



УДК 78.071.1 (477) (092) : 782.089.6

DOI 10.34064/khnum2-1903

**Демченко А. И.**

ORCID 0000-0003-4544-4791

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова,  
*просп. им. Кирова, 1, 410012, г. Саратов, Россия*

Саратовська державна консерваторія імені Л. В. Собінова,  
*просп. ім. Кірова, 1, 410012, м. Саратов, Росія*

## **Уникальная оперная партитура Марка Карминского**

**АНОТАЦІЯ ■ Демченко О. І. Унікальна оперна партитура Марка Кармінського. ■** Мета автора статті – привернути увагу широкого музичного загалу до багатющої творчої спадщини М. Кармінського, якому 2020 року сповнилось би 90... Етапною для композитора стала опера «Десять днів, що потрясли світ» (1970), свого часу широко відома навіть за кордоном, але згодом практично забута. Унікальність опери, на думку автора, полягає в тому, що в творі було досягнуто виняткову концентрацію конфліктно-драматичної напруги. Підґрунтям для цього стало вдале лібрето В. Дубровського за романом Дж. Ріда, для свого часу теж новаторське. Шляхом вільного монтажу відібраних фрагментів було утворено переконливу літературну канву. Творці опери, спираючись на конкретні документальні матеріали, намагалися виявити та підкреслити захоплюючий драматизм пе-



реламного історичного моменту. Сповнений високого громадянського пафосу, твір переконливо виражає актуальні тенденції великомасштабної оперної драматургії, зокрема, відроджує в сучасній стилістиці й формі риси жанру великої історичної опери. Будучи першим, хто глибоко проаналізував партитуру опери, автор статті зазначає новаторське розуміння М. Кармінським самої природи оперного жанру та висловлює впевненість, що цей та інші твори великого майстра повинні оцінюватися поза будь-якого ідеологічного контексту. ■ **Ключові слова:** опера Марка Кармінського «Десять днів, що потрясли світ», оперний, жанр, партитура, конфліктно-драматична напруга, оперна драматургія, велика історична опера, громадянський пафос, документальність, публіцистичність.

**АННОТАЦІЯ** ■ Демченко А. І. Унікальна оперна партитура Марка Кармінського. ■ Цель автора статьи – привлечь внимание музыкальной общественности к богатейшему творческому наследию М. Карминского, которому в 2020 году исполнилось бы 90... Этапной для композитора стала опера «Десять дней, которые потрясли мир» (1970), в своё время широко известная даже за рубежом, но впоследствии практически забытая. Уникальность оперы, по мнению автора, заключается в том, что в произведении была достигнута исключительная концентрация конфликтно-драматического напряжения. Основанием для этого стало удачное либретто В. Дубровского по роману Дж. Рида, для своего времени также новаторское. Путём свободного монтажа отобранных фрагментов была создана убедительная литературная канва. Творцы оперы, опираясь на конкретные документальные материалы, стремились выявить и подчеркнуть захватывающий драматизм переломного исторического момента. Полное высокого гражданского пафоса, сочинение убедительно выражает актуальные тенденции крупномасштабной оперной драматургии, в частности, возрождает в современной стилистике и форме черты жанра большой исторической оперы. Будучи первым, кто глубоко проанализировал партитуру оперы, автор статьи отмечает новаторское понимание М. Карминским самой природы оперного жанра и выражает уверенность, что это и другие произведения большого мастера должны оцениваться вне всякого идеологического контекста. ■ **Ключевые слова:** опера Марка Карминского «Десять дней, которые потрясли мир», оперный, жанр, партитура, конфликтно-драматическое



*напряжение, оперная драматургия, большая историческая опера, гражданский пафос, документальность, публицистичность.*

**ABSTRACT ■ Demchenko Aleksandr. Unique opera score by Mark Karminskyi.**

■ **The main goal of this publication** is to draw the attention of musicologists and the general music community to the rich creative heritage of Mark Karminskyi, whose 90th anniversary is celebrated in 2020. One of the milestone works of the talented composer was the opera “Ten Days That Shook the World” (1970). Staged at one time by several theaters in the former USSR and abroad, it was later practically forgotten. The author of this article is the first to deeply analyze Karminskyi’s score, coming to the conclusion that the composer has an innovative understanding of the very nature of the opera genre, and that this and other works of a great master should be analyzed and evaluated outside any ideological context.

**The research results.** The uniqueness of Karminskyi’s opera “Ten Days That Shook the World” (1970) consists primarily in the fact that the maximum concentration of conflict-dramatic tension was achieved here. This concentration is due to a well-executed libretto (V. Dubrovskiy), which was also quite unique for its time. The fact is that the whole text is based on fragments from the book by John Reed, manifestos, leaflets, telegrams of 1917, speeches and letters by Lenin, as well as epitaphs of the field of Mars. During the free assemblage of the selected material, a completely independent literary canvas was formed. Based on specific documents, the authors sought to identify and emphasize the exciting dramatic pathos of the historical moment being recreated. That is why the libretto includes the most compressed, elastic in rhythm, explosive in meaning phrases, replicas, individual words. The final design of the selected texts went along the line of additional dynamization, strengthening of their “shock” impact. Total documentation and open journalistic verbal canvas led to a completely innovative interpretation of the genre. Here the principles of the grand historical opera were revived, but they were revived in a kind of transcendental version, which needs of gigantic artistic forces. Based on such a performing foundation, an attempt is made to recreate the colossal scale of revolutionary events.

