

№ 6. Разговор с товарищем Лениным

"Ослепительный свет" выхватывает задушевное "разговор", доверительное "товарищ" и "главное из главных и самое человеческое из человеческих" — Ленин!

Если же выключить это парадное освещение, то вскоре обнаружишь, что простенькая как виду "самая глубокая и философская часть" на самом деле представляет собой оксюморон в п-ной степени. Нелишне вспомнить, что стихотворение это написано через 12 лет после "Левого марша" и за год до гибели поэта. Время обозначено — "день отошел, постепенно стемнев", следовательно, действие-бездействие этого "разговора" — и в прямом, и в переносном смысле — происходит на склоне дня, в сумерках, которые предстоят полному мраку.

К тому же это вовсе не разговор с живым человеком, а нечто вроде молитвы, причем даже не перед иконой, а перед "фотографией на белой стене", которую можно считать своего рода новой иконой в дешевом массовом исполнении. Да и разговор — такой, знаете ли, полусумасшедший-полубредовый моно-диалог то ли с неживым призраком, то ли с поврежденным от "суматохи явлений", уходящим и мерцающим самим собой.

Рос. мюз. газета — 2000 — № 1 — с. 7-8

«ПАТЕТИЧЕСКАЯ ОРАТОРИЯ...»

памяти Владимира Маяковского

Вскоре исполнится 70 лет со дня гибели В. В. Маяковского, а недавно минуло 40 лет со времени первого исполнения "Патетической оратории" Г. В. Свиридова. Первое из этих событий за последние годы породило громадную литературу, так или иначе пересматривающую бытовавшую ранее версию самоубийства поэта. Второе до последнего времени оставалось во власти привычных трактовок, хотя оба они связаны друг с другом неразрывно...

"Разговор-молитва" не о возвышенных материях, а о всякой пакости и мерзавцах... Если же это ектения, то тоже весьма странная — не великая, не просительная, не покаянная, а скорее в духе странного жанра странного времени — дружески-враждебная или доверительно-обвинительная, на которую и возразить-то нечего. По сути своей это — молитва безверия, причем во многих отношениях...

Привычка воспринимать все буквально порою заслоняет очевидные факты. Чтобы не быть голословным в обрисовке реального отношения поэта-революции к происходящему в стране, напомним ситуацию, в которой это стихотворение было создано. В нижеследующем фрагменте одной из последних публикаций (Скорятин В. Тайна гибели Владимира Маяковского: Новая версия трагических событий, основанная на последних находках и секретных данных, М., 1998, с. 46-49) обратим внимание на то, что стихотворение "Разговор с товарищем Лениным" появилось отнюдь не как агитка, а как протест, вместо ожидавшейся юбилейной-панегирической поэмы.

"В декабре 1929 года отмечалось 50-летие Сталина. Шел год великого перелома". Был выслан за границу Л. Троцкий, выведен из состава Политбюро Н. Бухарин, основательно поколеблен авторитет А. Рыкова, М. Томского. Вовсю шла коллективизация. Принят первый пятилетний план. Энергично вершат дела на основании циркуляра ОГПУ несудебные тройки. Разгоняются религиозные общины. Закрываются, рушатся церкви. Началась чистка в парторганизациях. Затронуты учреждения культуры и даже... ОГПУ. Достигла пика кампания против писателя Б. Пильняка и Е. Замятина, опубликовавших свои книги за рубежом. В сентябре 29-го смещен с поста наркома просвещения Луначарский (...). Очередной год завершается, и вождем можно вполне заслуженно принимать юбилейные поздравления. Ближайшие соратники выступают в газете (...). Не отстают от них и литераторы (...).

