



УДК 782

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ХОРА В ОПЕРЕ АЛЕКСАНДРА ЧАЙКОВСКОГО «ЕРМАК»

Л.Л. РАВИКОВИЧ

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

АННОТАЦИЯ. Предпосылкой для написания статьи послужила премьера оперы «Ермак» Александра Чайковского, которая состоялась в Красноярском театре оперы и балета имени Дмитрия Хворостовского в 2019 году. Цель исследования – анализ народно-массовых сцен и хоровых эпизодов оперы и выявление их роли в драматургии сочинения. В работе подробно рассматриваются хоровые сцены оперы с точки зрения содержания, образного строя и музыкального языка. Кроме того, в центре внимания автора находятся такие вопросы, как тематизм, принципы его развития, тематические связи, лад, гармония, структура, приёмы хорового письма. Результаты исследования показывают, что хор в опере московского мастера представлен разнообразно, ярко, многопланово, его участие всегда оправдано определённо выраженными требованиями сюжета, программы сценического действия. Привлечение внимания к заявленной теме, которая ещё не получила освещения в научной литературе, поможет познанию самобытных тенденций в развитии современного оперного искусства и заполнит одну из лакун в отечественном музыкознании о творчестве А. Чайковского.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: опера «Ермак», А. Чайковский, отечественный музыкальный театр XXI века, оперная драматургия, роль хора в музыкально-сценическом произведении.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

DRAMATIC FUNCTIONS OF THE CHORUS IN OPERA ALEXANDER TCHAIKOVSKY “ERMAK”

L.L. RAVIKOVICH

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

ABSTRACT. The premise for writing the article was the premiere of the opera “Ermak” by Alexander Tchaikovsky, which took place at the Krasnoyarsk Opera and Ballet Theater in 2019. The purpose of the study is to analyze the popular scenes and choral episodes of the opera and to identify their role in the dramaturgy of the composition. According to the author, the chorus in the opera of the Moscow master is presented in a diverse, bright, multifaceted way, its participation is always justified by the definitely expressed requirements of the plot, the program of stage action. The article examines in detail the choral scenes of the opera from the point of view of content, figurative structure and musical language. In addition, the author focuses on such issues as thematism, the principles of its development, thematic connections, harmony, harmony, structure, techniques of choral writing. The results of the study show that the chorus in the opera of the Moscow master is presented in a diverse, bright, multifaceted way. His participation is always justified by the explicit requirements of the plot, the program of the stage action. Drawing attention to this topic, which has not yet received coverage in the literature, will help to understand the original trends in the development of modern opera art and fill one of the gaps in Russian musicology about the composer’s work.

KEYWORDS: opera “Ermak”, A. Tchaikovsky, Russian musical theater of the XXIth century, operatic dramaturgy, the role of the choir in a musical work.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.



В обширном творчестве признанного современного мастера Александра Чайковского важное место занимает музыка для театра. Композитором создано 15 опер в разных жанрах (комические, камерные, исторические, эпические, детские), три балета, музыка к театральным постановкам и кинофильмам. Вместе с тем его творчество в отечественном музыкознании ещё не получило всестороннего изучения. Среди специальной литературы, посвящённой композитору, можно назвать статьи в сборниках «Музыка России» (Выпуск 5, 1984), «Музыка в СССР» (№ 4, 1986), «Композиторы Москвы» (Выпуск 3, 1988), в которых рассматриваются некоторые произведения московского мастера (Фортепианный и Альтовый концерты, Фантазия для фортепиано, Третий квартет). Есть также материалы, размещённые в сети Интернет или опубликованные в журналах «Музыкальная жизнь», «Музыковедение», «Музыкальная академия», где представлены краткие биографические сведения и интервью композитора. Всё сказанное определяет актуальность и новизну избранной темы исследования.

Творчество Александра Чайковского охватывает практически все жанры академической музыки. Как отмечает сам композитор, «скучно писать все время что-то одно. Поскольку я попробовал довольно многое, мне легко переходить от одного к другому, иногда даже в каком-то жанре отдыхаешь от предыдущего. Любимого жанра назвать не могу, хотя я, конечно, очень люблю работать в театре, всегда с удовольствием это делаю, если предлагают. Ну, и, конечно, мне очень нравится оркестр. В камерном жанре всегда работаю с очень большим напряжением, потому что там требуется ювелирная работа, и, к сожалению, не всегда получается так, как хочется» [4, с. 3].

Опера «Ермак», мировая премьера которой состоялась 27 июня 2019 года, была написана по заказу Красноярского театра оперы и балета имени Дмитрия Хворостовского. По признанию автора, «когда театр обратился к нему с предложением написать оперу о Ермаке и его деяниях, то поначалу идея эта не вдохновила. Но потом осенило: есть же

знаменитая картина Василия Сурикова, кстати, красноярца по рождению. И вот придумался сюжет: Суриков пишет картину, долго ищет типаж для Ермака, к нему по протекции Гиляровского приходит колоритный мужик и вдруг начинает подсказывать художнику, как проходило сражение на самом деле. И так разматываются шаг за шагом подробности этой истории» [3, с. 41].

Либретто по этой канве было создано поэтом и писателем Дмитрием Макаровым в тесном сотрудничестве с композитором. Действие оперы разворачивается в двух временных отрезках: в конце XIX века (1893–1895 гг.), когда Василий Суриков упорно трудился над картиной «Покорение Сибири Ермаком Тимофеевичем» и представил её на 23-й выставке Товарищества передвижников, и в конце XVI века (1581–1585 гг.), когда Ермак с казаками по приглашению купцов Строгановых отправился завоевывать Сибирь.