The leading musical image is conceived as a symbol of the inevitable course of History, a kind of pendulum of the revolution (in the performance of the Prague



national theatre, the pendulum has become an important attribute of scenography). In various intonation and tempo variations, it permeates the opera as a whole in the full sense of the word, preserving unconditional recognition (primarily due to the constant rhythm and jerky articulation). This motif is one of the expressions of the “motor” of the revolution, for the materialization of which imitations of the active knocking of various mechanisms are used, all kinds of *toccate* formulas are reproduced. With the introduction of the noted motor layer, the atmosphere of sound documentary, so characteristic of this opera, is established. Another major musical reality of the revolutionary era is associated with all kinds of signaling – communicative, notifying, summoning, imperative. The composer does not seek to disguise the nature of this semantic layer and often emphasizes it using in its most elementary quality. The third component of the documentary – sound element is all sorts of orchestral *tremoli* (mainly in the lower register). In terms of meaning, their amplitude extends from describing the “subsoil” of what is happening (dull rumbling, unclear noise) to recreating the pictures of the raging flow of Time (violent seething, catastrophic bubbling). In any of its manifestations, with the introduction of this tool, different degrees of tension are poured into the sound wave. Defining for the dramaturgy of the opera “leitmotif of struggle” absorbs and transmits in the most generalized forms the characteristic for the documentary-journalistic style of this work oratorical declamation, invocatory signaling and energy tremolo including the conflict tone of the main dissonance (here – the small second).

In the marked lays of documentary-sound atmosphere, as a rule, the main energy of conflict is concentrated. Constant intonation-rhythmic and texture-dynamic injections of this energy give the dramatic movement a special purposefulness of the incessant “tidal” wobble. In turn, these forces themselves are subordinated to the determining regularity of compositional development: the increase in the activity of the life search, transmitted in procedural forms (on the basis of recitation), ends with the acquisition of the resulting state (on support of a bright melodic relief). Naturally, the highest degree of conflict is achieved in those scenes where there is a direct clash of the forces of revolution and counterrevolution. In music there is an extremely colorful, tense documentary-sound environment in which the clash of views, opinions, and positions is unfolding. The full magnitude of the social conflict is revealed in a kind of freeze-frames, where the initiative goes to the orchestra and the “oratorio” choir. In such cases, the narrative rises above the local



soil, the musical and journalistic document acquires the comprehensive fullness of the epic canvas about the national movement, and the specific scenic and event series fits into the monumental frame of the oratorical frescoes. This generalizing plan, which at first seems to be accompanying, framing, in fact turns out to be leading in terms of volume and its centralizing role.

In “Ten Days” not only the powerful offensive and dramatic potential of the revolutionary movement is recreated, but also its deep soil, the decisive component, is revealed by artistic means: it gained a powerful force and became truly ineradicable due to the support of the masses. This idea permeates the entire ideological structure of the work, since many oratorical episodes represent the personification of the voice of the people.

**As a result of the analysis of the opera “Ten Days that Shook the World”,** we note the following.

– The score in a concentrated manner expresses the current tendencies of large-scale opera drama, in particular, the revival of the genre of large historical opera based on the material of the revolutionary era, the defining features of which are realized in forms sustained in modern style.

– The music embodies an exceptional conflict-dramatic tension and high civic pathos, which fully corresponds to the ideas about the character of that time.

■ **Key words:** *opera by Mark Karminskyi “Ten Days That Shook the World”, genre, score, conflict-dramatic tension, opera dramaturgy, major historical opera, civic pathos, documentary, journalism, revolutionary.*



**Постановка проблеми.** Главная *цель автора* – привлечь внимание музыковедов и широкой музыкальной общественности к богатейшему творческому наследию Марка Карминского, 90-летний юбилей которого отмечается в 2020 году<sup>1</sup>. Одной из этапных работ талантливого композитора стала опера «Десять дней, которые потрясли мир» (1970). Поставленная в своё время несколькими театрами в бывшем СССР и за рубежом, она была впоследствии практиче-

---

<sup>1</sup> Воспоминания о композиторе были собраны и изданы к его 70 летию: Ганзбург, Г. (Сост.), 2000.

ски забыта. Будучи первым, кто глубоко проанализировал партитуру Карминского, автор приходит к *выводу о новаторском понимании композитором самой природы оперного жанра* и выражает уверенность в том, что *это и другие произведения большого мастера должны оцениваться вне какого-либо идеологического контекста*.

**Анализ произведения – объекта исследования.** Уникальность оперы Карминского «Десять дней, которые потрясли мир» состоит, прежде всего, в том, что здесь была достигнута, пожалуй, максимальная концентрация конфликтно-драматического напряжения. Предопределена эта концентрация удачно выполненным либретто (В. Дубровский), которое для своего времени также было совершенно уникальным: весь текст основан на фрагментах из книги Джона Рида (Рид, Д., 2012), манифестов, листовок, телеграмм 1917 г. и других подобных документов. В либретто ряда опер последующих лет использование документальных материалов становится обычным явлением. Можно напомнить такие произведения, как «Июльское воскресенье» В. Рубина (1970) (см. Тевосян, А., 1991), «Лейтенант Шмидт» Б. Кравченко (1972), «Петр Первый» А. Петрова (1975) (см. Опера Петр Первый..., д. обр. 2019), «Наш Гайдар» К. Волкова (1978). Однако ни одно из них не может быть сопоставлено с рассматриваемой оперой в отношении насыщенности историческими свидетельствами.

