

*АНАТОЛИЙ ЛАЩЕНКО*

**СИНТЕЗ СЛОВА И МУЗЫКИ  
В ХОРОВОМ ЦИКЛЕ Б. Н. ЛЯТОШИНСКОГО  
«ИЗ ПРОШЛОГО»<sup>1</sup>**

Сила таланта Бориса Николаевича Лятошинского в необыкновенной цельности его отношения к жизни. Он одинаково одухотворял все, что делал во всех жанрах. В хоровых произведениях композитора нашли воплощение симфонический принцип мышления, монументальность художественного замысла, конфликтность драматургии, проникновенный лиризм, психологическая углубленность.

Когда Б. Лятошинскому высказывали мнение по поводу применяемых им интересных и существенно новых для хорового жанра решений, он отвечал: «В хоре приходится лишь делать намеки на то, что можно разворачивать в симфонии».

Об органичности хорового и симфонического высказывания свидетельствует своеобразная «переключка» сочинений композитора в обоих жанрах за последние годы творчества: «Славянская увертюра» для симфонического оркестра – четыре хора на слова А. Фета (1961); Четвертая симфония (1963) – два хоровых цикла на слова М. Рыльского (1964); Пятая симфония и «Славянская сюита» – хоровой цикл «Из прошлого» (1966).

Последние хоры композитора – это глубокие размышления о бытии, о человеке, тонкое и проникновенное ощущение его земных печалей и радостей.

Хоровой цикл «Из прошлого» был написан Б. Лятошинским в 1966 году. Композитор посвятил его замечательному хоровому мастеру Виктору Михайловичу Иконнику<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Личный архив А. П. Лашенко.

<sup>2</sup> Иконник Виктор Михайлович (29. IX. 1929–18. I. 2000) – хоровой дирижер, педагог. Народный артист УССР (1989). Лауреат Государственной премии УССР им. Т. Г. Шевченко (1982). Музыкальное образование

Литературный материал цикла представлен стихотворениями А. Фета, Ф. Тютчева, И. Бунина и неизвестного автора XIX века в переводе В. Катульской<sup>1</sup>.

Одним из решающих факторов органической взаимосвязи четырех хором цикла является родство этических манер и художественных вкусов упомянутых поэтов.

Художественное воображение А. Фета, Ф. Тютчева, И. Бунина всегда стимулировалось внутренним миром человека, состоянием этого мира, его нравственными и философскими проблемами. Хотя эти поэты почти не обращались непосредственно к социальным и политическим вопросам, тем не менее стихи их по-своему ярко отражали общественно-психологическую атмосферу времени.

А. Фет один из немногих русских поэтов, получавший очень разноречивую оценку. Одни считали его гением, другие уничтожающе отвергали. Тех и других рассудил Ф. Достоевский: «Если, – говорил он, – после землетрясения люди прочтут стихи о «робком дыхании», то они будут правы, казнив такого поэта на том самом месте, где через пятьдесят лет – и в этом они тоже будут правы – поставят ему памятник»<sup>2</sup>.

«Для Фета связь между тем, что происходит во внутреннем мире человека и явлениями внешнего мира – несомненна, и эту связь он не устает подчеркивать»<sup>3</sup>. Кроме того, стихотворения поэта отличаются исключительной музыкальностью. Не случайно они вдохновляли композиторов нескольких поколений. Сам А. Фет писал: «Поэзия и музыка

---

получил в Одесской консерватории (класс Д. Загребского, 1957 г.). В 1961–1968 гг. преподавал в Киевской консерватории.

<sup>1</sup> Текст взят из «Менуэта» Евы дель-Акуа. Смотри сборник: В. Катульская. Песни и арии. – М ; Л. – Музгиз, 1941 (А. Л.).

<sup>2</sup> Цитируется по книге: Фет А. А. Сад весь в цвету. – М. : Детская литература, 1975. – С. 8.

<sup>3</sup> Любимов А. Лирика Фета // Новый мир. – 1970. – № 12. – С. 247.

не только родственны, но нераздельны»<sup>1</sup>. В одном из своих писем П. И. Чайковский так характеризует поэзию А. Фета: «Скорее можно сказать, что Фет в лучшие свои минуты выходит из пределов, указанных поэзией, и смело делает шаг в нашу область. Это не просто поэт, скорее поэт-музыкант, как бы избегающий даже таких тем, которые легко поддаются выражению словами»<sup>2</sup>.

Среди современников Ф. Тютчева трудно найти другого поэта, творчество которого было бы до такой степени проникнуто внутренней тревогой. В период, когда было написано стихотворение «Рим ночью» (1850) поэзия Ф. Тютчева представляла своеобразный сплав символизма и романтизма. Чаще всего поэт прибегал к романтическому методу, когда речь шла о философском осмыслении и определении жизни; и тема старины, облюбованная романтизмом, безусловно, не ограничивается в этом стихотворении только описанием. Тема «уходящего», отжившего у Ф. Тютчева не существовала вне осознания самого себя.