Очевидно, что в опере на первый план выступает образ Василия Сурикова, который предстаёт перед слушателями как великий художник, самозабвенно работающий над масштабным полотном (создание картины длилось почти пять лет, до 1895 года). При этом Суриков показан разнопланово: с одной стороны, как творец, мучительно стремящийся постичь эпоху Ермака, найти подходящую натуру для главного героя, а с другой – как человек, переживший личную драму (смерть жены), как любящий отец, воспитывающий двух дочерей, что придаёт его образу значительные черты лиризма.

Помимо этого, как уже отмечалось, в опере представлены события русской истории конца XVI века – времени правления Ивана Грозного (отплытие Ермака с казаками в Сибирь, сражение русского войска с ханом Кучумом у Чувашского мыса, гибель атамана по доносу царского воеводы), что насыщает действие параллельными сюжетными линиями, создающими широкую жизненную панораму.

Опера «Ермак» состоит из двух актов, объединяющих 11 картин. События в ней, как в лучших классических произведениях, излагаются сжато, концентрированно. Драматургия сочинения, осно-



ванная на сочетании сквозного развития и отдельных номеров – песен, монологов, ариозо, дуэтов, отличается своеобразием, что проявляется в смене образно-смысловых сфер, неожиданном сопоставлении планов, переплетении сюжетных линий.

Так, в первый акт вошло 6 картин:

1. Выставочный зал. Санкт-Петербург (1895)
2. Суриков в станице на Дону (1893)
3. Квартира Сурикова в Москве (1894)
4. У Строгановых (1581)
5. Квартира Сурикова. Москва (1894)
6. Отплытие отряда Ермака (1581).

Второй акт состоит из 5 картин:

7. Бой с Кучумом (1582)
8. Суриков и картина его. Москва (1894)
9. Кремль. Покои Грозного (1583)
10. Гибель Ермака (1585)
11. Петербург. Открытие выставки (1895).

Как видно, действие в опере построено на постоянном чередовании картин, представляющих разные эпохи, переходах из «настоящего» в «прошлое», из «реального» в «воображаемое», внезапном переключении от одного эпизода-«кадра» к последующему, что вызывает ассоциации с приёмами драматургии кино и театра XX–XXI веков (принцип монтажа). События возникают как «воспоминания» или «видения» по отношению к центральному моменту. При этом подобная зыбкость временных границ не нарушает целостности произведения. Так, в композиции оперы явно наблюдаются признаки симметрии. Первая и одиннадцатая картины, обрамляя всё сочинение, образуют арку, которая способствует архитектурной стройности целого. Связанные одним временем и местом действия (1895 год, Санкт-Петербург), они подчёркивают главную идею оперы: прославление творческого труда великого художника. Сюжетные переключки объединяют между собой вторую, третью, пятую и восьмую картины, в которых воплощается образ Сурикова, создающего своё монументальное полотно. Кроме того, ярко очерчена сфера «прошлого» (время правления Ивана Грозного). Через четвёртую, шестую, седьмую, девятую и десятую картины «пунктиром» проходит одна сюжетная линия – оборона русских рубежей и поход Ермака в Сибирь.

Таким образом, драматургия произведения, основанная на контрастном чередовании картин,

закреплении связей между ними, привнесении динамики монтажа фильмовых кадров, позволяет говорить о лирико-эпической образности, лирико-эпическом типе оперы.

Важную роль в опере «Ермак» играют народно-массовые сцены и хоровые эпизоды, которые выполняют самые разнообразные драматургические функции. С ними связаны, как правило, наиболее ответственные этапы развития сценического действия. Так, во второй картине первого акта, представляющей слушателю-зрителю станицу Раздорскую на Дону, куда Суриков выехал в поисках природы для своего полотна, хор служит средством воплощения национального колорита, духа эпохи и исторической обстановки.

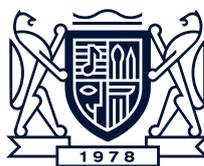
Несмотря на то, что данная картина носит так называемый «отстраняющий» характер (воспоминания художника о своей поездке в станицу) и не содержит развития основной линии действия, тем не менее, она определяет отношение главного героя к народу, а также усиливает реалистичность спектакля благодаря заострению музыкально-стилевой характерности образов.

Написанная в сложной двухчастной контрастно-составной форме, вторая картина органично сочетает в себе непрерывность музыкального и драматургического развития с расчленённостью на отдельные эпизоды. Так, первая часть построена как свободная сквозная композиция (схема 1), состоящая из трёх эпизодов:

Вст.	A	B	C
As	As	Es	Es – f
12 т.	28 т.	40 т.	37 т.

Схема 1. Структура первой части 2-й картины оперы «Ермак»

Главная тема «Мой прадед, конечно же, знал Ермака!», порученная сопрано и тенорам, носит радостно-приподнятый характер, чему способствует волнообразный рисунок мелодии, движение триольными восьмыми длительностями и стремительный взлёт в конце фраз по звукам большого септаккорда к вершине g^2 . Трижды прозвучав у высоких голосов, тема, в дальнейшем видоизменяясь и трансформируясь, передаётся в разные хоровые партии, в результате чего образуется полифоническая



ткань, вызывающая ассоциации с непринуждённой беседой людей, вспоминающих рассказы своих прадедов об атамане.