В ходе свободного монтажа отобранного материала сложилась совершенно самостоятельная литературная канва. Достаточно сказать, что в либретто «Десяти дней» нет ни одного совпадения с хроникой Рида, а Пролог, 3, 8, 9 и 10 картины совершенно не связаны с книгой. Инициативность создателей оперы в данном случае была поставлена на службу единственной цели: опираясь на конкретные документы, выявить и подчеркнуть захватывающую драматическую патетику воссоздаваемого исторического момента. Для этого был проведен тщательный и целенаправленный отбор материала. В либретто вошли наиболее сжатые, упругие по ритму, взрывчатые по смыслу фразы, реплики, отдельные слова. Для акцентирования подобных качеств авторы в некоторых случаях кардинально перерабатывали исходные тексты.



Для концентрированной подачи материала постоянно допускается свободная перекомпоновка высказываний. Так, три дня дебатов II Съезда Советов спрессованы в одну ночь и совмещены с откликами на переворот 25 октября; высказывания двух ораторов на этом съезде соединены в выступлении эсера; слова солдата на митинге в петроградском цирке «Модерн» с купюрами и изменениями перешли в обращение 3-го оратора на фронте и т. п. Окончательное оформление отобранных текстов шло по линии дополнительной динамизации, усиления их «ударного» воздействия. Осуществлялось это, главным образом, за счёт многократных повторов ключевых по смыслу реплик (прежде всего, в партии хора). Тотальный документализм и открытая публицистичность вербальной канвы повлекли за собой ту новаторскую трактовку жанра, к которой композитор стремился совершенно сознательно: «*Мне представлялось, что для воспроизведения на оперной сцене той неудержимой динамики, которая неотделима в нашем сознании от образов революции, нужно решительно отойти от условно-традиционных форм*» (как цит.: Конькова, Г., 1972: 21).

Результат этих устремлений мог на первых порах привести в некоторое замешательство. Именно здесь, в поистине запредельном (по ряду критериев) варианте произведения, потребовавшего привлечения гигантских артистических сил (свыше 100 персонажей с индивидуализированными партиями, огромный хор и оркестр), *возрождались принципы большой исторической оперы*. Например, в постановке Национального театра в Праге (1972) было занято около 400 исполнителей, три хора, объединённый оркестр театра имени Сметаны и оперной труппы Национального театра. Базируясь на подобном исполнительском фундаменте, делается попытка воссоздать колоссальный размах революционных событий, происходивших в масштабе всей страны.

Однако ещё больше озадачивал *жанровый облик* произведения, в котором соединились *признаки оперы, оратории, драматического театра и кинофильма*. Варианты решения оперы, рассказывающей о крупном историческом событии, могут быть различными. Среди них полное право на существование имеет и тот, который претендует на обобщение эпохального явления во всей его грандиозности. В этом



случае интересы достоверного моделирования предполагают как необходимое условие ту «многонаселённость» и тот колоссальный размах, которые отличают сочинение М. Карминского. Справедливость данного вывода доказывается появлением в том же 1970-м во многом аналогичных опытов («Опера на площади» М. Зариня и опера Э. Лазарева «Революцией призванный»).

Что касается характеристики сложного жанрового конгломерата, то теперь совершенно очевидно: при всей новизне гражданственного содержания, при всей активности процесса ассимиляции особенностей ораториального письма, приёмов драматического театра и кинематографа, «Десять дней», – несомненно, *опера* или, по меньшей мере, *прежде всего, опера* (как и названные сочинения Зариня и Лазарева). И всё, что привнесено в неё извне, а также воспринято от традиций большой исторической оперы, направлено на раскрытие *конфликтно-драматического содержания*. Жанр *социальной народной драмы* «очищен» здесь до предела, поскольку исключены побочные линии, жанровые и лирические отстранения, и весь смысл произведения сосредоточен на обрисовке прямого столкновения противоборствующих сил.

Так, оркестровая партия снова и снова обнажает драматический нерв вокального высказывания. В Прологе основную в этом отношении роль берёт на себя тематизм, прерывающий спокойное течение начального эпического зачина (ц. 1). Внешне очень простой (быстрое колебание двух разных терций уменьшённого септаккорда), он заставляет насторожиться, вслушаться. Непрерывная вибрация неустойчивости хорошо передаёт безостановочный бег, нескончаемое движение вперёд. Стремительное «вышагивание», неумолимая мерность регулярного ритма ассоциируется с «биением времени». И действительно, этот музыкальный образ задуман как символ неотвратимого хода Истории, своего рода «маятник революции» (в спектаклях Донецкого оперного и Пражского национального театров маятник стал важным атрибутом сценографии). В различных интонационных и темповых вариациях он, в полном смысле слова, пронизывает оперу в целом, сохраняя безусловную узнаваемость (прежде всего, благодаря неизменному ритму и отрывистой артикуляции).





