. (2019), "The story of the master sounded", *Zapolyarnyj vestnik* [Polar Herald], no. 6, 24 June, Available at: http://norilsk-zv.ru/articles/zazvuchala_istoriya_mastera.html (Accessed 01 September 2021). (in Russ.)
- 3/ "Sergey Glagol about Vasily Surikov. Memories of contemporaries", *Magicheskie sny Surikova* [Surikov's mag-

- ical dreams], Available at: <http://artsurikov.ru/memory-glagol.php> (Accessed 01 September 2021). (in Russ.)
- 4/ Sokolov, O.V. (1979), "On "musical forms" in literature (to the problem of the ratio of art types)", *Esteticheskie ocherki*. Vyp. 5 [Aesthetic essays. no. 5], *Muzyka*, Moscow, pp. 208–233. (in Russ.)
- 5/ Sokolov, O.V. "Muzykal'naya drama i smeshannye raznovidnosti zhanra" [Musical drama and mixed varieties of the genre], Available at: <http://www.lafamire.ru> (Accessed 01 September 2021). (in Russ.)
- 6/ Tultseva, L.A. (1998), "Seven candles "Morning Streletsky execution"", *Rodina* [Homeland], no. 2, pp. 84–87. (in Russ.)
- 7/ Kholodova, M.V. (2019), "Music Sibriad of Krasnoyarsk Composers", *Materialy VII sibirskogo istoricheskogo foruma* [Materials of the VII Siberian Historical Forum], *Krasnoyarsk*, pp. 385–388. (in Russ.)

Сведения об авторе

Макеева Жанна Робертовна, доцент кафедры хорового дирижирования, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: angelmajor@mail.ru

Author information

Zhanna R. Makeeva, Associate Professor at the Department of Choral Conducting, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: angelmajor@mail.ru