Смена имитационной фактуры хоровым вокализмом, напоминая плач, причитание благодаря движению по полутонам параллельными большими терциями в высокой тесситуре, приобретает значение кульминации, которая завершает первый раздел. Подобное внезапное появление резко контрастного хорового *tutti*, звучащего *a cappella* в гетерофонном изложении, привносит в музыку иной, более драматичный эмоциональный оттенок, что является импульсом для дальнейшего развития.

Так, второй эпизод, весь построенный на перекличках хоровых голосов, последовательно отражает содержание текста: «Он ведь грабил честных людей? Купцов-то? Купцов, он из тех молодцов, что лодки грабил и в плен их уводил». Очевидно, что данный диалог, который возникает между различными партиями хора, темброво-регистровые контрасты, размашистые, нарочито угловатые мелодические ходы и острые, ритмически отточенные интонации с большой рельефностью создают образ донских казаков. Завершается второй эпизод, по аналогии с первым, хоровым *tutti*, изложенным в гомофонно-гармонической фактуре и звучащим *a cappella*, что подчёркивает наиболее значимые слова текста: «Была шпана, была шпана, но из каждого вырос казак и какой атаман, какой атаман!».

В третьем эпизоде первой части участвует только женский хор. Сопрано и альты, то сливаясь в унисон, то разделяясь на два голоса, в более мягких лирических тонах рассказывают Сурикову о несчастной любви атамана: «А Ермак только одну любил, да пришла беда, улетела она, как птица. И с тех пор не любил никого, никогда ни на ком не хотел он жениться». Показательно, что и этот эпизод завершается звучанием двухголосного женского хора *a cappella* – тихой кульминацией, вносящей в музыку оттенок грусти и печали.

Таким образом, принцип развития первой части – волновой, с устремлением к кульминации, которая завершает каждый из трёх эпизодов. При этом она сопровождается не только сменой хоровой фактуры, звучанием *a cappella*, но и «отклонением» в иную образно-эмоциональную сферу, что, безусловно, связано с содержанием литературного

текста. В первом эпизоде кульминация приобретает скорбно-драматический характер, выделяя слова «Тяжела, говорят, рука была Ермака», во втором – торжественный, что символизирует гордость казаков за своих предков – мужественных и бесстрашных воинов («Из каждого вырос казак и какой атаман!»), в третьем – печальный, грустный, оттеняющий слова о личной драме героя.

Вторая часть картины (схема 2) написана в свободной трёхчастной форме, в которой органично сочетаются принципы сквозного развития и репризности:

A					B				A ₁
a	b	a ₁	b ₁	a ₂	c	d	e	f	a ₃
F	F-c	F	F-a	f	d-c	C-c	c-as	неуст.	F-C-F
18 т.	5 т.	10 т.	8 т.	4 т.	36 т.	18 т.	31 т.	33 т.	35 т.

Схема 2. Структура второй части 2-й картины оперы «Ермак»

Первая часть (A) представляет собой инструментальный эпизод – танец, в который девушки вовлекают Сурикова. Его основу составляют две темы в народно-жанровом духе, дополняющие друг друга и ярко передающие атмосферу сельского быта и праздника в донской станице. Первая тема *a*, изложенная в четырёхдольном размере, основана на двузвучных мотивах, пунктирный ритм которых с остановками на второй и четвёртой долях создаёт эффект «притоптывания» танцующих. Показательно, что здесь композитор использует принцип симметрии: тема изложена в простой трёхчастной репризной форме, которая является своего рода «моделью» как для композиции отдельных эпизодов, так и для всей сцены в целом.

Вторая тема *b*, искрящаяся неудержимым весельем и задором, опирается на жанр частушки, на что указывает её интонационное зерно – ход на малую терцию вниз с двукратным повторением звуков (*c-c-a-a, b-b-g-g*), диатоничность, движение восьмыми, сопровождаемое подхлестывающими синкопами аккомпанирующих голосов (*Piu mosso*, т. 19–23).

Обе темы, чередуясь между собой, образуют своеобразный миниатюрный вариационный цикл, замыкаемый возвратом первой из них, что позволяет определить его форму как двойную трёхчастную (*a b a₁ b₁ a₂*). Это, несомненно,



способствует стройности композиции и придаёт данному танцевально-инструментальному эпизоду цельность и законченность.

Средняя часть (В), контрастируя первой, включает в себя развёрнутую диалогическую сцену, состоящую из трех эпизодов, и монолог Сурикова. Для неё характерно постепенное развитие действия и отсутствие периодических построений. Сцена-диалог целиком построена на речитативных репликах казаков (Макар Огарков, Кузьма Запорожцев, Митя Сокол), пришедших к художнику и предлагающих себя в качестве модели для большой картины, и Сурикова, который ищет натуру для своего полотна. Для каждого персонажа композитор нашёл характерные интонации и обороты речи, которые помогают создать яркие образы действующих лиц.

Интересно, что в диалогической сцене также принимает участие женский хор – сопрано и альты, чьи короткие насмешливые реплики служат средством бытового оживления конкретного сценического положения. Привнося в диалоги героев юмор и веселье, эти речитативные фразы-реплики добавляют к портретам казаков новые штрихи: «Что-то ты сегодня робкий, не похожий на себя?», «Каких конфузней не знал наш Кузя», «Сколько прыти в нашем Мите, даже смерть боится Мити».

Монолог Сурикова резко контрастирует сцене-диалогу и переключает внимание слушателя в иную образную сферу – размышления художника о работе над картиной, поисках главного героя: «Прекрасны все! Все подойдут, но Ермака здесь нет! Тысячи лиц пересмотришь, пока найдёшь».

