

УДК 78.071.1; 782

В. В. ПУШКОВ И ЕГО ОПЕРА «ГРОЗА»

Л. А. Скафтымова ¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., 3, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

Статья посвящена одному из ярких представителей советской музыкальной культуры 30–60-х годов прошлого века, автору музыки к более 40 кинофильмам, многие из которых популярны и в наше время. Основное внимание уделяется его любимому детищу — опере «Гроза», ее исполнительской судьбе, основным драматургическим принципам.

Ключевые слова: Пушкин, композитор, педагог, опера «Гроза», А. Н. Островский, драматургия, исполнение, характеристики, тема, традиция

V. V. PUSHKOV AND HIS OPERA THUNDER-STORM

Ludmila A. Skaftymova ¹

¹ Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 3 Teatralnaya square, Saint Petersburg, 190000, Russian Federation.

The clause is devoted to one of bright representatives of the Soviet musical culture 30–60-x years of the last century, to the author of music to more than 40 films, many of which are popular and presently. The basic attention is given its favorite child — to an opera *Thunder-storm*, its performing destiny, the basic dramaturgic principles.

Keywords: Pushkov, the composer, the teacher, opera *Thunder-storm*, A. N. Ostrovsky, dramatic art, performance, characteristics, theme, tradition

Творческая деятельность Венедикта Венедиктовича Пушкина (1896–1971) связана с 30–60-ми годами прошлого века. Это имя мало что говорит нынешнему поколению, хотя в середине XX века он был одним из самых известных композиторов. Пушкин вошел в историю нашей культуры, прежде всего, как кинокомпозитор. Им написана музыка более чем к сорока фильмам, среди которых есть и те, что вошли в классическое наследие отечественного кино. Это фильмы И. Хейфица («Дело Румянцева», «Дорогой мой человек», «Большая семья»), С. Герасимова («Семеро смелых», «Маскарад», «Учитель», «Комсомольск»), а также такие известные киноленты, как «Валерий Чкалов» (режиссер — М. Калатозов), «Солистка балета» (А. Ивановский), «Отцы

и дети» (А. Бергункер и Н. Рашевская) и другие. Много музыки было написано Пушкиным и к драматическим спектаклям («Аэлита», «Платон Кречет», «Пучина» и другим). Чрезвычайно популярны были песни «Лейся песня на просторе» и «Золотая тайга». Ему также принадлежат: Концерт для скрипки с оркестром, романсы, фортепианные пьесы и главное его детище — опера «Гроза» по известной пьесе А. Островского.

Пушков родился в 1896 году в южном волжском городе — Саратове; неслучайно образ великой русской реки играет существенную роль в его опере «Гроза». Его биография, достаточно пестрая, связана со многими русскими городами (семья его часто переезжала) — Балаково, Чистополь. Бийск, Томск, Барнаул, где будущий композитор преподавал математику, а также учил детей теории музыки в музыкальной школе. Поначалу Пушков хотел посвятить себя математике; поэтому поступил на математический факультет Петроградского университета. Музыку же, музыкальные предметы он изучал самостоятельно.

Высшее музыкальное образование будущий композитор получил в Саратовской консерватории, где его учителем по классу композиции был известный теоретик, профессор Л. М. Рудольф, а потом в Ленинградской консерватории, где он занимался с композитором В. В. Щербачевым. Молодой музыкант совмещал обучение с педагогической деятельностью: сначала преподавал в Музыкальном техникуме (ныне — Музыкальный колледж имени М. П. Мусоргского), а потом в консерватории.

1930-е годы связаны с рождением советского кинематографа. В те годы Пушков страстно увлекается киномузыкой. Возможно, чтобы заниматься исключительно музыкой к кинофильмам, в 1938 году он покинул консерваторию. Круг его общения стал чрезвычайно широким. Хлебосольный дом на Карповке с праздничными застольями, веселыми розыгрышами посещали, помимо коллег-музыкантов, такие актеры, как Н. Крючков, А. Баталов, Т. Макарова, В. Серова и многие другие.

