

Ю. КРЕМЛЕВ

Василий Павлович
СОЛОВЬЕВ-СЕДОЙ

очерк жизни
и
творчества

©



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
ТЕАТРА, МУЗЫКИ И КИНЕМАТОГРАФИИ

Ю. КРЕМЛЕВ

Василий Павлович
СОЛОВЬЕВ-СЕДОЙ

*очерк жизни
и
творчества*

СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР
ЛЕНИНГРАД 1960

ГЛАВА ПЕРВАЯ

1907—1929

Василий Павлович Соловьев родился 12(25) апреля 1907 года в Петербурге. Его родители были крестьянами. Отец — Павел Павлович (1874—1942), уроженец Витебской губернии, пришел в Петербург на заработки в конце девяностых годов прошлого века. Испытав немало лишений, неудач и скитаний по ночлежкам, он стал дворником дома № 139 по Старо-Невскому проспекту и поселился здесь в полуподвальном помещении. Мать будущего композитора — Анна Федоровна (1874—1921) — была уроженкой деревни в Псковской губернии.

В те времена Старо-Невский проспект гораздо резче, чем теперь и по-иному отличался от Невского проспекта: Невский (от Адмиралтейства до вокзальной площади) был самой парадной и блестящей улицей столицы. На Старо-Невском, несмотря на ширину проспекта и на внушительность замыкавших его на юго-востоке угодий знаменитого монастыря Александро-Невской лавры, стремительно нарастал перелом от центра к окраине, от великолепия и роскоши — к невзрачному прозаизму торгово-ремесленных предприятий и жилищ, к строгости и суровости рабочих кварталов. Что касается дома № 139, расположенного заметно ближе к лавре, чем к вокзалу, на юго-западной стороне проспекта, между Перекупным переулком и Консistorской улицей¹, то сохранились сведения, что он «издавна был населен исключительно рабочими, почему охранное отделение установило за ним тща-

¹ Ныне Исполкомская улица.

тельное наблюдение, отметившее посещение этого дома Лениным 30 сентября (12 октября) 1895 г.»¹

С годами население большого пятиэтажного дома, обладавшего типичным прямоугольным внутренним двором с казенно безликими фасадами и садиком, конечно, менялось, но нельзя не учесть, что рабочие традиции придали ему характерный отпечаток, немаловажный для понимания круга ранних впечатлений будущего композитора.

Семья старшего дворника П. Соловьева, состоявшая из жены, двух сыновей и дочери,² ютилась в небольшой комнате, «разгороженной ситцевым пологом».³ Жизнь была трудовой, нелегкой, но она скрашивалась живостью впечатлений и характеров.

Композитору запомнился эпизод из его детства (ему было тогда лет 6—7), оттеняющий и рано пробудившуюся любовь к музыке, и теплоту семейных отношений: «Я помню, как однажды стоял у витрины соседнего музыкального магазина, не сводя глаз с балалайки, на которой намалеван был пряничный домик.

— Купи! — требовал я у отца.

Напрасно пытался он увести меня. Я крепко вцепился в медные поручни витрины, требовал балалайку, слезы обильно текли по моему лицу. Отец уступил мне, зашел в магазин, спросил балалайку подешевле.

— Вот-с, не угодно ли? — услужливо предложил приказчик.

— Ну что, эту? — спросил отец.