Реприза (А1), отвечая своему назначению замыкающей части, целиком построена на второй – частушечной – теме b, которая на этот раз звучит не в оркестре, а в исполнении женского хора с шуточным текстом: «Дайте паспорт, я уеду, дороги родители, не хочу я жить в деревне, мой милёнок в Питере». Позже к пению девушек присоединяется Суриков («Я во Питере жывал, Москву город видывал, деревенскому житью завсегда завидывал»), что подчёркивает его связь с народом, любовь к родной истории, к своим предкам, ведь художник всегда любил говорить: «Со всех сторон я природный казак, казачество моё более чем двухсотлетнее».

Таким образом, развитие музыкальных образов во второй части картины (танец, диалогическая

сцена, монолог) уравнивается строгой логикой её строения. Вторая тема, прозвучавшая в оркестровом номере, создаёт тематическое обрамление всей части, в результате чего образуется свободная трёхчастная репризная форма, в которой частушка приобретает значение эмоционального и картинного фона, внешне непричастного к развитию сюжета.

Обозревая всю картину в целом, следует отметить, что композитор, мастерски используя принцип монтажа, постоянно переключая внимание слушателя, сопоставляя хоровые сцены с контрастирующими диалогическими, сольными и оркестровыми эпизодами, применяя речитативные реплики отдельных групп или партий хора, достиг в этой картине большой свободы, естественности и непринуждённости в создании живой атмосферы сельского праздника.

При этом важно подчеркнуть, что хор здесь выполняет несколько драматургических функций:

- 1/ он является активным действующим лицом;
- 2/ служит средством воплощения национального колорита, духа эпохи и исторической обстановки;
- 3/ выступает в роли рассказчика, сообщающего Сурикову о фактах жизни Ермака в донской станице;
- 4/ является комментатором событий, происходящих на сцене;
- 5/ участвует в создании жанрово-бытового фона, что оживляет конкретное сценическое положение и усиливает реалистичность обстановки.

Совершенно иную, изобразительную, функцию выполняет хор в пятой картине «Квартира Сурикова. Москва», в которой композитор использует сонористические приёмы. Так, рассказ натурщика Василия, рекомендованного Владимиром Гиляровским на роль Ермака, сопровождается свистом хора («*фьить, фьить*») и современным ансамблем ударных инструментов (*Tom-toms, tamburo, frusta*), создающих эффект низвергающегося шквала огня и летящих стрел. Соответственно вся звуковая «масса» распределена на два тембровых пласта, функционально разделённых на мелодический и фоновый. Верхний мелодический пласт – вокальная партия Василия и его диалог с Суриковым, фоновый – оркестр и хор. Композитор намеренно отказался от струнной и духовой групп, тем самым предельно обострив контраст между солирующими голосами и драматически напряжённым фоном.



Вст.	A			B		A ₁			
	a	b	a ₁	c	d	a ₁	a ₂	a ₃	a ₄
es – b	b	b–h–f	b	h–As–Es	F–Es	b–es	b–es	b	b–es
11 т.	15 т.	17 т.	18 т.	51 т.	56 т.	12 т.	12 т.	14 т.	19 т.

Схема 3. Композиция шестой картины оперы «Ермак»

Оркестровая ткань данной сцены вкупе со свистом хора, нервная, мятущаяся, предельно фрагментарна, что художественно оправдано. Сухие удары, перебрасываемые от инструмента к инструменту, «мечущиеся» из регистра в регистр, короткие свистящие звуки, прерываемые паузами, как бы создают зримую картину сражения у Чувашского мыса, описанную Василием: «Я различал испуганные лица киргизов и татар. Свистели стрелы! Огнём пищалей вспыхивали дула!».

При этом отметим, что данная сцена не только выполняет выразительно-изобразительную функцию, но и играет роль предвестницы будущих событий в драматургии всей оперы. Представленная как «воспоминания» Василия, она предвосхищает сцену битвы с Кучумом во втором действии, в результате чего образуется арка, объединяющая пятую и седьмую картины. Героическая победа Ермака и его бесстрашных воинов также предсказывается заключительными словами Василия: «Я знал, что не двинусь с места, и победа будет наша на мысе том. Из дыма проступала Сибирь, наш новый дом!».

Важное место занимает хор в шестой картине «Отплытие отряда Ермака», завершающей первый акт. В отличие от предыдущей сквозной сцены она написана в сложной трёхчастной форме, в которой хор казаков «Ну-ка, други» обрамляет развёрнутую среднюю часть, включающую в себя две сцены сквозного действия: спор купцов Строгановых, правильный ли выбор они сделали, пригласив отряд казаков, и речитативный диалог Ермака с атаманами.

Общая композиция этой картины выглядит следующим образом (схема 3).

Очевидно, что в сложной композиции картины проступают черты различных структурных принципов, что связано, несомненно, с её содержанием. К ним следует отнести репризность, которая проявляется на разных масштабных уровнях (тема, экс-

позиция, вся форма), вариационность (экспозиция, реприза), сквозное развитие (эпизоды средней части), контрастное сопоставление частей, разделов. Но, несмотря на подобную множественность принципов формообразования, резкую смену образно-тематических сфер, общая конструкция не утрачивает ясности и наглядности целого, поскольку композитор опирается на классические структуры.