В Прологе, то вырываясь на первый план, то переходя в фон, *ostinati* «маятника революции» занимают огромное пространство (например, только с ц. 1 «раскачивание» его терций идёт на протяжении 56 тактов). Так, с самого начала, заявляет о себе характерная черта «Десяти дней» – *длительное пребывание в одной ритмофактуре*, позволяющее, при поддержании внутреннего динамизма, сосредоточиться на восприятии произносимого в вокально-хоровой линии. Рассмотренный мотив – один из символов «мотора революции», для создания которого используются имитации деятельного перестука различных механизмов, воспроизводятся всякого рода *токкатные формулы*. С введением отмеченного двигательного пласта устанавливается столь свойственная опере атмосфера звукового документализма. Другой важнейший семантический слой оперы связан с музыкальными реалиями революционной эпохи – всевозможными видами *сигнальности*: коммуникативной, оповещающей, призывной, повелительной. Композитор отнюдь не стремится завуалировать его природу и нередко подчёркивает первородную силу «натурь», взятой в её самом элементарном качестве. Третий компонент документально-звуковой стихии – разного рода оркестровые *tremoli* (преимущественно в нижнем регистре). В смысловом отношении их амплитуда простирается от обрисовки «подпочвы» происходящего (глухое урчание, неясный шум) до воссоздания картин бушующего потока Времени (неистовое бурление, катастрофическое клочкотание). С введением этого средства, в любом его проявлении, в звуковую волну вливается разной степени напряжение. Скажем, в Прологе тенью следующие за вокальной речитацией облигатные вибрирующие педали оркестра создают особое натяжение, дополняемое диссонирующей интерваликой и усиливаемое волнообразными *crescendi*. В коде биение терций «маятника революции» сопряжено с импульсивным движением тремолирующего баса, и ладового разноречия двух линий достаточно, чтобы сообщить звучанию явственно конфликтную окраску. Используемая при этом подчёркнутая диссонантность также является непременным свойством музыкального высказывания, по-своему воссоздающим дух социального разлома.

В указанных слоях документально-звуковой атмосферы, как правило, сосредоточивается основная энергия действенности и конфликт-



ности. Постоянные интонационно-ритмические и фактурно-динамические нагнетания этой энергии, непрекращающиеся «приливно-отливные» колыхания придают драматическому движению особую целеустремлённость. В свою очередь, сами эти нагнетания подчинены определяющей закономерности композиционного развития: нарастание активности жизненного поиска, переданное в процессуальных формах (на декламационной основе), завершается обретением результирующего состояния (в опоре на яркий мелодический рельеф).

Вследствие этого архитектоника сцен основывается обычно на рондальных формах оригинального склада. Их оригинальность состоит в усложнённом и совершенно свободном преломлении запевно-припевной структуры. Иными словами, почти никогда сцена не открывается рефреном, он появляется в завершение «куплета». Будучи итогами-кульминациями, «припевы» всегда представляют собой хоровые или оркестровые эпизоды. Запечатлённые в них результирующие состояния не имеют ничего общего со статическими откатами. Напротив, постепенное *crescendo* динамизма в «запевах» приводит как бы к взрыву: действенно-драматическая энергия словно вырывается на свободу, превращаясь в концентрированный сгусток.

В Прологе подобными «припевами»-сгустками становятся три хоровых эпизода (ц. 6, 8, 11) и оркестровая кода (ц. 12), где подытоживается развитие ленинской мысли-речи. В первом из них, продолжая сказанное вождём и усиливая смысл произнесённого, хор вступает с новым текстом, мощно и повелевающе провозглашая: «*Нельзя ждать! Можно потерять!*». Как это обычно будет и впоследствии, на смену процессуальности предшествующего нагнетания (сложно хроматизированный, по существу, говорно-внетональный рисунок вокальной партии) приходит действенная простота «ударных» оборотов, интонируемых в тонально ясной среде. Композитор апеллирует к первозданной энергии элементарных попевок, создавая напряжённость всенародного клича посредством кварты с малосекундовым натяжением. Сигнальная природа этого тематизма подчёркнута дублировками медных (репетиции триолей и шестнадцатых).

Аскетизм, пафос самоотречения, явственные и здесь, в полной мере обнажаются во втором эпизоде (звуковедение параллельными



квартами), где автор вовсе не ограничивается динамизированным проведением «темы призыва» (к сопрано и тенорам присоединяются альты и басы). Эхообразное усиление ключевых реплик дополняется фрагментами прямого фактурного умножения сольной партии. Массированное произнесение особо значительных слов («*История не простит революционерам, которые могли победить...*») характеризуется манерой, прямо повторяющей сложно-хроматизированный интонационный рисунок и чисто речевую, тонко детализированную ритмическую комбинаторику *solo*.

Третий эпизод становится следующей ступенью нарастания напряжённого возбуждения, в том числе – посредством темпового сдвига (вообще на протяжении Пролога, даже не учитывая начального *Moderato*, пульс времени постепенно ускоряется, особенно к концу). «Лейттема борьбы» вбирает в себя и передаёт в самых обобщённых формах характернейшие для документально-публицистического стиля данного произведения ораторскую декламационность, призывную сигнальность и энергию *tremolo*, в котором отражается конфликтный тонус основного диссонанса (здесь – малая секунда). Для облика этого тематизма важны «ощетинившаяся» окраска (на подчёркнутом выявлении фригийского наклонения), резкость и стремительность темпоритмического выражения, форсированная звуковая атака (при общем *fff* каждая нота сопровождается акцентом). Именно отсюда берёт свое начало главная для оперы стихия действенно-динамических преодолений, а это – связь с рабочей песенностью, героический склад интонирования, чеканная маршевая поступь, движение в контурах уменьшённых ладов и т. п.