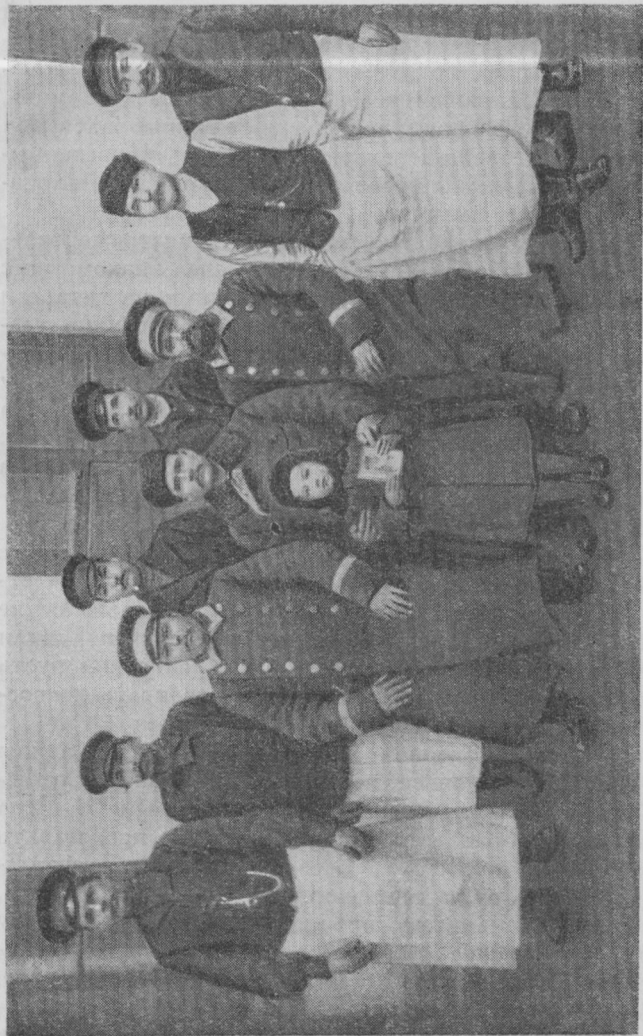
Но вместо ответа я продолжал плакать. Тогда он понял, что меня привлекала лишь та, что красовалась в витрине.

¹ «Ленинград». Путеводитель, т. 2. М.—Л., 1933, стр. 218. См. также В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, изд. пятое, т. 2, стр. 660.

Ленин навестил в этом доме одного из членов петербургского «Союза борьбы за освобождение рабочего класса» (см. Путеводитель по Ленинграду. Лениздат, 1957, стр. 408). Напомним, что весь окружающий район был богат революционными воспоминаниями. На Зимней Конной площади (ныне сад имени Чернышевского, бывший Овсянниковский) состоялась в 1864 году «гражданская казнь» Н. Чернышевского; на Тележной улице находилась конспиративная квартира «первомартовцев» и т. д.

² Старший сын родился в 1905 году, дочь — в 1910 году.

³ См. статью В. Соловьева-Седого «Жизнь учит». «Нева», 1956, № 7, стр. 156. Запись Д. Славентантора.



Группа швейцаров и дворников дома № 139 по бывш. Старо-Невскому проспекту.
В центре — П. П. Соловьев с сыном, 1911 г.

И хотя она стояла почти вдвое дороже обычной и была отцу не по карману, ему все же пришлось раскошелиться». ¹

Видимо, эта покупка и явилась решающим толчком на пути к музыке. «Я ел, спал и гулял, не расставаясь с моей балалайкой. Я бесконечно тренькал на ней, подбирая мелодии, которые слышал вокруг себя. Из дворницкой, помещавшейся рядом с нашей комнатой, доносились гармонь, частушки, песни. По праздникам за трехрядку брался мой отец, мастерски игравший на ней. С песнями, привезенными в столичный город из своей родной Псковщины, хлопотала по хозяйству моя мать». ²

Вскоре на лестницах дома появилось... инструментальное трио. «Я, — сообщает композитор, — свел знакомство с двумя малолетними музыкантами, игравшими на гитаре и мандолине. Мы собирались втроем на черной лестнице, усаживались в глубокой нише окна. Наши сыгровки невыносимы были для обитателей дома. Открывалась на площадку дверь, из чадной кухни выскакивала разъяренная кухарка и выгоняла нас с площадки. Так гнали нас со всех этажей. И заранее это зная, мы свое музицирование начинали на пятом этаже, а завершали на втором. Правда, таких лестниц было в доме шесть». ³

Итак, уже в семи-восьмилетнем возрасте музыкальные интересы Васи Соловьева определились и оформились отчетливо. Вряд ли можно сомневаться, что поскольку он не знал нот и подбирал по слуху — в это же время получили начальный стимул и его композиторские задатки, пусть еще вовсе неосознанные, но помогавшие осваивать и «воссоздавать» исполняемую музыку.