Так, первая часть – хор казаков «Ну-ка, други» – написана в простой трёхчастной репризной форме, в которой первый раздел, излагающий тему, представляет собой разомкнутое 12-тактовое построение, середина развивает исходный материал, а третий раздел является динамической репризой первого. Главная тема, порученная мужскому хору, близка песням донского казачества. Её отличает мужественный, суровый характер, чему способствует подвижный темп (*Allegro moderato*), четырёхдольный размер, упругая ритмика, расчленение фраз за счёт пауз на двузвучные мотивы. К особенностям её строения следует также отнести взлёт мелодии на малую сексту с последующим поступенным движением вниз, многократное повторение одного и того же мотива в разных голосах, минорная тональность *b-moll*. Все эти черты приобретают особый выразительный смысл, вызывая ассоциации с бравой воинской удалью и, одновременно, с мрачной решимостью отправляющихся в поход людей.

В отличие от экспозиции, где тема постоянно передаётся от теноров к басам, в среднем разделе композитор в основном использует унисонное изложение мужских голосов или октавное дублирование. Смена фактуры происходит лишь единожды – на вершине кульминационной волны, расположенной в конце раздела (последние пять тактов), где моноритмичные аккорды в динамике *forte* с особой выразительной силой подчёркивают слова «За землёй сибирской едем!».



В репризе к мужскому хору присоединяются женские голоса (сопрано, альты), усиливающие основную мелодию, которая подвергается ритмическим изменениям. В результате смены размера с четырёхдольного на трёхдольный и объединения двузвучных мотивов в четырёхзвучные она стала более певучей, гимничной, что, безусловно, связано с содержанием литературного текста: «Будем биться, будем драться, без победы не вернёмся!».

Как уже отмечалось, вторая часть шестой картины состоит из двух контрастных сцен, форму которых можно определить как сквозную. В каждой из них преобладание диалогов в тексте естественно повлекло за собой текучие, сквозные речитативные формы. Так, в сцене спора купцов Строгановых краткие вопросительные или восклицательные реплики в процессе развития сменяются более певучими фразами. Наслаиваясь друг на друга, они образуют полифоническую ткань, которая в конце сцены сворачивается в гармоническую вертикаль, символизируя достигнутое обоюдное согласие: «Большой котёл с нашим порохом ещё сильнее будет!» Последние слова «По рукам, по рукам!» произносятся в форме речевого интонирования *Sprechgesang*.

Вторая сцена – довольно развёрнутое и чётко отграниченное от предыдущего эпизода музыкальное построение. Она представляет собой диалог Ермака со своими атаманами, в котором Никита Пан и Иван Кольцо сомневаются в правильности выбора своего пути: «Уверен ли Ермак Тимофеевич? Может снова нам пойти на волю?». Вопросительным и тревожно-взволнованным репликам атаманов противостоит мужественный и полный решимости монолог Ермака, в котором он произносит свои знаменитые слова: «Долго жили мы со славой дурной, так теперь умрём, может, с доброй». Его вокальную партию отличает большой звуковой объём, достигнутый экспрессивным взлётом мелодии, мотивное единство как результат перемещения мелодических ячеек и варьирования их ритмического рисунка, гармоническая неустойчивость, модуляционность.

В третьей части картины, являющейся динамической репризой этой сложной трёхчастной композиции, повторяется главная тема хора «Ну-ка, други». На этот раз она звучит в исполнении всех солистов (Ермак, Никита Пан, Иван Кольцо) и мужского хора в октавный унисон, который изредка нарушается

за счёт разделения голосов на терции или сексты. Показательно, что тема в репризе проходит четыре раза, в результате чего образуется куплетно-вариационная форма, которая достойно и художественно убедительно венчает первое действие. Именно четырёхкратное повторение главной темы, полной энергии и решимости, постепенное усиление и разрастание звучности от куплета к куплету приводит к мощной кульминации в заключительных тактах на словах «Без победы не вернёмся!», что вызывает ощущение эмоционально приподнятого эпического обобщения.

Таким образом, хор в данной картине, воплощая образ мужественных и бесстрашных казаков, не только является главным участником событий, но и имеет обобщённо-смысловое значение, утверждая одну из основных идей оперы – величие подвига русского народа.

Седьмая картина «Бой с Кучумом», открывающая второй акт, принадлежит к наиболее впечатляющим и ярким страницам оперы. Она написана в сложной двухчастной контрастно-составной форме, в которой непрерывность музыкального развития соответствует непрерывности сценического действия.

Так, первая часть картины представляет собой большую вокально-симфоническую батальную сцену, захватывающую своим суровым, «суриковским» драматизмом. В ней последовательно отображается само «действие» – столкновение борющихся сил (сражение отряда Ермака и рати Кучума у Чувашского мыса), которое завершается победой русского войска. Непрерывное внутреннее движение и устремлённость его к кульминации, стремительное, целенаправленное накопление напряжения, пронизывающее цепь тесно сомкнутых разделов, придаёт музыке характер жёсткий, наступательный, приобретающий порой агрессивный оттенок.

Условно сцену можно разделить на три эпизода, в каждом из которых постоянно возникают новые тематические образования, одновременно и неразрывно связанные, и независимые друг от друга. Так, в первом из них образуется сложная полифоническая ткань, в которой соединяются разные мелодические и сонорно-фонные элементы. На ритмизованный органнй пункт альтов, скандирующих слова «Кучум идёт, Кучум идёт», наслаивается зловещая, поднимающаяся из низкого



регистра тема басов «Кучум – потомок Чингиз-хана» (от *F* до *c1*), сопровождаемая деревянным стуком (*legno*), свистящие звуки партии сопрано («фьить, фьить»), взволнованные речитативные восклицания теноров «Стрелы летят, стрелы летят!». Подобная многослойная фактура, в которой как бы сплетаются в жестокой «схватке» краткие мотивы и более развёрнутые мелодические образования, выкрики и свист создают в комплексе впечатляющий эффект действенности, событийности.