Подробное рассмотрение Пролога было продиктовано следующими соображениями. Именно здесь с полной очевидностью предстаёт сам творческий метод композитора: мысль, предвосхищающая потенциальные действия в будущем, оборачивается в музыкальном воплощении уже собственно действием, реальным драматическим состоянием. Эта мысль, действенная сама по себе, и является своего рода толчком ко всему последующему в опере, переходя в конкретное социальное противоборство. И, наконец, – в начальной сцене экспонируется то ядро музыкально-динамических типов образности, ко-



торое определяет облик произведения и монополюно развивается на всём его протяжении.

В трёх последних картинах, которые составляют эпилог, преодоление возможной статики осуществляется иначе, по-новому. Характер 8 картины («Красные похороны») соединяет черты двух типов образности – *героико-трагедийной* и *героико-эпической*. От первого, героико-трагедийного, типа идёт открытая патетика гражданской скорби – такая окраска связана, пожалуй, прежде всего, с акцентуацией повышенной IV ступени: например, во вступительном материале она вводится в состав гармонии, которая становится сквозной для данной картины, в основной теме – в качестве самого характерного мелодического оборота. Не столь явственная поначалу, эта окраска обнажается в повторных, динамизированных, проведениях данного тематизма (ц. 368, 395), где предельность выражения (*fff*, полные *tutti*, заострённые контрапункты) приводит на грань аффектации – подобные проявления в сфере ведущего материала дополняются ламентозными стенаниями в оркестровом эпизоде (ц. 362) и кричаще-стонущей кульминацией хорового вокализа-плача (ц. 391). С *героическим эпосом* 8 картину сближают черты, передающие грандиозность общенационального поминовения (гиперболизированная фресковость, монументальная декоративность) и особую монолитность всенародного состояния (единство образной структуры, выдержанный от начала до конца темп, массивные оркестровые дублировки хоровых и даже вокальных партий). С целью наибольшего воздействия композитор включает все наличные ресурсы выработанного музыкальным искусством комплекса средств запечатления погребальных процессий – от тональности *b-moll* и завершающего *morendo* до особого композиционного оформления: массовое шествие прославляется декламационно-ариозными надгробными речами ораторов.

Вполне можно предположить следующее: если композитору удалось добиться подобного динамизма в сценах, по природе своей тяготеющих к статичным решениям, то естественно ожидать высокой степени конфликтности и в музыкальной обрисовке остального, хроникального, материала. Такое предположение, в первую очередь, следует отнести к 1 и 2 картинам, где происходит прямое столкновение



сил революции и контрреволюции. В них кристаллизуется *метод, использованный во всех действенных сценах оперы*. Смысл его состоит в том, что к минимуму сводится прямое воспроизведение социальной битвы; оно заменяется своего рода отражением происходящего в сознании отдельных людей, через дебаты представителей противоборствующих классов и группировок, то есть повествование переводится с уровня всенародных действий в плоскость их раскрытия через характеристику того человеческого слоя, который стоял у штурвала событий. Это – приём безусловно новаторский, и его введение было продиктовано стремлением облегчить столь затруднительную для театра (в отличие от кинематографа) имитацию «массовок», которые в реальном сценическом воплощении чаще всего оборачиваются плохо скрытой бутафорией. И оказалось, что именно за счёт подобной локализации, соединённой с эпическими комментариями ораториального пласта, можно построить художественную модель, способную вобрать в себя нерв, напряжение и размах революционной борьбы в общенациональном масштабе.

В 1 картине («Свершилось!») события вооружённого восстания в Петрограде воплощены в проекции на проходящее в этот момент заседание II Съезда Советов. Такая «подмена» становится правомерной, поскольку удаётся создать многоплановую, бурную и остро-драматичную сцену бушевания яростных споров. Очень характерен звуковой строй, вводящий в атмосферу Смольного накануне исторического переворота. На глухо урчащее тремолирование низких кластеров, передающее многоречивый нестройный гул шумной толпы делегатов, наслаиваются всевозможные типы людского говора и инструментальных сигналов. В переключках и в одновременности сочетаются различные виды декламационности: от нефиксированной речи до ритмованной просодии на нескольких нотах и даже на одной. По-разному представлена и сигнальность, но любые её проявления объединяет акцентировано-призывная настроенность (в том числе и в «дребезжании» председательского колокольчика – см. перед ц. 28 звонкие репетиции пикколо, гобоя и ксилофона) и непременно импульсивный, возбуждённо-нервный, «наэлектризованный» склад (во всевозможных синкопированных рисунках, иногда – с дважды



пунктирным ритмом). Всё это создаёт неповторимую, чрезвычайно колоритную, напряжённую документально-звуковую среду, в которой и разворачивается столкновение взглядов, мнений, позиций и происходит размежевание истинных и мнимых революционеров.