С наступлением первой империалистической войны (в 1914 году) П. Соловьев был призван в армию и отбывал службу в Финляндии на границе со Швецией. Жена ездила к нему и брала с собой детей. Легко представить себе разнообразие полученных Васей Соловьевым впечатлений — в частности, от поэзии фиордов и озер. Скорее всего, это было первое сильное и прочно западающее в душу восприятие северности, — северной природы, северного образа жизни, северных темпераментов — восприятие, полюбившееся застенчивому и сдержанному в своих чувствах мальчику. Север, конечно, помогал и лучше понять

¹ «Жизнь учит», стр. 156.

² Там же.

³ Там же.

колорит родного Петербурга, очарование его морских зорь, нежного неба, мягких и трепетных красок.

Вместе с тем характерно, что музыка уже стала властно захватывать первенство среди прочих впечатлений и особенно стойко оставалась в памяти. Поэтому, в частности, композитор вспоминает, что один из скалистых островков в Финляндии полюбился ему потому, что на нем «по вечерам какой-то баянист играл задушевные русские вальсы, глубоко волновавшие меня».¹

В 1916 году П. П. Соловьев был уволен из армии по болезни. Возобновилась жизнь семьи в Петербурге. Вася Соловьев вновь начал музицировать со своими товарищами на лестницах. Сверх того, он познакомился с больным, передвигавшимся на коляске мальчиком — сыном инженера, который поселился в доме. Этот мальчик, увидев Васю Соловьева с балалайкой, «пристад к своим родителям: «Хочу играть с ним!». Я старался приходить к нему в обеденный час, оставался один в его комнате, подсаживался к пианино, стоявшему у стены, подбирал нехитрую мелодию «Собачьего вальса» или же «Ривочки», которая была мне тем удобна, что я играл ее на одних черных клавишах».²

Первоначальное знакомство Васи Соловьева с фортепьяно в возрасте девяти лет надо считать очень существенным этапом его музыкального самообразования — особенно потому, что это знакомство вскоре продолжилось и упрочилось.

В доме № 139 имелся маленький, на 140 мест, кинотеатр с не то нелепым, не то насмешливым названием «Слон». Вася Соловьев познакомился с кинемехаником театра и сделался его помощником — перематывал ленты, подметал пол в зале, выносил мусор на помойку. В награду ему разрешалось пользоваться старым, дребезжащим пианино, стоявшем в зале у экрана. На этом пианино какая-то пожилая дама сопровождала по вечерам показ фильмов игрой популярных пьес вроде «Молитвы девы» или вальса «Оборванные струны».

Возможность немного играть на фортепьяно, пусть даже столь плохом, приметно двинула вперед музыкальное самообразование Васи Соловьева. Он освоился с азами фортепьянной техники, принялся расширять — все по слуху! —

¹ «Жизнь учит», стр. 156.

² Там же.

свой «репертуар» и вскоре стал постоянно участвовать в школьных вечерах, в самодеятельных концертах. Выступал он также и тапером, сопровождающим танцы; несмотря на кажущийся ремесленный характер таперства, скрытые до этих пор композиторские задатки Васи Соловьева получили тут возможность некоторого развития.

Балалайку он в это время заменил гитарой с красным бантом и посещал зимой 1916 года курсы обучения игры на гитаре при спортивном обществе «Маяк» на Надеждинской улице¹, где усвоил элементарную музыкальную грамоту — покуда не нотную, а цифровую.

В год двух революций Васе Соловьеву исполнилось десять лет. Февраль остался в его памяти воспоминанием тревог и пугающих выстрелов на тускло освещенных улицах, торжественной сценой низвержения двуглавого золоченого орла с аптечной вывески на доме № 139, видом матросов, перепоясанных пулеметными лентами, которые ворвались в дворницкую с требованием: «Веди, дворник, на крышу! Нет ли там фараонов?»