А что же Маяковский? Еще в январе 29-го, когда с трибуны и в печати все яростнее начали звучать голоса политических подхалимов, поэт выступил в "Комсомолке" со своим стихотворением "Разговор с товарищем Лениным" (...). Именно Маяковский уже в то время своими сатирическими пьесами "Клоп" и "Баня" всей мощью таланта обрушился на возникающую в стране командно-административную систему, на ее представителей аппаратчиков-бюрократов типа хамствующего Победоносикова, на спекулятивно выдвигаемые этой системой "рабочих" типа Присыпкина. Неужели не понять, что великий русский советский поэт мучительно освобождался от своих романтических представлений о реальной действительности (...).

Теперь об отношении Сталина к Маяковскому... Увы, в сочинениях Маяковского он мог только дважды встретить свое имя! И то в сугубо информативном ключе. Причем наряду с именами ненавистных ему Бухарина, Рыкова, Томского, Антонова-Овсеенко.

Сегодня мы знаем, что Сталин настойчиво искал художников, которые могли бы запечатлеть для потомков его "нетленный" образ. И он понимал: сделать это могут только подлинники мастера. Видимо, понимал и масштаб дарования Маяковского. Понимал

и... возможно, ждал от него поэмы "Иосиф Виссарионович Сталин" (после поэмы "Владимир Ильич Ленин"). Не последовало. Поэт не оправдал надежд. А тут сообщают: этот певец Ленина затевает какую-то выставку — "20 лет работы" — да еще намерен провести ее в декабре юбилейного, 29-го года".

Мало того, что Маяковский не написал юбилейную поэму. Он еще и попытался через границы государств и головы правительств проорать "Во весь голос" о том, чему он был свидетелем. А ведь еще в самом начале оратории его предупреждали:

Словесной не место кляузе.

Тише, ораторы!

Ваше слово, товарищ маузер.

До рокового выстрела 14 апреля 1930 года оставалось совсем немного.

Оратория Свиридова появилась в 1959 году, через тридцать лет, когда уже для многих вполне прояснилась не только роль Сталина, но и самого Ленина, что существенно изменило привычный контекст восприятия этого стихотворения...

Разговор с фотографией вождя волей-неволей сопоставляется с другим портретом, который был дан в начале оратории в симметрично расположенном "Рассказе о бегстве генерала Врангеля". Там был не застывший портрет давно умершего вождя, а "портрет" человека молчаливого и делового, человека живого, верующего, устремленного, страдающего, под пулями целу-

бавляя ничего нового, лишь детализирует сказанное перед этим:

Очень

много разных мерзавцев

ходят по нашей земле

и вокруг...

Более существенно, что в отсутствие изъятых фрагментов фразы о мерзавцах почти встык соединяется с идущей дальше:

Вашим, товарищ,

сердцем

и именем

думаем,

дышим,

боремся

и живем!...

Иначе говоря, происходит осознание того, что все обрисованное в предшествующих номерах оратории происходит "сердцем и именем" висящей на стене фотографии. Не менее примечательно и то, что в последнем случае "товарищ" оказался безымянным, так что выстроилась четкая линия: товарищ маузер — товарищ Ленин — товарищ... Между этими главными, соединяя и сплавляя их, полегла бесчисленная гряда безымянной массы других товарищей — мертвая "лава героев" Перекопа, причем и того, который в Крыму, и того Большого Перекопа Жизни, ради которого клячу истории загнали без всякого сожаления.

Реприза стихотворения ("Грудой дел, суматохой явлений день отошел, постепенно стемнев. Двое в комнате я и Ленин — фотографией на белой стене") композитором снята. Вернее, снято все, кроме слова Ленин, из чего следует: "день отошел", "двое в комнате" — тоже, осталось только "Ленин", вернее, то, что это имя превратилось в руках товарища маузера-ружья, предьявленного в первом акте этой трагедии. Поэтому после слова "Вашим, товарищ, сердцем и именем думаем, дышим, боремся и живем!...", как короткий оглушительный залп товарища, выпаливаются "Ленин". Это закономерное: в данном контексте товарищ Ленин-маузер заменил слово смерть, прозвучавшее в аналогичном ряду: "с такою землей пойдешь на жизнь, на праздник, на труд и на смерть!" После этого в бессловесном окончании ("не место словесной кляузе" — клаузуле) остаются только пулеобразные сгустки постепенно сгустившегося мрака — "патетические", ораторские и нисходящие хроматические фразы реквиема, но недолгие и без слов, как через много лет в "Концерте памяти А. А. Юрлова".