В 1946 году Венедикт Венедиктович возвращается в консерваторию и преподает там до своего ухода из жизни в 1971 году. С. Слонимский отмечает, что «...наряду с Кочуровым, Пушков был в начале 50-х годов, пожалуй, наиболее известным композитором из числа педагогов композиции Ленинградской консерватории, автором популярных песен, киномузыки, часто исполняемой сюиты из «Маскарада», с нетерпением ожидалось окончание его оперы „Гроза“» [1, с. 293]. В 1957 году ему было присвоено почетное звание «Заслуженный дея-

тель искусств РСФСР»; в 1940-е композитор был награжден орденом Трудового Красного Знамени.

О Пушкине написано не так много. Это, в основном, воспоминания его учеников, а также развернутая статья С. М. Слонимского «В. Пушкин — композитор и педагог», опубликованная в альманахе «Музыка России». Но все, что о нем написано, наполнено такой любовью к учителю, почитанием, глубоким уважением и преданностью, что «такой благодарной памяти можно только по-хорошему завидовать» [2, с. 3].

Действительно, нельзя не сказать о личности этого музыканта. Она уникальна. Венедикт Венедиктович был честным и чистым человеком, истинным русским интеллигентом, исполненным внутреннего благородства и такта. «Это был не только замечательный человек и тонкий художник, но и человек, совершенно необыкновенный по своей деликатности. ...Много ли можно встретить таких замечательных людей за всю свою жизнь?», — пишет Б. Э. Хайкин [3, с. 127]. Все, знавшие Пушкина, отмечали его доброжелательность, доброту, щедрость и удивительную скромность. Судя по воспоминаниям учеников, он никогда не говорил о коллегах плохо, не пропагандировал свою музыку, в его поступках никогда не было расчета, подхалимства. Он презирал кичливость, антисемитизм, беспощадно относился к человеческому хамству, подлости. А. Яцевич в своих воспоминаниях обращается к своему учителю: «Сила Вашего воздействия на мой духовный мир была столь велика, что Ваша душа продолжает жить во мне вместе с моей душой и попытка их во времени развести причиняет мне боль» [3, с. 127].

Наиболее значительной чертой Пушкина-композитора была твердость его творческой позиции перед лицом ожесточенных споров о путях новой музыки. Избегая участия в открытой полемике 1960-х годов и вмешательства в работу студентов, он никогда не менял своего взгляда на «левые» течения; не изменил своему творческому кредо. Пушкину суждено было осуществить «связь времен», соединить в своем творчестве традиции великой русской классики с музыкой середины 20-го века. «Пушкин был для своего времени носителем такой связи [связи времен. — Л. С.]. И поскольку эта связь в искусстве осуществляется через традицию, он был сознательным и убежденным ее носителем. В этом его главная заслуга перед поколениями, пришедшими на смену» [3, с. 24].

Эта твердость его творческой позиции перед лицом ожесточенных споров о путях новой музыки является одной из значительных сторон портрета Пушкина, привлекавших мемуаристов. От своих

учеников он требовал яркости фактурных моделей, ясности тематизма и контрастности материала произведений. Этими свойствами в полной мере были наделены его собственные опусы, в том числе и центральное сочинение, любимое детище — опера «Гроза» по одноименной драме А. Н. Островского.

Год создания этого сочинения, указанный в списках произведений Пушкина, не совпадает в разных источниках. Так, в «Большой советской энциклопедии» — это 1960 год, в «Музыкальной энциклопедии» в 6-ти томах в качестве года создания указан 1942 год. В «Энциклопедии отечественного кино» в скобки вынесен период с 1953 по 1970-е годы¹. С. М. Слонимский [1] подтверждал, что в 1950-е годы Пушкин работал над своей оперой и, действительно, это был долгий процесс.

Сценическая судьба «Грозы» чрезвычайно драматична. Поначалу все складывалось, казалось бы, благополучно. В концертном исполнении она прозвучала в 1970 году в Концертном зале Дома Союзов. В концерте принимали участие хор и оркестр, а также солисты Всесоюзного радио. Дирижировал Владимир Федосеев. После этого планировалось поставить оперу на сцене Кировского (теперь Мариинского) театра, в котором в то время заместителем директора по репертуару был ученик Пушкина Георгий Портнов. Композитор даже переписал партию Катерины специально для примадонны театра Ирины Богачевой. Но планам (о чем пишет А. Яцевич) не суждено было сбыться: «В 1973 году директор театра был уволен. Будучи исключительно порядочным человеком, уволился и Портнов — только потому, что на работу его брал этот директор театра. В результате — постановка оперы «Гроза» не состоялась» [3, с. 103–104]. При поддержке А. П. Петрова и Г. В. Свиридова «Гроза» должна была быть поставлена в Большом театре. Был назначен Художественный совет, но он не состоялся из-за болезни Д. Д. Шостаковича. Постановка оперы опять была сорвана.