«Октябрьский штурм Зимнего дворца вызвал на нашем дворе немалый шум. Нас, мальчишек, пытавшихся пробраться к Дворцовой площади, заперли дома, никуда не выпускали.»²

На бытовых, жизненных условиях семьи Соловьева последствия Октябрьской революции сказались очень быстро. Зимой 1917—1918 гг. дом № 139 сильно опустел. П. Соловьев был избран председателем домового комитета бедноты, получил работу на мельнице. Семья переселилась из полуподвала в небольшую, но светлую квартиру на третьем этаже, где было поставлено собственное пианино. Давнишняя страсть мальчика к музыке теперь впервые получила прочные основы своего удовлетворения.

Знакомство Васи Соловьева со старым виолончелистом Мариинского театра Сазоновым, который жил в первом этаже, приводит к посещению оперы. «Заметив, что я заглядываю в его окна, виолончелист зазвал меня, послушал мою игру, а однажды свел на «Сказание о граде Китеже», которым дирижировал Альберт Коутс. Боясь шевельнуться, я сидел в оркестровой яме у ног дирижера, испытывал глубокое волнение от первого соприкосновения с большим

¹ Ныне улица Маяковского.

² «Жизнь учит», стр. 157.

искусством»..¹ Вслед за этим Васе Соловьеву удалось присутствовать на спектаклях «Борис Годунов» и «Севильский цирюльник» с участием Ф. Шаляпина. Оперная музыка заинтересовывала и волновала, игра и пение Шаляпина поражали,— но все это казалось покуда далеким, недоступным миром, на который можно было смотреть только со стороны.

К первым годам революции относится также попытка систематического обучения фортепьянной игре — у жившего поблизости, известного тогда пианиста Б. Камчатова (обладавшего, кстати сказать, очень сильной, «ударной» игрой), с платой... двумя фунтами крупы за урок. Правда, учитель не смог или не захотел заинтересовать ученика, и Вася Соловьев предпочитал урокам уличные увеселения с мальчишками. Но какой-то след неудачные занятия с Камчатовым все же оставили, и музыкальное развитие мальчика продолжалось.

Следующий его этап — регулярное участие Васи Соловьева в клубных инсценировках. Открытие театрального «клуба» в доме № 139 состоялось 4 сентября 1920 года премьерой популярной тогда пьесы «Иванов Павел», главную роль в которой исполнил поитель Васи Соловьева, юный жилец третьего этажа А. Борисов (ныне народный артист СССР).

Вслед за этой постановкой последовали другие. Клуб, вначале находившийся в дворницкой, был затем перенесен в одну из квартир, и, наконец, в пустующее помещение пятого этажа. Построили сцену, сколотили скамейки для зрителей. По субботам происходили спектакли, а после них танцы. Вася Соловьев за роялем аккомпанировал песенкам и куплетам по ходу спектакля, а затем сопровождал танцы. «Но время от времени во мне вспыхивала честолюбивая жажда славы. Я угрожал забастовкой, если и мне не будет предоставлена роль в пьесе, готовящейся к постановке. На репетициях, которых было немало, у меня все обходилось сравнительно благополучно, но на спектаклях я с треском проваливался. Эти неудачи лишь на время охлаждали меня... Снова рвался я на сцену, и снова меня ожидал провал».²

Окончив в 1923 году единую трудовую школу, Василий

¹ «Жизнь учит», стр. 157.

² Там же,



В. Соловьев и А. Борисов. 1924 г.

Соловьев задумал поступить в Политехнический институт, намереваясь получить профессию кораблестроителя. Но он не готовился к испытаниям, и хотя сдал математику и физику, однако на экзамене по политэкономии потерпел поражение. «Признаюсь, это был чувствительный удар по моей мальчишеской самоуверенности. Отец мне ничего не сказал, а матери в живых уже не было». ¹ Неудача на время обескуражила юношу и вместе с тем сильнее, крепче привязала его к музыкальным делам. Покуда Соловьев еще не видел

¹ «Жизнь учит», стр. 157,

путей к получению серьезного музыкального образования. Но музыкальная практика его продолжала расширяться, и так прошло целых шесть лет.