Определенная логика есть и в том, что все это происходит в сумерках дня, жизни, в сумерках истории, после которых наступает ночь и до рассвета еще очень далеко. Но если вспомнить, то окажется, что практически с самого начала все реальные события оратории, несмотря на ослепительный свет патетики, мажора, революционных фраз, происходили в сумерках. Даже если не брать ночного Перекопа, не разглядывать, в какое время суток Поэт мерз и голодал на "нашей земле", то и там, за сверкающей вывеской "город-сад", окажется "дождями сумрак сжат... темновинцовоночь, сидят впотмах рабочие". Именно поэтому, как бы оглядываясь назад и общая эту в полном смысле слова мрачную картину, в "оптимистическом" финале оратории звучит фраза: "Теней стена, ночей тюрьма под солнцем двухстволкой пала". Но это, возможно, будет позже, а пока в сцене "разговора" — "день отошел, постепенно стемнев". В эпическом времени оратории день равен жизни, следовательно, отошла и она.

№ 7. Солнце и поэт

Но поскольку слово *смерть* произнесено не было, то сверкающие далее торжественные перезвоны колоколов и ослепительное звучание оркестра почти ни у кого не вызывают сомнения, что Поэт, поговорив с фотографией, теперь разговаривает с Солнцем. Но это снова ослепляющая иллюзия. Как и в есенинской поэме, финал — это эпилог, следующий за 12-м часом (по-видимому, не случайно и здесь колокольный перезвон длится 12 тактов, а поскольку трехаккордная фигура проходит в каждом из них дважды, то получается — дважды двенадцать).

Но их никто, естественно, не считает. Все слышат радостный перезвон и ориентируются на название части "Солнце и поэт". Реально же здесь возникает весьма прихотливая игра с так называемыми предательскими (или фонными) знаниями слушателей. Хрестоматийный канонический текст при исполнении не столько слушается, сколько вспоминается. Эта знакомость текста обеспечивает не только легкость восприятия и запоминания яркой музыки, но и нечувствительность слушателя к небольшим купюрам и изменениям, которые весьма существенно сказываются на действительном содержании части.

После только что отзвучавшего реквиема слова "В сто сорок солнц закат пылал" наполняются иным смыслом, чем это было, когда они читались самим Маяковским или от его имени. Здесь они переданы хору, свидетелю и участнику происходящего. При этом сокращение и подмена, как в хорошем детективе, происходят на виду у всех.

Раз предшествующий "разговор" вел Поэт, то, следуя логике стихов о чаепитии Поэта с Солнцем, где Солнце, отозвавшись на приглашение и вернувшись вспять, говорит, обращаясь к Поэту: "Ты звал меня? Чаи гони, гони, поэт, варенье!", — мы оказываемся в русле инерции восприятия.

(Окончание на 8-й стр.)

Свою книгу о революции Бунин назвал "Окаянные дни". Свиридов свою ораторию — "Патетическая", из чего отнюдь не следует, что это панегирик или оправдание. Многие уже примыслили сами слушатели, критики, пропагандисты.

Что же на самом деле было создано автором? Что из этого положено на поверхность, а что сокрыто в тайниках художественного замысла партитуры?

Размышляя об этом сегодня, не будем забывать, сколь неоднозначным и противоречивым явлением была и сама революция, и отношение к ней композитора, незадолго до этого в "Поэме памяти Сергея Есенина" оплакавшего гибель "казненного дегенератами" гениального крестьянского поэта. Последовавшую за ней "Патетическую ораторию" многие восприняли в традициях краснокалендарных сочинений. Тогда "Поэму..." в паре с ораторией стали рассматривать как своеобразный диптих, в котором гибель старой Руси и "последнего поэта деревни" в первой части противопоставлены победе новой жизни и разговору Поэта с Солнцем во второй.