В 1972 году состоялись театральные исполнения оперы в Самаре и Риге. В этих городах опера с успехом продержалась в репертуаре театров в течение нескольких лет. Опера была издана в виде клавира в 1983 году в издательстве «Советский композитор». В 1990-е годы в Государственном институте театрального искусства состоялся студенческий спектакль по опере (неизвестно, в каком объеме она исполнялась). Впоследствии исполнялись лишь фрагменты произведения.

Либретто оперы основано на драме А. Н. Островского, и было написано самим Пушкиным. Последний значительно переработал

¹ Первое исполнение оперы состоялось в январе 1970 года.

первоисточник. Прежде всего, в текст либретто были добавлены развернутые ариозные высказывания, встречающиеся в партиях героев оперы — Катерины, Бориса, Кулигина, Кудряша. Некоторые из этих ариозных высказываний соотносятся с монологами в драме: это касается, например, арии Катерины в четвертом действии, или экспрессивной речи Кулигина в начале оперы. Другие, как ариозо Бориса в первом действии, расширяют и дополняют характеристики героев. В этом и других подобных случаях прозаический текст, на который Пушкин опирается в речитативных сценах (не цитируя его дословно), сменяется поэтическим. Один раз композитор использует готовый текст — стихотворение А. В. Кольцова «Песня» (первую и третью строфы) в песне Кудряша в начале третьего действия. Кроме того, Пушкин использует хор во всех действиях. Это решение требует добавления текстов, которые не были предусмотрены Островским².

Так как опера состоит из четырех действий, она не соответствует структуре пьесы Островского, состоящей из пяти актов. И, хотя наличие двух картин в последнем действии формально устраняет композиционные различия, понятно, что Пушкин создал свою независимую версию драмы. Во-первых, он сконцентрировал действие вокруг главных героев — Катерины и Бориса. Характеристики других персонажей дается, в основном, в первом действии. Кроме Кулигина музыкальными характеристиками наделены Дикой, Борис (в двух развернутых сольных эпизодах), Кабаниха и Тихон (в диалогической сцене). Наиболее сложным музыкальным характером, раскрывающимся уже в увертюре, наделяется Катерина. Песня Кудряша в третьем действии контрастирует с дуэтной сценой Бориса и Катерины.

Во-вторых, драматургия оперы выстроена так, что от начальных действий к финалу меняется положение основной сюжетной линии, проясняется ее главенствующая роль. Постепенно на первый план выходит лирическая линия главной героини. Теперь все полностью подчиняется движению к трагической развязке. Все, что прежде существовало в качестве побочного, оттеняющего, оказывается вытесненным: отсутствуют развернутые высказывания второстепенных героев, не имеющих отношения к основному конфликту (бытовые сцены, связанные с Кудряшом, Кабанихой, Кулигиным). Исключением является диалог Кулигина и Дикого, открывающий четвертое действие. Не менее важным является фактическое отсутствие остановки между

² Сказанное относится, в первую очередь, к хорам в начале оперы.

картинами. Кроме того, важна обобщающая роль тематизма, проявляющаяся в большей протяженности однородных эпизодов и меньшей контрастности материала, а также значительной доли реминисценций тем. Она способствует симфонизации музыкальной ткани. Наконец, меняется положение, которое занимает хор. Если до двух финальных картин, участвуя в жанровых сценах, или поддерживая сольные эпизоды (песня Кудряша в третьем действии), он выполнял оттеняющую функцию, теперь хор является лишь комментатором происходящего.