Обращаясь к образам прошлого, поэт не мог только отвлеченно упиваться созерцанием архитектурных памятников старины. В его стихах непременно присутствует философско-психологический подтекст, определяющий содержание поэтических строк. Именно это обстоятельство находится в центре внимания Б. Лятошинского, когда он пишет музыку на литературный сюжет.

И. Бунин, как писал о нем К. Чуковский, был «...живописцем сложнейших человеческих чувств... вестелем глубей и высей души человеческой»<sup>3</sup>. И. Бунин жил и творил значительно позже Ф. Тютчева и А. Фета, но, надо отметить, что

---

<sup>1</sup> Фет А. А. Письмо о значении древних языков в нашем воспитании // Литературная библиотека – 1887. – С. 56.

<sup>2</sup> Чайковский П. И. Письмо от 26 августа 1888 г. // Чайковский М. Жизнь П. И. Чайковского. – Т. 3. – М. : Лейпциг, 1902. – С. 166–167.

<sup>3</sup> Чуковский К. Ранний Бунин // Вопросы литературоведения. – 1968. – № 5. – С. 92.

многоликость литературных направлений, характерная для начала XX века (стихотворение «В старом городе» написано в 1901 году), казалось, совершенно не коснулась творческого облика поэта, «...он наглухо отворачивается от всяческих модных поверий в поэзии, держась образцов Пушкина, Тютчева, а также Фета»<sup>1</sup>. В стихах И. Бунина отсутствует какая-либо экзальтированность, голос его всегда остается спокойным, тихим и ровным, поэт никогда не кричит, не суетится, не безумствует. Образы старины, смерти, прошлого являются центральными и в стихотворении «В старом городе», на текст которого написана хоровая миниатюра Б. Лятошинского. В хоре присутствует не мотив ужаса, а мотив грусти, именно бунинское преодоление трагедии через элегичность. Эта особенность хоровой миниатюры, хотя и выглядит «исторически запоздало», тем не менее в этом и заключается ее индивидуальная неповторимость.

И, наконец, «Менуэт» на стихи неизвестного автора. Текст хорового сочинения начинается лирико-описательными строками, которые рисуют картину прекрасного теплого вечера, не претендуя на какую-либо конкретность. И лишь во второй половине стиха («былое время») привносится характер романтической старины в образе старинного танца менуэта. Эта особенность литературного текста стала основой музыкально-композиционного построения хоровой миниатюры: I-я часть с ее «тонкими узорами» написана импрессионистичными «мазками»; II-я – стилизация под старинный танец – менуэт.

Исторически обусловленная общность поэтических строк, используемых в хоровом цикле «Из прошлого», является цементирующей основой тождественности внутри поэтического элемента хорового синтеза. В литературных текстах нет стилистической разнородности. Но, вместе с тем, каждый из них имеет свои отличительные особенности.

---

<sup>1</sup> Твардовский А. Т. О Бунине // Бунин И. А. Собрание сочинений : в 9 т. – Т. 1. – М. : Художественная литература, 1965. – С. 43.

В образной драматургии цикла много общего с IV симфонией композитора: как и в симфонии, здесь основной драматический конфликт возникает в начале композиции. Образ старого города, который, по словам самого Б. Лятошинского, ассоциируется с городом Брюгге во Фландрии с его знаменитой башней и звонницей, так же, как и в симфонии, является одним из центральных. Принцип контраста определяет структуру каждой хоровой миниатюры и всего цикла в целом. Цикл, как и симфония, заканчивается просветлением. Но, следует подчеркнуть, что цикл «Из прошлого» не выходит за рамки общего характера хорового творчества Б. Лятошинского. Драматические образы и ситуации в отличие от симфонической трактовки здесь значительно смягчаются: трагедия овеивается элегической грустью, опустошение и безысходность – архаической торжественностью.

Начинается хоровой цикл композицией «Ты спишь один», которая является его центральным драматургическим узлом. Ей поручается основная эмоционально-смысловая нагрузка в художественном раскрытии понятия «прошлое». Здесь, казалось бы, на умиротворенное поэтическое содержание проецируются самые динамичные средства музыкальной выразительности (по отношению к музыке цикла). Для примера остановимся на одном из них – формообразовании.

Общая композиция произведения всегда понималась Б. Лятошинским как средство художественного раскрытия, поэтому многообразие художественных образов в его музыке ведет за собой многообразие композиционных форм.