В характеристике противников коренного переустройства композитор поначалу избегает прямого обличения, помечая негативные черты только отдельными штрихами. Так, в речи Председателя старого ЦИКа, открывающей сцену заседания, чуть приметные сатирические элементы ощутимы в скачках на октаву и малую нону (интервалика, совершенно нетипичная для музыкальной декламации основных персонажей), а также в тонко поданной квази-трагической введливости малосекундового псалмодирования и в островках открыто жанрового распева. Впоследствии именно жанровый оттенок и становится важнейшим средством передачи авторской иронии. Например, в серии выступлений меньшевиков (ц. 44) лёгкая, но вполне ощутимая пародийность обеспечивается введением суетливого скороговорочного пропевания на ритмах плясовой с добавлением механистичного однообразия фактурных формул (см. в ц. 45 одну из них, повторяемую без изменения 63 раза), а также использованием специфических тембровых эффектов (*glissandi* скрипок и арфы, *frullati* засурдиненной трубы). По мере усиления напряжённости противоборства обнажаются и выходят на первый план черты гротеска. Своё завершение данная тенденция находит в заключительном эпизоде (ц. 78–83). Прощальное обращение Председателя старого ЦИКа основано на банальном мотиве, пародирующем стиль *lamento* в духе сварливого причитания, а его нарочитая многоповторность усугубляется назойливым *ostinato* в ритме разухабистого трепака. Стонущие интонации, гипертрофированная акцентность ритма, искажённая манера исполнения (авторская ремарка «исступлённо, истерично») в сочетании с патетикой текста («Лучше погибнуть с Временным правительством, чем оставаться здесь!») производят комическое впечатление. И когда музыку подхватывает весь ансамбль фракционеров, покидающих зал, ложный пафос и натужный трагизм их высказываний окончательно оборачиваются мелодрамматизмом и ходульностью.



Характеристика приверженцев решительных революционных действий, как правило, лишена жанровости. И если изредка жанровые элементы всё же используются, делается это вне какого-либо иронического подтекста, с целями социальной дифференциации. Таковы, к примеру, фигуры Делегата-крестьянина и Армейского делегата, в обрисовке которых также применена длительная остинатность, что приводит, однако, совсем к иному результату. У первого из них угловато-распевные речитации в довольно широкой интервалике и плясовых ритмах дают тон насупленный, гневно-наступательный. У второго – озвученная декламационность, очень напряжённая сама по себе (регистрово и по складу интонирования на хроматических попевах), вдобавок усиливается полиладовым сопряжением оркестровых линий и, в сочетании с твердой маршевой поступью, порождает суровую и энергичную призывность. Основная группа радикально настроенных делегатов, благодаря исключению жанровой «приземлённости», наделяется чертами особой строгости, мужественной возвышенности. При сохранении безусловной позитивности, их высказываниям придаются не только твёрдость, решимость и высокое напряжение тона (на основе такого же хроматизированного вздымания публицистических интонаций, которое отмечалось в партии Армейского делегата), но и открыто выраженный гнев. Рассмотренный сплав довольно разнообразно представлен, например, в заявлениях Председателя Петросовета и Делегата-путиловца.

Ожесточённые ораторские прения, которые ведутся со всей бескомпромиссностью, беспощадно и как бы «наотмашь», скорее напоминают перестрелку краткими, ударными речами-призывами. В острой динамике словесных дебатов с достаточной очевидностью очерчивается исключительная напряжённость исторического момента. Однако в полной мере подлинный масштаб социального конфликта раскрывается в своего рода «стоп-кадрах», где инициатива переходит к оркестру и «ораториальному» хору. В таких разделах повествование возносится над локальной почвой, музыкально-публицистический документ обретает всеобъемлющую наполненность эпического полотна о всенародном движении, а конкретный сценически-событийный ряд вписывается в монументальную раму ораториальных фре-





сок. Этот обобщающий план, кажущийся поначалу сопутствующим, обрамляющим, на деле оказывается ведущим по объёму и своей централизующей роли.

Остановимся на двух первых из пяти «стоп-кадров», составляющих систему эпических обобщений в 1 картине. Развернутое вступление к ней открывается аккордом-взрывом (*ffff* полного оркестрового *tutti*). Предельной форсированностью звучания не столько обозначается «открытие занавеса», сколько оповещается о начале колоссального в своём развороте действия, что призвано ввести в атмосферу катастрофического разлома. Длительное удержание этого звукового комплекса (шесть тактов в темпе *Adagio*) намечает фресковую укрупнённость предстоящего повествования.

Возникающий затем (ц. 16) «символ революции» (один из ведущих лейтмотивов оперы) не просто сублимирует в себе черты грандиозной мощи, героической императивности (на фоне общего *tutti* в той же динамике *ffff* тему проводят в дважды пунктирном ритме валторны и тромбоны). Ему придаётся значение чего-то изначального, непреходящего, горделиво реющего над Историей – не случайно с его появлением на стыке 9 и 10 картин связывается ремарка: «*Наступает новый день революции*», утверждающая мысль о нескончаемости преобразования мира. Вот почему композитор обращается здесь к предельно простым фанфарным оборотам ораторского клича-провозглашения, несущим в себе внелично-вечностную окраску.