Уже в 1923 году один знакомый преподаватель физкультуры предложил Соловьеву работу в клубе — сопровождение музыкой занятий художественной гимнастикой. На этих занятиях предстояло быстро схватывать ритмический характер движений, находить для них соответственный музыкальный аккомпанемент, непринужденно и уверенно импровизировать. Задача казалась трудной, но Соловьев, в сущности, уже имел довольно широкий опыт импровизаций — сопровождая в качестве тапера танцы на балах и школьных вечерах, научившись ритмически изменять и варьировать музыкальные темы, присочиняя к ним украшения и новые обороты. Поэтому после первых «конфузов» ознакомления с новой задачей, работа Соловьева в студии успешно наладилась. «Вскоре я имел в голове и в пальцах весь стандартный набор, необходимый для сопровождения художественной гимнастики. У меня даже были свои ученики».¹

Успех в работе вызвал у Соловьева чувство самостоятельности, желание сделаться как можно более независимым. «От отца я отделился, снял на Жуковской улице² часть комнаты, отгородил ее занавесью, поставил у себя рояль, выступавший хвостом на половину хозяйки. Круг моей деятельности постепенно расширялся».³

Это была работа в клубах и клубных кино, в «живгазетах», подбор музыки, импровизации по ходу показа фильма или спектакля, сочинение текстов, занятия режиссурой. На все это уходило очень много времени, а скоро появилась и новая, весьма трудоемкая работа, которая, однако, радовала возможностью быть услышанным тысячами людей.

С середины двадцатых годов по ленинградскому радио стали впервые передаваться утренние уроки гимнастики. Василия Соловьева, уже известного в городе в качестве импровизатора, пригласили сопровождать музыкой эти передачи. Работа увлекала, но и утомляла безмерно. Приходилось ежедневно вставать в четыре часа утра, идти пешком с улицы Жуковского на Мойку, так как трамваев в такой

¹ «Жизнь учит», стр. 157.

² Улица Жуковского.

³ «Жизнь учит», стр. 157.

ранний час еще не было. Затем в течение дня предстояло много дел, много работы. По словам композитора, «к девяти часам вечера я засыпал, где бы ни находился, будь то кино или театр».¹

Вместе с тем Соловьев все яснее осознавал, сколь много ему не хватает, чтобы стать настоящим музыкантом-профессионалом; ведь и в эти годы он почти не знал нот, не умел записать собственные сочинения. Недостаток музыкального образования сказывался на каждом шагу. В 1927 году Соловьев, не оставляя службы, поступил в музыкальную школу по классу фортепьяно, к преподавательнице Моллер, но совмещать напряженную работу с учением было очень трудно.

И вот наступил переломный в творческой жизни Соловьева — 1929 год. Он застал его работающим в студии художественной гимнастики под руководством Королева (студия эта находилась в Ленинграде на улице Халтурина).

Предшественником Соловьева в студии был композитор Н. Двориков — штатный дирижер ТРАМа, соавтор, наряду с В. Дешевовым, популярной комсомольской оперетты «Дружная горка», автор широко распространенной тогда песни «Здор'ово, братишки, здор'ово, комса». По словам Соловьева, Двориков был «первоклассный импровизатор. Я очень старался, но сравняться с ним, конечно, не мог».² Работы в студии было много и время от времени в нее приходили «пробоваться» молодые музыканты.

Импровизационное умение некоторых из них, например, В. Дешеева или Е. Мравинского, заставляло Соловьева снова и снова задумываться над отсутствием у него музыкального образования. Но решающая по результатам встреча произошла с молодым композитором А. Животовым.