На самом же деле, это никакая не антитеза, а новый акт грандиозной исторической трагедии, в финале которой лирической героиней также ни с кем не разговаривает, ибо "разговор" состоялся несколько раньше, после чего Солнце обращается уже к мертвому Поэту, а в России, как известно, "хороший поэт — мертвый поэт".

В довершении всего сочинение написано не в канун круглой даты юбилея Октября, а накануне 30-летия гибели поэта, как за четыре года до этого к такому же печальному юбилею создавалась и "Поэма памяти Сергея Есенина". Следовательно, и здесь они не противоположны, а сходны, и по аналогии с первой второй могла бы называться "Патетическая оратория памяти Владимира Маяковского".

Предвижу нетерпеливые возражения, где каждый без труда приведет массу примеров в пользу привычной и устойчивой трактовки: название оратории, стихи "трибуна революции" Маяковского: "Левый марш", "Бегство Врангеля", "Героям Перекопской битвы", "Город-сад!", "Разговор с товарищем Лениным", "Солнце и поэт". Если же попытаться вникнуть в существо реального замысла, то окажется, что все, что мы ничтоже сумясазнили считали доводом "за", окажется либо изощренным оксюморном, либо столь же неотразимым доводом "против".

№ 1. Марш

В основу этой части положены два стихотворения Маяковского — "Левый марш" и "Наш марш". У Свиридова оба определения убраны. Зная хрестоматийные строки "Левого марша", мы воспринимаем их в контексте оратории столь же неоднозначно, как в средней школе. Нами почти совершенно исключается сама возможность иного прочтения. Парадокс заключается в том, что, оказавшись во власти ярко поданной историко-поэтико-политической метафоры божественного и революционного "сотворения мира", старого (христианского) и нового (революционного) заветов, мы оказываемся глухи к возможности личностно-лирического поворота этой темы, при котором весь этот ряд нечто иное, как знаменитое: "ружье, повешенное на стене в первом акте, — в последнем должно выстрелить". Здесь, правда, маузер, но тем не менее.

А ведь эти слова можно услышать не только как обращение к матросам, а как проходящие пунктиром, но завуалированные ораторским пафосом и звучностью массовых жанров размышления лирического героя: "Словесной не место кляузе... Ваше слово, товарищ маузер!", "Нас ли жалит пули оса?", "Выстрели дно дням", "чтоб на небо нас взяли живьем".

Любопытно, что возвращающиеся после этого строки "Бейте в площади бунтов топот! Выше, гордых голов гряды!" ("Наш марш") несколько видоизменены. Почти незаметно. В нарастающем темпе событий это может восприниматься как неизбежное и необходимое усиление ключевых слов. А может иметь и весьма печальные исторические ассоциации с упрощением и растворением в массах самой революционной идеи: с одной левой направо и налево и громозди частокол несенных и уже не "гордых" голов. Таков возможный реальный смысл этих намеренно усюхших строк, которые в стыке с окончанием среднего раздела образуют весьма любопытный текст:

Эй, Большая Медведица!

Требуи, чтобы на небо нас взяли живьем.

Левой! Левой! Бей в площади, бей топот!

Выше голов гряды.

И все это на фф, при ослепительном маршевом освещении. Начальные строки "Разворачивайтесь в марше" остались далеко позади, а желание шагать только левой совершенно явно и привело к развороту вправо.

Добавим также, что прозвучавшее как бы между делом обращение "Тише, ораторы!" будет отыграно в дальнейшем — в сцене с единственным в "Патетической оратории" безмолвным, пригвожденным к белой стене фотографическим оратором, у которого "рот открыт в напряженной речи".

Возможен и еще один поворот темы, при котором своеобразие "Патетической", поэтика ее названия, жанр (оратория) и использованные элементы эзопова языка, скрытые и потаенные смыслы во многом определены, в том числе и поэмически, именно этой фразой "Тише, ораторы!".