В различных типах хоровых речитаций (от озвученного говора до распетой декламационности) поддерживаются высокий слог оркестрового вступления с его особой значительностью, величественная мощь и суровый колорит (звуковедение в опоре на кварту и квинту). Во второй половине раздела (ц. 19) зарождается первая из того множества двигательных формул «мотора революции», которые будут впоследствии определять облик многих сцен. Типичное качество такой образности состоит в соединении двух граней: динамичный, неутомимо-безостановочный бег экспансивной энергии нижнего фактурного слоя («локомотив революции») и стремительное, вихревое, чаще всего, трелеобразное движение верхних голосов («ветер революции»), что образует «железный» в своей остигатной конструктив-





ности поток, овеваемый поэзией ассоциаций с природной стихией. Столь же характерны и взмывающие над этим «материальным базисом», поясняющие смысл происходящего, реплики хора с заостренными окончаниями фраз и неуклонным нагнетанием напряжения (через поступательные регистровые восхождения, особенно с ц. 22).

Цель второго стоп-кадра состоит в обобщённом описании подготовки к решающему штурму. Здесь действительно встречаются фрагменты затаённости, агитационной призывности; это имитация собирания сил (ц. 34–35). Однако, как это постоянно происходит в «Десяти днях», в значительно большей степени возникает ощущение не приготовления к действиям, а уже собственно происходящей схватки. Мощные драматические нарастания в специфической семантике революционно-пролетарской образности, острые вспышки конфликтности, «залпы» реплик-молний хоровых и оркестровых голосов – всё это зримо рисует обстановку открытого столкновения.

Ситуация 1 картины своеобразно проецируется на происходящее во 2-й («Конец войне»), переключаясь в более узкие и специфические рамки фронтовых событий, но целиком сохраняя найденный драматургический приём замещения: реальное социальное столкновение передаётся через борьбу мнений. Во многом сходен и способ характеристики противоборствующих сторон. Поддерживающие Временное правительство наделяются жанровыми, а порой, и открыто негативными чертами. К примеру, в высказывании 2-го оратора, прямо напоминающего речь Трудовика из 1 картины, усиливаются элементы прямолинейного, «туповатого» декламационного интонирования (с примечательным указанием *ben marcato*) на механично поданном маршевом ритме сопровождения с пронзительными тембрами и зловещим «оскалом» диссонирующих созвучий. Характеристики сторонников коренных перемен, в дополнение к признакам, отмеченным в отношении революционно настроенных делегатов, отличает горячая взволнованность, бурная порывистость, что сообщает всему происходящему особый драматический накал (см., к примеру, выступление 3-го оратора с показательной ремаркой *Allegro molto con passione*).

В созвучности 1 и 2 картин преломляется очень важный для «Десяти дней» драматургический принцип удвоения типичных ситу-



аций революционного времени. Этот же принцип претворён в рассмотренной выше проекции Пролога на завершающую пару картин (9–10). Действует он и в центральных по местоположению сценах оперы, где конфликт как бы расслаивается, то есть от непосредственного столкновения противоборствующих сил (1 и 2-я картины) делается переход к поэтапному их сопоставлению как непримиримых начал. При этом композитор стремится к тому, чтобы при появлении сходной перипетии драматический накал усиливался. Так, обрисовка контрреволюционеров в 4 картине («Враги») выдержана, в основном, в тонах скрытого глумления, тихого злобствования (интенсивная разработка оркестрового «мотива сплетен», построенного на оборотах мещанского романса), и только в неистовом возбуждении завершающего эпизода (попытка нападения на красногвардейца) приоткрывается вся серьёзность и взрывоопасность момента.

В 6 картине («Мятеж») от выпадов толпы обывателей «из-за угла» действие переходит на уровень открытого выступления вооруженных отрядов. Музыкальная обрисовка идущих на Петроград войск колеблется в контрастах между бойкими, нарочито бодрыми маршевыми наигрышами и жёстко-экспансивной поступью со зловеще-инфернальными очертаниями (на основе деформированной сигнальности). Ещё большие перепады присущи призывным обращениям Министра-Председателя – от фанфаронской бравады, сентиментальных излияний и жалостливых плачей до речи взвинченно-истеричной, крикливо-исступлённой (таким образом, здесь находит свою кульминацию и завершение линия пародийно-карикатурного разоблачения).

Портретируя негативных персонажей, композитор ни в коей мере не придаёт им самостоятельной роли, преследуя цель их характеристикой ярче оттенить образы революции, к утверждению которых всем своим пафосом устремлено рассматриваемое произведение. Отсюда следует не только безусловное преобладание объёма любой позитивной сцены в сравнении с только что упомянутыми, но и их несопоставимость по действенной силе, динамической насыщенности, художественной значительности. Так, чисто эстетическим путем, воплощается идея неотвратимости коренных социальных пре-



образований. В этом смысле из числа центральных картин очень показательны ситуационно сходные: 3-я («Неудержимо вперед!») и 7-я («В Смольном»). На сей раз, эквиваленты разворачивающейся революционной битве автор находит в специфике телеграфной службы как централизующей и самой горячей точки времени, поскольку сюда стекалась информация о происходящем в стране и отсюда отдавались распоряжения новой власти. Характерны ремарки к 3 картине: «*Над Россией бушует телеграфная буря*», «... *телеграфисты – вестники Революции*».