Основой музыкального формообразования хора «Ты спишь один» является принцип образно-тематического противопоставления. Это обнаруживается в сопоставлении поэтического текста и ладотональной схемы хора:

– первая строфа – общеступенность (тональная относительность).

– вторая строфа – уменьшенный лад (внетональность).

– третья строфа – традиционная ладотональность (ми-бемоль минор).

Решающая роль первого хора в общей драматургии цикла, естественно, обусловила и более сложные формы музыкального письма, в частности, ладофункциональное трансформирование мажоро-минорной системы и элементы внетональности.

Прием противопоставления внетонального и тонального, использованный в этом хоре, является продолжением традиций, заложенных русскими классиками. Специфичность данного случая заключается в том, что уменьшенный лад (внетональный) излагается не гармонически (как это часто наблюдается в русской музыке), а полифонически; а минорный лад (тональный) – в форме стилизованного хора-ла. В целом же, это пример асимметричности эмоционально-смысловых качеств поэтической и музыкальной линий, что является признаком диалектического противоборства элементов в синтезе. Противоборствует архаическая бесстрастность поэтического образа с музыкальной разорванностью ладотональных средств, строфичность поэтической структуры – с острыми гранями музыкальной трехчастности. В этой разнородности можно найти элемент тождественности. Скажем, нельзя не заметить родство взглядов Б. Лятошинского и А. Фета относительно объемности композиции. У Б. Лятошинского хоры на слова А. Фета очень лаконичны, в них исключается какая-либо смысловая повторность или эмоциональная риторичность. Композитор проявляет чуткое отношение к художественному кредо автора поэтического текста: «Краткость, – как любил говорить А. Фет, – есть абсолютное условие красоты формы»<sup>1</sup>.

Если тождество внутри поэтического элемента считать одной стороной синтеза, принцип противопоставления элементов синтеза – другой, то есть и третья сторона художественного «организма» хорового синтеза. Ею является единст-

---

<sup>1</sup> Чайковский М. Жизнь П. И. Чайковского. – Т. 3. – М.: Лейпциг, 1902. – С. 273.

во отдельных качеств внутри музыкальной выразительности. Возьмем, к примеру, интонацию.

Сумрачная, полная раздумий миниатюра «Ты спишь один» построена на мелодическом материале вступления басов, которое носит ярко выраженный характер темы фуги: А – ее зерно с двумя последовательными кульминациями (ход на терцию вверх и активный скачок на кварту) и спадом (нисходящее поступенное движение); В – заключение темы – общие формы, подготовка ответа. Вступление альты – несколько измененный ответ. Он более спокоен, все углы сглажены. На него наслаиваются подголоски – контрапункты. Подчеркнем, что и они, абсолютно все – производные от главной темы, ее варианты: «вздохи» теноров – начало темы в увеличении – А; заключение раздела (восходящие мотивы) – варианты окончания темы – В. Даже выдержанный органичный пункт сопрано также взят из окончания темы – В.

Сквозное развитие темы проходит и в следующем эпизоде (тт. 10–20). Новое тематическое образование – нисходящая «никнущая» мелодия – заключительный отрезок темы. Этот мелодический рисунок, благодаря имитационной фактуре, является основным материалом среднего эпизода. Перед заключительным эпизодом снова звучит тема почти в своем первоначальном виде.

Этот принцип интонационного единства переносится на все партитуры Б. Лятошинского, но формы его использования довольно разнообразны. В одном случае основная тема звучит в самом начале произведения и из нее рождается вся интонационная ткань партитуры «Ты спишь один»; в другом – короткие мелодические фразы (мотивы) полифонической фактуры предопределяют интонационное лицо основной темы, которая проявляется в середине или в конце произведения (например, в хоре «В старом городе»).

В драматургии полифонических эпизодов этого хора нет контрастного противопоставления мелодических линий. Характер исторической обреченности и необратимости создается тематическим единством, основанным на свободной

имитации, постепенным завоеванием звукового пространства, усилением динамики.

Глубокие и напряженные раздумья первого хора сменяются светлым мажором во вступительных аккордах хора «Рим ночью», который ассоциируется со второй частью IV симфонии, где также создается причудливо-таинственная картина старинного города. Но фанфарное вступление звучит недолго, его сразу сменяет основная мелодия. Облик старого Рима, воплощенный в широкой, неторопливо развивающейся мелодии, буквально обволакивается мягкими нисходящими «кружевами» полифонической ткани. Образности первого хора противопоставляется не парадность великолепного Рима, а романтичность старого города.

Третий хор цикла – «В старом городе» имеет много общего с хором «Рим ночью». Здесь центральный образ смерти написан тем же приемом: развернутая тема басовой партии противопоставляется полифоническим переплетениям коротких мелодических фраз в верхних голосах. Обе темы двух этих хоров очень близки. Хотя общее настроение хора «В старом городе» ближе к первому – «Ты спишь один».