Смысловое содержание драмы Островского находит отклик в музыкальном воплощении. Значимые семантические элементы появляются в опере в виде лейттем. Одной из первых в увертюре проводится тема грозы. Будучи непосредственно связанной с пронизывающим драму образом, она является выразителем нарастающего напряжения в разных сценах оперы. Эта тема дается без всякой гармонической опоры: хроматические нисходящие звенья отстоят на тритон друг от друга. Таким способом создается ее тональная неопределенность. Отсутствие равномерной пульсации и мелкое дробление в противовес долгим половинным нотам, вместе с динамикой (*pp*), создают иррациональный, угрожающий образ.

Тема грозы, помимо своего проведения в увертюре оперы, появляется после рассказа Катерины в первом действии. Варианты темы сопровождают первую картину четвертого действия вместе с другими темами увертюры. Наконец, она разворачивается в антракте к последней картине.

Другая тема, экспонируемая в увертюре — тема юности Катерины, которая звучит в соль мажоре в первый раз и повторяется в си мажоре в рассказе Катерины и в конце оперы. Она — светлая, появляется как «луч света», создавая образ чистоты, незащищенности и, в то же время, недостижимости. Неслучайно, что состояние покоя, которое она экспонирует, достигается только через смерть главной героини. Менее значительные тематические элементы увертюры, тем не менее, «отзываются» в финале оперы. Один из них — интонация первых тактов — становится темой хора «Страшно, страшно, ребята», звучащего перед началом грозы. Как и в ситуации движения к драматической развязке в финале, эта интонация дается в увертюре в роли сконцентрированного и сжатого выражения общего драматического тона оперы.

Ведущий смысловой элемент оперы — любовь Бориса и Катерины — также имеет свой лейтмотив. В качестве такового выступает тема

с гибкой мелодией. Равномерное движение мелодии, вместе с отсутствием особой артикуляции, придает звучанию темы неспешность и внутреннее спокойствие. Центральным проведением лейтмотива любви можно считать ее появление в дуэтной сцене Бориса и Катерины в третьем действии.

В первом проведении в дуэте тема любви сопровождается речитативом Бориса («Сбылась, сбылась мечта заветная»). Благодаря динамике (*pp*) и регистру мелодии тема очень лирична. Во втором проведении меняется регистр мелодии. Кроме того, эта мелодия звучит в партии Катерины, из-за чего изменяется фразировка текста. Третье появление темы становится результатом стремительного звуковысотного и динамического подъема. Это единственный раз, когда она звучит предельно насыщенно и выражает абсолютное согласие влюбленных и их ничем нетронутое счастье.

Появление темы любви в рассказе Катерины в первом действии предваряет ее развитие в дуэте. Здесь тема проводится один раз в ля мажоре на фоне речитатива, выражающего смутное предчувствие главной героини. Менее плотная фактура создает менее напряженное звучание. В последний раз тема звучит в последней картине при расставании влюбленных. Там она проводится в фа мажоре и звучит как отголосок счастья героев.

Структура оперы, ориентирующейся на стилистику позднего романтизма, все же отличается от большинства образцов такого рода. В ней отсутствуют выделенные номера (хотя есть достаточно законченные построения: например, две арии Катерины). С. М. Слонимский характеризует драматургию оперы как сквозную, в то же время, отмечая, что «сквозная музыкальная ткань часто внутренне дифференцирована на относительно краткие и характерные гомофонно-гармонические построения» [1, с. 307].

Музыка оперы, действительно, развивается очень свободно, и стремление Пушкина к психологической достоверности играет не последнюю роль в этом. Несомненно, значение яркости построений и их контраста было велико для Пушкина. Появление разных персонажей или смена ситуаций часто приводят к образованию новых фактурных решений, введению контрастных интонационных сфер. Примером резкого сопоставления последних является переход к хору «Ой, ребята, плохо дело», оттеняющему предыдущее высказывание Кулигина. После очень плотной фактуры, насыщенной напряженными альтерированными аккордами и свободными полифоническими линиями, вводится совсем иная звучность балалайки за сценой, создающей

народный колорит. Ее игра в сравнительно высоком регистре, не утяжеленном басом, и нарочитая простота гармонического оформления, а также динамика (*ppp*) и тритоновый скачок в басу внезапно переключают музыку в совершенно новое русло.