Тип декламационности, доминирующий в 3 и 7 картинах, во многом подготавливался в предыдущих. Но только теперь во всей полноте раскрывается особый склад импульсивно-динамичного, заострённо-чеканного речевого интонирования («*докладаваю, приказываю, сигнализирую, телеграфирую*») как важнейшей документально-звуковой приметы переживаемой эпохи. «Телеграфная» просодия, выстроенная на нервных колебаниях тона в узком диапазоне и на ритмах сигнального выстукивания, будучи чрезвычайно напряжённой в 3 картине, превращается в 7-й буквально в перестрелку диалогических переключек (на кратких, ударно-рубленых, подчёркнуто решительных и волевых репликах). Дополнительная и очень сильная динамизация осуществляется посредством инструментальной сигнальности, которая, чаще всего, присутствует в качестве гулко-го фона к «телеграфной» декламации, но нередко «вырывается» тутти-ными вспышками обрушивающихся сообщений. Композитор вводит новые и новые варианты пружиняще-вызывающих формул – от жёстко-остинатных пульсов «телетайпа» до иррегулярных ритмов «морзянки». В любом своем виде они оформляются в резко диссонирующей аккордике (прежде всего, на «дребезжащих» малой секунде и большой септуме), в пронзительно-вызывающих тембрах (главным образом, высокие *Fiati* и ударные) и, кроме того, «расписываются» росчерками молний конфликтности (в основном, на сквозном для 3 и 7 картин «мотиве телеграфа» в характерной для сцен революционного действия уменьшённой ладовости). В эпических комментариях к рассматриваемым картинам «*телеграфная буря*» перерастает в образы могучего клочотания всенародной энергии. В вихревые потоки



всевозможных токкатно-вращательных *ostinati* «мотора революции» вытягиваются ведущие лейттемы (среди них – «маятник революции» – то бешено стучащий, то превращающийся в набат).

В «Десяти днях» не только воссоздаётся мощный наступатель-но-драматический потенциал новой России, но художественными средствами вскрывается и его глубинная почва, решающий компонент: революционное движение обрело могучую силу и стало подлинно неискоренимым благодаря тому, что нашло поддержку в народных массах. Мысль эта пронизывает всю идейную структуру произведения, поскольку многочисленные ораториальные эпизоды представляют собой олицетворение голоса народа. Но, помимо обобщённо-эпического раскрытия, данная идея получает и совершенно конкретное воплощение. С этой точки зрения, важнейшее место в концепции оперы принадлежит 5 картине («Красный Петроград в опасности»), драматургически «сдвоенной» с рассмотренной выше 8-й, где господствует народно-массовой склад и вытекающая отсюда опора на жанровость, где хор перестаёт быть ораториальным, включаясь в сценическое действие, и где продолжается событийный ряд (выступление на защиту города в 5 картине и прощание с погибшими – в 8-й).

**Итоги проделанного анализа** оперы «Десять дней, которые потрясли мир», видятся в следующем.

– Партитура концентрированно выражает актуальные тенденции крупномасштабной оперной драматургии, в частности, возрождение на материале революционной эпохи жанра большой исторической оперы, определяющие черты которого реализованы в формах, выдержанных в современной стилистике.

– В музыке воплощены исключительное конфликтно-драматическое напряжение и высокий гражданский пафос, что вполне соответствует представлениям о характере того времени.

## ЛИТЕРАТУРА

- Ганзбург, Г. И. (Сост.) (2000). *Воспоминания о Марке Карминском*. Харьков: Каравелла, 132.
- Конькова, Г. Десять дней, которые потрясли мир (опера М. Карминского на сцене Донецкого оперного театра) (1972). *Советская музыка*, 1, с. 21.



Опера Петр Первый, музыкально-драматические фрески в 3 актах. Либретто Н. Касаткиной и В. Васильева. *Оперный гид*. Получено 27.09.2019 с <https://operaguide.ru/ussr-opera/63-2017-03-13-13-23-34/217-petr-pervij.html>

Рид, Дж. (2012). *Десять дней, которые потрясли мир*. С.-Петербург: Лениздат, 384.

Тевосян, А. Т. (1991). Светлое Воскресение. *Музыкальная жизнь*, 4, с. 14.

#### REFERENCES

Ganzburg, G. I. (Comp.) (2000). *Vospominaniya o Marke Karminskom [Memories about Mark Karminskyi]*. Kharkov: Karavella, 132 [in Russian].

Konkova, G. (1972). *Desyat dney, kotorye potryasli mir (opera M. Karminskogo na stsene Donetskogo opernogo teatra) [Ten Days That Shook the World (M. Karminskyi's Opera on the Stage of the Donetsk Opera House)]*. *Sovetskaya muzyka – Soviet music*, 1, 21 [in Russian].

Opera Petr Pervyy, muzykalno-dramaticheskie freski v 3 aktakh. Libretto N. Kasatkinoy i V. Vasileva [The Opera Peter the Great, Musical and Dramatic Murals in 3 Acts. Libretto by N. Kasatkina and V. Vasiliev]. *Opernyy gid – Opera guid*. Retrieved September 27, 2019, from <https://operaguide.ru/ussr-opera/63-2017-03-13-13-23-34/217-petr-pervij.html> [in Russian].

Rid, Dzh. (2012). *Desyat dney, kotorye potryasli mir [Ten Days That Shook the World]*. Saint Petersburg: Lenizdat, 384 [in Russian].

Tevosyan, A. T. (1991). Svetloe Voskresenie [Light Resurrection]. *Muzykalnaya zhizn – Music life*, 4, 14 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 07.11.2019 р.*