Во втором эпизоде вступают во взаимодействие друг с другом новые мелодико-ритмические и сонорные образования: репетиция звуков и непрерывное движение шестнадцатыми струнной группы оркестра, переходящее в гаммообразные пассажи, диссонирующие аккорды меди, надрывные *glissando* сопрано и альтов («У–у!»), экспрессивный ритмизованный говор («Кучум, Кучум») мужских голосов, а затем и всего хора. Все эти средства выразительности, нагнетая напряжение, приводят к кульминации, на гребне которой возникает плач-стенание – хоровой вокализ, основанный на нисходящем параллельном движении увеличенных трезвучий, придающих музыке скорбно-драматический характер. Попутно отметим, что впервые этот плач-стенание появляется во второй картине первого акта (в сцене воспоминаний о Ермаке), что создаёт тематическую арку, объединяющую эти картины.

В третьем эпизоде на фоне непрерывных пассажей оркестра и горестных причитаний женских голосов (сопрано, альты) и теноров неожиданно возникает тема «Ну-ка, други», которая на этот раз звучит не у хора, а у деревянных духовых и медных инструментов. В процессе развития она постепенно набирает силу и утверждается в заключительных тактах – драматическом апофеозе, символизируя победу русского войска. Как видно, композитор вновь перебрасывает «мостик» на этот раз от шестой картины к седьмой, что образует смысловую связь на расстоянии: отплытие отряда Ермака в Сибирь – сражение у Чувашского мыса.

Вторая часть картины представляет собой обособленный от предшествующего напряжённого развития самостоятельный раздел формы, заклю-

чающий новые, контрастирующие со всем предыдущим образы. Это своего рода итог всего драматургического «действия». По своему строению данная часть, по аналогии с батальной сценой, объединяет в себе три эпизода – два монолога-обращения Ермака (сначала к казакам, а затем к местным народам) и сцену-диалог, в которой принимается решение отправить посланников с дарами и письмом в Москву. Хор в этих эпизодах фактически не участвует за исключением последних тактов, где он повторяет слова солистов «С Богом, с Богом!» и как бы ставит точку, завершая всю картину.

Интересная деталь: на фоне пятиголосного аккорда *D-dur*, тянущегося 15 тактов, в оркестре появляется маршеобразная тема, явно напоминающая солдатскую походную песню. Её отличает простейшая диатоника, квадратная структура и чёткая ритмика. Прозвучав в коде три раза, эта тема приобретает гимнический характер, создавая особый колорит сурового веселья, героической праздничности.

Очевидно, что хор в седьмой картине выполняет изобразительно-фонтовую функцию. В батальной сцене Александр Чайковский использует хор в качестве своеобразного инструмента с новыми тембровыми возможностями и выразительными ресурсами, проецирует на хоровую фактуру современные инструментальные приёмы изложения. Это проявляется в усложнённой звуковысотной системе (полиладовость, политональность, различные проявления внетональности, свободной хроматики), микротематизме (оборванность, «недопетость» тематических единиц), в использовании невокальных сонорных приёмов (например, свист, ритмизованный говор, унисонное *glissando* хоровых голосов). Подобная инструментально-сонорная трактовка хора позволила композитору создать яркую, наполненную конкретной образностью музыкальную сцену, которая воздействует на слушателя-зрителя исключительно сильно.

К найденным изобразительным и выразительным средствам Чайковский прибегает и в десятой картине оперы – «Гибель Ермака». Она написана в трёхчастной контрастно-составной форме, в которой явно проступают черты симметрии, что придаёт ей стройность и завершенность (схема 4).



I часть
ария Ермака, диалог

II часть
сцена нападения

III часть
диалог, ария Кучума

Схема 4. Форма десятой картины оперы «Ермак»

Как видно, осью симметрии является сцена нападения, которую обрамляют диалоги, а те, в свою очередь, – арии Ермака и Кучума.

Хор эпизодически участвует в диалоге Ермака и Черкаса, где он образует сонорный фон: звуки «фить, фить», исполняемые хоровой партией в приглушённой динамике (*piano*), напоминая щебетание птицы, настораживают дозорную охрану, вносят чувство тревоги.

В следующей, стремительно развивающейся сцене нападения четырёхкратно проходит тема «Кучум, потомок Чингиз-хана» из седьмой картины, которая на этот раз утверждает себя ещё более грозно и сурово. Её восходящее гаммообразное движение, направленное от *ges*¹ к *as*², крупные длительности, мощная динамика (*fortissimo*), усиленная звучанием медных инструментов, дублирующих хор, – в совокупности создают образ непреодолимой, сокрушительной силы, всё сметающей на своём пути.

Последнее четвёртое проведение темы конкретизирует трагическую ситуацию. Преобразованная в хроматическую гамму, охватывающую диапазон трёх с половиной октав (от *F* до *b*²), зловещая, жестокая и неумолимая, эта тема, властно шагающая по полутонам, вызывает чувство неизбежности конца.

В последних тактах сцены, в которых звучат постепенно затихающие возгласы-реплики казаков («Вот сволочи, окружили, погибаем!»), воссоздаётся почти зримая картина гибели отряда Ермака.