Очень скупые, лаконичные средства рисуют картину опустошения и усталости. В отличие от трактовки «прошлого» в первом хоре, здесь более субъективный подход, но именно в духе бунинской поэзии. Контрапунктическое сочетание двух мелодических линий – сопрано и альтов (тональность ми-бемоль минор), которое в середине композиции (в тональности си минор) приобретает значение *ostinato*, пронизывает своим настроением все произведение от начала и до конца. Таким образом, музыкальная ткань исключает какую-либо броскость и драматически острую конфликтность. Вместе с тем, именно эта однотонность усугубляет ощущение неумолимо движущегося времени.

Образ смерти Б. Лятошинский рисует не как что-то уродливое и жуткое, наоборот, в мелодическом рисунке поражает его классическая простота. Начиная с основного тона тональности си минор мелодия постепенно овладевает всеми звуками лада в пределах одной октавы и так же медленно



возвращается к исходной ноте. Все это в рамках строгой диатоники и синхронности основного ритмического рисунка<sup>1</sup>.

Обращаясь даже к таким трагическим темам, Б. Лятошинский далек от экзальтации (столь часто проявляющейся в современном музыкальном искусстве) Его творчество всегда остается душевно строгим.

Заключительный хор цикла – «Менуэт» – светлая поэтическая музыка созерцательного характера. Но, этот хор значительно отличается от хоровых произведений подобного направления, написанных в традициях миниатюры *a cappella* конца XIX – начала XX века (П. Чесноков, А. Гречанинов, В. Калинин, В. Шебалин, а также хор Б. Лятошинского «По небу крадется луна»). В этом хоре пейзаж овеян романтичностью старины. Современные средства музыкальной выразительности придают партитуре импрессионистический оттенок. Хор покоряет свежестью и легкостью музыкального изложения.

Вторую часть хора (тт. 33–50) можно назвать синтетической. Построена она как бы двупланово: в нижних голосах звучит стилизованный менуэт – четкие двутактовые мотивы с подчеркнутой первой долей второго такта; женские голоса (верхние) продолжают рассказ, начатый в среднем эпизоде: «Прошли столетья, и в темном парке танец старинный доживал свой век». Мелодия женского унисона образует с «менуэтом» мужских партий полиритмическое построение.

В заключительных тактах композиции имитируются звуки клавесина, которые будто уходят в «прошлое», постепенно растворяясь.

Тема этого цикла – прошлое – сложна для художественного воплощения тем, что она тяготеет к вялости и однотипности повествования, к снижению эмоционального тона. Но, благодаря дискретному принципу связи элементов в

---

<sup>1</sup> Интересно, что композитор намеренно опустил из стихотворения И. Бунина строфу, которая действительно кажется инородной:

Там в садах платаны расцветают,      А на окнах девушки мечтают,  
Нежно веет раннею весной,      Упиваясь свежестью ночной (А. Л.)

синтезе, композитор свободно преодолевает эту трудность. Он смело высвечивает тождественность внутри поэтического и музыкального языка, сопоставляет их в степенях различия, оставляя за каждым элементом право на свою логику образного развития. Поэтому в цикле «Из прошлого» рядом с философскими размышлениями уживается романтическая приподнятость, стилизация и самоуглубление символизма с импрессионистической легкостью.

Эти общеэстетические предпосылки динамичной связи внутри и между элементами синтеза реализуются посредством характерной для Б. Лятошинского драматургической «фабулы» – движением от драматического конфликта к просветлению.

Слушая музыку Б. Лятошинского, невольно постигаешь духовный мир композитора, думаешь о его мыслях и мироощущении, о художественной натуре, нетерпимой к равнодушию и компромиссу, о ее безграничной гуманности и житейской мудрости. Эта особенность восприятия его музыки объясняется тем, что композитор обращается к слушателю не непосредственно, а через драматический конфликт образов, возникающих в его сознании.

Художественным принципам Б. Лятошинского всегда была чужда прямолинейность и тенденциозность. В хоровом синтезе композитора воплощается противоречивость бытия, его усложненная система одновременно действующих факторов, его бесконечное движение и борьба.

Композитор всегда стремился войти в сокровенное человеческой души через те «мосты», которые меньше всего искожены и доверие к которым не утрачено. Наряду с масштабными, философски насыщенными, драматическими ситуациями мы находим в его музыке глубоко гуманное проникновение в тайны психологически тонких переживаний человека. Все это не в последней степени сопряжено с характером связи элементов в синтезе, который под благотворным влиянием композиторского таланта, высветился новыми гранями.

*Матеріал до друку підготувала  
І. О. Лащенко*