Последнему было в это время 25 лет, он состоял студентом Ленинградской консерватории по классу В. Щербачева и уже с год тому назад дебютировал в Большом зале Ленинградской филармонии симфонической сюитой. Импровизации Животова поразили Соловьева своими новыми для него и сложными гармониями. «Я впервые встре-

¹ «Жизнь учит», стр. 158.

² В. Соловьев-Седой. Разговор с молодыми. «Советская музыка», 1959, № 6, стр. 17. Запись А. Н. Сохора.

тил настоящего современного композитора!» — вспоминает Соловьев.¹

Животов не остался работать в студии, но разговор с ним определил дальнейший жизненный и творческий путь Соловьева. Прослушав импровизации Соловьева и узнав, что он нигде не учится, Животов посоветовал ему поступить в недавно открывшийся Центральный музыкальный техникум (впоследствии — Музыкальное училище имени М. П. Мусоргского), уверяя, что композиторское дарование Соловьева несомненно. «Я слушал его с недоверчивой усмешкой, а внутренне был взволнован».²

Краткая встреча с Животовым привела Соловьева к серьезным размышлениям. Профессия импровизатора все меньше удовлетворяла его. Стать профессиональным серьезным пианистом Соловьев не рассчитывал из-за болезни поврежденного пальца. А так хотелось, несмотря на все сомнения в своих силах, сделать что-то значительное! Надо было решиться и дерзнуть.

К этому времени кое-какие из самых ранних сочинений Соловьева были записаны, в частности, музыка для гимнастических занятий. Имелась и песня для хоровой олимпиады профсоюзов, отпечатанная на листовках, которые разбрасывал самолет.

Но Соловьев, явившись перед экзаменационной комиссией техникума, умолчал об этих «опусах». За столом комиссии сидели педагоги, в том числе Г. Попов, А. Животов, а также представитель от профкома, студент второго курса А. Должанский. Председательствовал П. Рязанов.

Вид «конкурентов» смутил Соловьева. Каждый из поступающих принес ноты своих сочинений, а совсем юный, шестнадцатилетний Н. Богословский даже целую кипу нот: Симфонию, квартеты, пьесы... Один Соловьев пришел с пустыми руками. Он не знал, что делать, не знала и комиссия. Выручил Рязанов, предложив Соловьеву симпровизировать марш, крайние разделы которого шли бы в миноре, а средний в мажоре. Вспомнив какой-то подобный образец из своих прежних импровизаций, Соловьев сыграл его. «После этого Рязанов спросил, изучал ли я теорию музыки. Получив отрицательный ответ, он сказал, что я могу идти».³

¹ «Разговор с молодыми», стр. 18.

² «Жизнь учит», стр. 158.

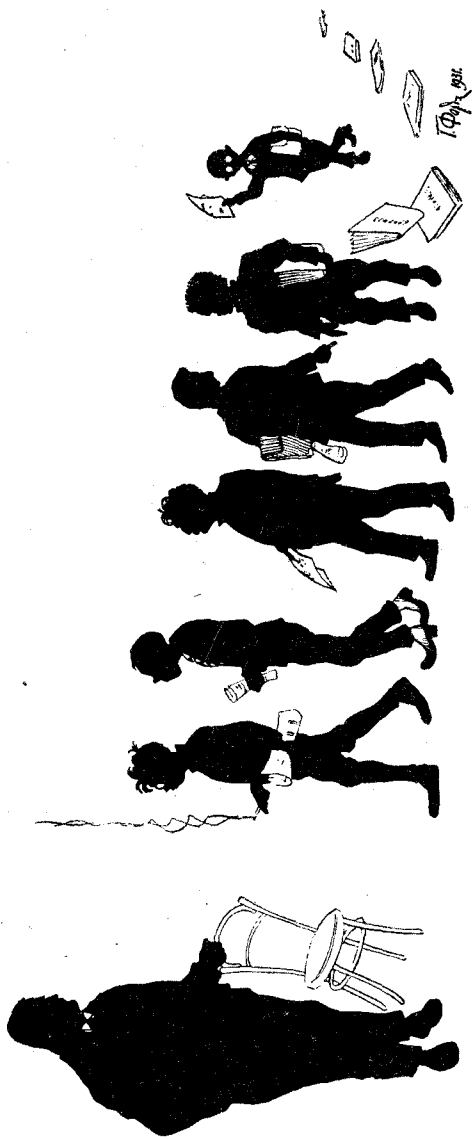
³ «Разговор с молодыми», стр. 18.