Таким образом, хор в десятой картине выполняет не только изобразительно-фоновую функцию, но и является одновременно действующим лицом и косвенной характеристикой хана Кучума, вероломно напавшего на спящих казаков.

Одиннадцатая картина «Петербург. Открытие выставки» вновь переносит слушателя-зрителя в выставочный зал Академии наук в Петербурге, где Василий Суриков представляет публике своё монументальное полотно «Покорение Сибири Ермаком Тимофеевичем». Как уже отмечалось, первая и одиннадцатая картины обрамляют оперу, что придаёт ей черты симметрии (их объединяет единство места и времени действия). Но финальная картина – это

не только своеобразная реприза сценического положения, но и возвращение к ведущему образу оперы, к Василию Сурикову, который на этот раз дан в лирически-приподнятом преломлении, в более яркой степени эмоционального воодушевления.

Кроме того, образно-тематическая арка объединяет финал и со второй картиной «Суриков в станице на Дону». Так, оркестровая тема, впервые прозвучавшая в инструментальном номере «Танец», открывает одиннадцатую картину. Очевидно, что повторением этой темы на большом расстоянии Чайковский добивается внутренней музыкальной логики развития общей композиции; он доводит до конца свой замысел – показать глубокую неразрывную связь художника с донскими казаками, чьи образы он с такой любовью и мастерством воплотил в своём произведении.

По своему строению финальная картина весьма развёрнута и неоднородна. Она включает в себя четыре эпизода: сцену-диалог Василия Сурикова с Гиляровским, в которой мастер благодарит своего друга и узнаёт о гибели натурщика Василия, разговорный диалог художника с императором Николаем II, завершившийся покупкой государем грандиозного полотна для музея Национального искусства, ариозо Сурикова и заключительный хоровой вокализ.

Хор в этой картине используется дважды: в сцене появления Николая II, где оживлённая ритмизованная декламация хоровых голосов («Император, государь наш император!») создаёт эффект радостно-возбуждённых возгласов посетителей выставки, и в хоре-вокализе, подводящем итог всему повествованию.

Отметим, что тема хорового вокализа, близкая лирической народной песне, отличается удивительной простотой и предельной выразительностью. Она изложена в форме квадратного периода повторного строения (4 + 4), состоящего из двух предложений. При этом композитор использует классический принцип суммирования: если первое предложение разделяется на две двутактовые фразы, вариантно повторенные, то второе предложение образует



единое четырёхтактовое построение. Обращает на себя внимание и плавность мелодической линии, которая сочетается с её волнистостью, уравновешенностью подъёмов и спадов. Так, общему восходящему движению первой фразы, которая, начинаясь с квартовой интонации $h-e^1$, в дальнейшем постепенно поднимается к вершине d^2 , соответствует нисходящее движение с остановкой на V ступени (h^1). Аналогично строится и вторая фраза – вариантно повторяя первую, она поднимается к вершине h^1 и затем плавно спускается вниз ко II ступени (fis^1). Более широкую мелодическую волну образует второе предложение, содержащее ясно выраженную главную кульминацию (fis^2) на сильной доле шестого такта, что совпадает с так называемой точкой золотого сечения. Такое положение кульминации способствует естественному сочетанию уравновешенности мелодической волны с её динамичностью. Очевидно, что подобное строение темы в купе с минорным ладом ($e-moll$), простой ритмикой (движение ровными восьмыми, изредка перемежающееся четвертями или четвертями с точкой) и с волнистым, закруглённым мелодическим рисунком, типично для лирических песен и создаёт определённый жанровый колорит.

К этому добавим, что свой классический пропорциональный облик тема приобрела не сразу. Так, в первом её проведении, порученном оркестру, к которому позже присоединяется Суриков, она, выполняя функцию вступления, как бы проходит стадию своего становления, что проявляется в нарушении квадратности и симметричности за счёт вариантного повторения тетракордного мотива ($d-c-h-a$), вычлененного из второго предложения, введения мягких синкоп и остановок на крупных длительностях. Подобные лирические средства выразительности придают музыке личный характер, напоминая о внутреннем монологе, что связано с предшествующим сольным эпизодом, в котором художник с грустью прощается со своей картиной.

В последующих четырёх проведениях тема вокализа в исполнении хора звучит уже в своём законченном виде, сохраняя квадратную структуру. В целом образуется вариационный цикл, состоящий из вступления, изложения темы и трёх вариаций. Отметим при этом, что избранный композитором вариационный принцип развития позволяет выстроить

единую линию нарастания к мощной кульминации (fff), достигаемой в заключительных тактах оперы. Этому способствует разомкнутость темы (каждое её проведение не имеет мелодического и гармонического завершения, что требует продолжения), увеличение количества голосов (соло, мужская группа, смешанный хор), постепенное усиление динамики (от pp до fff), уплотнение фактуры (унисон сменяется гетерофонией – движением параллельными терциями в первой вариации и трезвучиями во второй). Большое значение в преобразовании характера музыки также получает звон колоколов, сопровождающий третью, заключительную, вариацию и вызывающий ассоциации с гликинским эпилогом оперы «Жизнь за царя».

В длительном, постепенно развёртывающемся подходе к кульминации тема вокализа, звучащая сначала закрытым ртом, а затем на гласный звук «А», разрабатывается с необыкновенным мастерством. Исчезает элегическая грусть, появляется праздничная, торжественная приподнятость, эпическая широта. Лирическая мелодия в результате вариационного развития приобретает величественный, гимнический характер.