Так называлась опубликованная вскоре после смерти С. Есенина статья Б. Лавренева.

Рос. муз.
газета.
2000, № 1, с. 8

”ПАТЕТИЧЕСКАЯ ОРАТОРИЯ...”

На самом же деле в последней части ни Поэта, ни самовара, ни приглашения к чаепитию и радостного застолья уже нет. Но этого никто не замечает. Все уверены: если часть называется ”Солнце и поэт”, то его просто не может не быть. Но увы, это именно так.

Личностные высказывания Поэта сняты, а описательные, как внеличностные, отданы хору. После всем памятных ключевых и звучащих от первого лица слов ”А завтра снова мир залить вставало солнце ало” вместо ”и день за днем ужасно злит *меня* вот это стало” следует нейтральное: ”...и день за днем оно свой путь по небу совершало”.

Отсутствие Поэта завуалировано еще и тем, что голос солирующего баса (усиленный микрофоном), только что звучащий в ”Разговоре с товарищем Лениным”, отдан теперь Солнцу. Тем самым происшедшая перемена ролей завуалирована¹, и уже не Поэт к Солнцу, а Солнце обращается к мертвому Поэту:

*Пойдем, поэт, взорлим, воем
у мира в сером гламе.*

*Я буду солнце лить свое,
а ты свое стихами.*

*Устану я, захочет ночь
прилечь, тупая сонница.*

*Вдруг ты во всю светаешь мочь —
и снова день трезвонится.*

Далее вступает хор-свидетель:

*Теней стена, ночей тюрьма
под солнц двухстволкой пала.*

*Стихов и света кутерьма,
сияй во что попало!*

*Светить всегда, светить везде,
до дней последних донца,*

*светить и никаких гвоздей!
Вот лозунг мой и солнца.*

Вспоминая звучащую здесь музыку, нетрудно понять, что столь ожидаемый и заявленный в названии ”солнечный” финал свою функцию блистательно выполнил. Катарсис музыкальный, как и в ”Поэме памяти Сергея Есенина”, как бы завуалировал, заслонил и своим ослепительным светом сокрыл происшедшую у всех на глазах трагедию. Поэтому все остается в полной уверенности, что ”жизнь прекрасна и удивительна”. На самом же деле это искусно закамуфлированная ”Пляска смерти”!

Но тогда, резонно усомнитесь вы, звучащая в самом конце у хор фраза ”вот лозунг мой и солнца” немного провисает: не совсем ясно, чей это лозунг. Возможно, здесь уступка законам конспирации — последние слова запоминаются надолго, а их несоответствие привычным строкам обратило бы на себя внимание гораздо более пристальное, чем того хотелось бы.

Но можно предположить другое: произошла еще одна искусная подмена, и эти слова гово-

рятся хотя и от лица автора, но только уже не автора стихов, а автора оратории. Тогда это не что иное, как позаимствованная у Маяковского и громогласно обнародованная авторская формулировка метода ”ослепительного света”, виртуозное применение которого мы попытались продемонстрировать...

Как вспоминают очевидцы, после первого показа оратории в Союзе композиторов наблюдательный Д. Б. Кабалевский озадаченно произнес: ”Ничего себе революция!” Понятно, что такое мнение, если бы пришла мысль его обосновать, могло поставить под удар предстоящее исполнение. Спас положение Д. Д. Шостакович, сказав, что подобная аллюзия ему не по вкусу.

Первое исполнение ”Патетической оратории” состоялось в канун 42-й годовщины Великого Октября, а в следующем году Георгию Васильевичу Свиридову была присуждена Ленинская премия. Это была последняя капля, которая в советское время окончательно укрепила защитный слой гениального сочинения и многократно усилила эффект громогласно прокламированного в нем метода ”ослепительного света”.

А. ТЕВОСЯН.

¹Возможно, это произошло уже в процессе подготовки к исполнению, когда Ведерников предложил объединить ранее самостоятельные партии чтеца, баритона и баса.