Соловьев вернулся домой со смутным и тяжелым чувством. Он ждал самого худшего и провел всю ночь без сна. Но утром, отправившись в техникум, с удивлением нашел свою фамилию в заветном списке. Вместе с ним было принято несколько других начинающих композиторов, в их числе Н. Богословский и И. Пустыльник. По конкурсному списку Соловьев прошел вторым, первое место занял С. Богдавленский, впоследствии известный музыковед-педагог. Соловьева приняли в класс Рязанова.

Петр Борисович Рязанов (1899—1942) был интересной и значительной творческой фигурой в тогдашней музыкальной жизни. Скрипач и композитор по образованию, он окончил в 1925 году Ленинградскую консерваторию, где учился у Н. Соколова, Л. Николаева, А. Житомирского, М. Штейнберга. Рязанов принадлежал к инициативной группе композиторов (в нее входили также В. Щербачев, Ю. Тюлин, Х. Кушнарев и др.), которые во второй половине двадцатых годов энергично стремились обновить методы музыкального образования и творчества, борясь с различного рода рутинной. При этом дело не обходилось без увлечения некоторыми сторонами формального новаторства, но благотворное влияние общего роста советской культуры придавало деятельности этой группы педагогов ценные, прогрессивные черты.

В частности, они стали типичными для педагогики П. Рязанова, человека широких и пытливых интересов, неустанно работавшего над своим разносторонним самообразованием. Весьма плодотворным оказалось исключительное внимание Рязанова к проблемам мелодики и, соответственно, к народно-песенному и народно-танцевальному творчеству. Рязанов первый стал вести курс мелодики, новаторски освещая вопросы, оставлявшиеся в тени множеством теоретиков и педагогов.

По-видимому, несколько односторонний интеллектуализм, преобладание размышления и обдумывания над непосредственной эмоцией тормозило и ограничивало творчество самого Рязанова. Но это не только не мешало его педагогической деятельности, а, напротив, способствовало вдумчивой объективности Рязанова как учителя. Он умел чутко замечать у своих учеников индивидуальные склонности, поддерживать их, давать им толчок, избегая стандартизации, уравнивания, навязывания. Список учеников Рязанова, среди которых были Н. Богословский, И. Дзер-



Класс профессора П. Б. Рязанова.

Слева направо: П. Рязанов, В. Соловьев, И. Двержинский, Н. Ган, Г. Фарди, Н. Греховодов, И. Пустыльник. 1931 г.

Дружеский шарж Г. Фарди

жинский, Н. Леви, О. Чишко, Г. Фарди, Л. Ходжа-Эйна-тов и многие другие, наглядно свидетельствует о разнообразии воспитанных им дарований.

Тридцать лет спустя, критикуя серьезнейшие недостатки современного консерваторского преподавания, Соловьев писал, явно имея в виду Рязанова: «Только тот педагог ценен и хорош, который уловит в ученике зерно самостоятельного видения мира и разовьет его, предлагая студенту из мировой музыкальной литературы то, что ему близко, дорого, понятно. Такое продолжение традиций близких молодому музыканту композиторов поможет ему самому стать на ноги, найти свою дорогу».¹

Рязанов — и это крайне важно — любил своих учеников, стремился отдать им все свои знания, отдать с наибольшей пользой для каждого. Много в его личном облике импонировало и покоряло — начиная с монументальной фигуры и кончая мягкостью обращения.