Очевидно, что хоровой вокализ в заключительной сцене имеет обобщённо-смысловое значение. Представляя собой обособленный от предыдущего музыкального материала самостоятельный раздел, он принимает на себя роль темы-итога, обобщения всего развития в целом. В поразительно ясной, лаконичной и вместе с тем впечатляющей форме композитор сумел выразить главную идею оперы – утверждение жизни и бессмертия творений великого художника, воплотившего в своих полотнах драматичные страницы русской истории.

Анализ хоровых сцен и эпизодов оперы «Ермак» Александра Чайковского позволяет говорить о том, что в трактовке хора композитор следует традициям М. И. Глинки, в творчестве которого, по словам Б. Ярустовского, «была принципиально осознана действенная драматургическая роль оперного хора» [6, с. 295].

Хор в опере «Ермак» выполняет самые разнообразные драматургические функции. Так, уже во второй картине первого действия, он играет ведущую роль, о чём говорилось выше: является активным действующим лицом; комментатором



событий, происходящих на сцене; участвует в создании жанрово-бытового фона и т. д.

Совершенно иную – изобразительно-фоновою – функцию выполняет хор в пятой, седьмой и десятой картинах, где с помощью невокальных сонорных приёмов (например, свист, ритмизованный говор, унисонное глиссандирование хоровых голосов) воссоздаются яркие, наполненные конкретной образностью, батальные сцены. Кроме того, в десятой картине в сцене нападения хор также является действующим лицом и одновременно косвенной характеристикой хана Кучума и его войска.

Функцию художественного обобщения выполняет хор в заключительных сценах шестой и одиннадцатой картин, где он не только участвует в происходящих событиях, но и приостанавливает развитие действия, как бы осмысляет предшествующий его этап. Обобщая довольно большие разделы драматургии, эти сцены становятся кульминациями первого и второго актов оперы, в результате чего образуется смысловая связь на расстоянии, что придаёт большую цельность композиции всего произведения.

Отметим, что хоровые сцены сквозного развития действия основаны на гибком сочетании различных элементов. Звучание хора соединяется с различными репликами, небольшими соло или диалогами действующих лиц, симфоническими эпизодами.

Александр Чайковский убедительно использует приёмы дифференциации хора, разделяя его на группы, партии, поручая ему исполнение отдельных реплик, фраз, что создаёт живую атмосферу драматического повествования.

Прекрасное знание хора, особенностей и возможностей певческих голосов позволило автору выявить богатство тембровых красок в самых разнообразных исполнительских составах. Композитор использует в опере однородные (женские, мужские), смешанные и неполные смешанные хоры; проявляет широкую свободу при выборе количества певческих голосов (от одноголосия до четырёх-, пятиголосия), в применении хора *a cappella* и хора с оркестровым сопровождением и др. При этом *a cappella* хоровые фрагменты эпизодичны, но они, как правило, способствуют выделению данных эпизодов из контекста музыкального спектакля.

Подводя итоги, подчеркнём, что роль и место хора в опере определяется их индивидуальностью. Каждая хоровая сцена неповторима, в каждой свои методы и способы изложения музыкального материала, несопоставимые между собой. Однако их объединяет один общий фактор – мастерство и умение композитора чрезвычайно разнообразно и широко использовать всю палитру приёмов оперной выразительности.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Бирюков С. Легко ли быть Чайковским. Александром // Музыкальная жизнь. 2019. № 11. С. 6–7.
- 2/ Зив Н. Александр Чайковский // Композиторы Москвы: сборник статей / Сост. И. Лихачёва. Москва, 1988. Вып. 3. С. 127–149.
- 3/ Кривицкая Е. Ермак вновь покорил Сибирь // Музыкальная жизнь. 2019. № 7. С. 41–42.
- 4/ Научить сочинять нельзя: интервью с композитором; беседу вела О. Кордюкова // Музыкальная жизнь. 2016. № 1. С. 2–5.
- 5/ Раскатов А. Александр Чайковский // Музыка в СССР. 1986. № 4. С. 26–27.
- 6/ Ярустовский Б.М. Драматургия русской оперной классики. Москва: Музгиз, 1952. 375 с.

REFERENCES

- 1/ Biryukov, S. (2019), "Is it easy to be Tchaikovsky. Alexander", Musical life, no. 11, pp. 6–7. (in Russ.)
- 2/ Ziv, N. (1988), "Alexander Tchaikovsky", Kompozitory Moskvyy: sbornik statej [Composers of Moscow: a collection of articles], Moscow, issue 3, pp. 127–149. (in Russ.)
- 3/ Krivickaya, E. (2019), "Ermak conquered Siberia again", Musical life, no. 7, pp. 41–42. (in Russ.)
- 4/ (2016), "It is impossible to teach composing: an interview with the composer; the conversation was conducted by O. Kordyukova", Musical life, no. 1, pp. 2–5. (in Russ.)
- 5/ Raskatov, A. (1986), "Alexander Tchaikovsky", Music in the USSR, no. 4, pp. 26–27. (in Russ.)
- 6/ Yarustovskij, B.M. (1952), Dramaturgiya russkoj opernoj klassiki [Dramaturgy of Russian opera classics], Muzgiz, Moscow, 375 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Равикович Лидия Леонидовна, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой хорового дирижирования, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: llravikovich@list.ru

Author information

Lidia L. Ravikovich, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor, Head of the Department of Choral Conducting, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: llravikovich@list.ru