Эпизоды, объединенные единым действием, внемузыкальной мыслью или высказыванием, составляют достаточно протяженные построения, основой которых становятся общие интонации. Они сопровождают речитативы в роли подголосков и обобщаются в ариозо или дуэте. Таким образом построена диалогическая сцена Бориса и Кулигина в первом действии, заканчивающаяся тоскливым монологом Кулигина. В сопровождении речитатива Бориса проводится тема декламационного происхождения, мотивы которой прозвучат в кульминации монолога. Подобным же образом решены речитатив и ариозо Бориса после хора.

Своеобразно выстраиваются в опере сольные высказывания. Многие из них, такие как ария Катерины из второго действия или дуэт Бориса и Катерины из третьего, органично вписываются в сквозную ткань оперы, представляющую собой ряд разнообразных тематических образований, сменяющих друг друга в соответствии с содержанием литературного текста. Однако встречаются не просто замкнутые, законченные сольные эпизоды, но и репризность. Таково, например, ариозо Бориса в первом действии.

Песня Кудряша (городская песня, изложенная в вальсовой фактуре) является еще более убедительным примером замкнутых высказываний. Здесь складывается трехчастная форма. Тема первой части повторяется в репризе с расширением. Одним из образцов развернутого монологического высказывания является также и ария Катерины из второго действия оперы. Там, оставшись с ключом от калитки сада, Катерина собирается выбросить его в реку. Но предчувствие любви и счастья не дают ей это сделать, и она решается на свидание с Борисом. Текст сцены частично является переработанным монологом Катерины из последнего явления второго действия драмы Островского. Смысловой мотив готовности к смерти дополняет его содержание и усиливает связь с финалом.

Эпизод до первого проведения темы любви (*Allegro molto. Inquieto*) логически отделяется от всего последующего. Во-первых, он отличается менее устойчивой фактурой (что характерно для речитативных высказываний). Кроме того, реплики Катерины постоянно прерываются. Во-вторых, происходит смысловая перемена: после решимости выбросить ключ наступает сомнение. Тогда в оркестре зву-

чат мотивы темы любви. Лишь после того, как тема любви звучит полностью, начинается основная часть арии. Это лирический центр оперы.

К сюжету знаменитой пьесы Островского обращались многие композиторы. Помимо Пушкина это были: Б. Асафьев, И. Держинский, В. Трамбицкий, а также чешский композитор Л. Яначек³. В основном они трактовали «Грозу» великого драматурга как бытовую драму. В опере Пушкина акцент делается на образе Катерины, ее любви, ее лирических переживаниях. Закончим разговор о ней словами С. Слонимского, страстного пропагандиста музыки своего учителя, много сделавшего для того, чтобы она не была забыта: «„Гроза“ — чисто лирическая опера, написанная на материале русской классической литературы. Талантливых опер этого жанра и тематического содержания в советской музыке совсем немного. В „Грозе“ раскрылся лирический дар композитора — самая сильная сторона его творческой индивидуальности. И труд всей жизни Венедикта Венедиктовича Пушкина не должен быть утрачен» [3, с. 47].

ЛИТЕРАТУРА

1. Слонимский С. М. В. Пушкин — педагог и композитор // Музыка России: альманах. Вып. 8. М.: Сов. композитор, 1989. С. 276–308.
2. Кулапина О. И. Венедикт Пушкин. Композитор и педагог. СПб: Композитор, 2015. 76 с.
3. Музыка кино, музыка души: Венедикт Венедиктович Пушкин: Музыкально-мемориальный альбом. СПб: Сударыня, 2006. 132 с.

REFERENCES

1. Slonimskiy S. M. V. Pushkov — pedagog i kompozitor // Muzyka Rossii: almanakh. Vyp. 8. M.: Sov. kompozitor, 1989. S. 276–308.
2. Kulapina O. I. Venedikt Pushkov. Kompozitor i pedagog. SPb: Kompozitor, 2015. 76 s.
3. Muzyka kino, muzyka dushi: Venedikt Venediktovich Pushkov: Muzykalno-memorialnyy albom. SPb: Sudarynya, 2006. 132 s.

³ Опера Яначека «Катя Кабанова» довольно долго шла в Ленинградском (Петербургском) Михайловском театре.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Л. А. Скафтымова — д-р искусствоведения, проф.;
lskaft@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Ludmila A. Skaftymova — Dr. Sci. (Arts), Prof.;
lskaft@mail.ru