У Рязанова была замечательная черта, неоценимая как качество педагога. Он верил в дарования людей, не делил их по произволу моды или вкуса на талантливых и бездарных, но старался в каждом раздуть искру творчества, внушить каждому мужество, упорство, смелость для преодоления трудностей. Он понимал, что самое важное в педагоге, в учащемся, в жизни и работе вообще — целеустремленность, уверенность в том, что цели можно достигнуть. Говоря кратко, Рязанов был глубоко демократичен как педагог и человек, и именно это позволило ему сделать многое для подготовки демократически настроенных и направленных кадров советских композиторов. Отсюда, конечно, вытекала и подкупающая деликатность Рязанова, стремящегося не обескуражить, не испугать, а всегда поддержать. Характерны в данном плане воспоминания Соловьева:

«...Бывало, приносили мы ему свою работу. Сначала он молча рассматривал ее, потом односложно ронял:

— Неплохо.

— Петр Борисович... — прерывал его автор, взволнованный подобной оценкой.

— Минуточку... По-моему, хорошее произведение.

— Петр Борисович...

¹ В. Соловьев-Седой. За талант и самобытность молодых. «Ленинградская правда» от 29 мая 1959 года.

— Просто прекрасное произведение!

Так под знаком кресчендо повышал он оценку, а потом с карандашом в руке начинал расправляться с «прекрасным произведением». Однако Петр Борисович не вносил в него свою мысль, нет! Он так никогда не поступал. Он только обогащал авторский замысел, выражал его ярче, красивей, содержательней». ¹

Показательны далее слова Соловьева: «Во мне он чувствовал мелодическое дарование, заметил тяготение к подголосочному обогащению мелодии, верил в мои силы. Иногда, терзаемый сомнениями, я обращался к нему:

— Стоит ли мне тратить время, Петр Борисович, может быть я вовсе и не композитор?

Он спокойно отвечал:

— Не валяйте, Вася, дурака». ²

Ныне каждому мало-мальски внимательному слушателю ясно, что мелодичность и подголосочность — едва ли не самые существенные черты творчества Соловьева-Седого. Но для того, чтобы заметить и выделить это тогда, в музыке еще не определившегося и крайне неопытного композитора, чтобы обратить на данные качества преимущественное воспитующее внимание, следовало обладать большой проницательностью и ясным предвидением.

Нельзя не заметить далее, что тогдашняя обстановка техникума, в который был принят Соловьев, отличалась живостью, инициативностью и сплоченностью людского состава. В техникуме в разное время преподавали Б. Асафьев, В. Щербачев, Ю. Тюлин, Х. Кушнарев, М. Юдин. В роли педагогов выступили и молодые композиторы, ученики Щербачева: Б. Арапов, В. Волошинов, А. Животов, Г. Попов, В. Пушков, М. Чулаки. Некоторые из них были на год или два моложе своих учеников, что, конечно, способствовало созданию свободных, почти товарищеских отношений между педагогами и их подопечными. Соловьев вспоминает, что последние чувствовали себя с педагогами «вольготно (пожалуй, слишком) и даже сочиняли о них шуточные песенки; на мотив популярной тогда комсомольской антирелигиозной песни:

Долой, долой монахов,
Долой, долой попов,

¹ «Жизнь учит», стр. 150

² Там же.

Мы на небо залезем,
Разгоним всех богов,

мы распевали:

Долой, долой Арапов,
Долой, долой Попов,
Да здравствуют Волошинов,
Чулаки и Пушкин...

Они же относились к нам с дружеской благожелательностью». ¹

Несмотря на те или иные, более или менее значительные разногласия в вопросах искусства, выраженные и в приведенном куплете, техникум жил здоровой творческой жизнью.

«Увлечение и убежденность педагогов передавались и нам, студентам, и во всем техникуме царила замечательная атмосфера творчества, новаторских поисков, энтузиазма и коллективизма. Мы страстно любили свой техникум, гордились им и считали его более передовым учебным заведением, чем консерватория. Насколько высоким был уровень преподавания в техникуме, можно судить по тому, что к нам поступали учиться некоторые музыканты, кончившие до этого в других городах консерватории». ²

Добавим, что творческая жизнь техникума отличалась в это время значительной практической интенсивностью. «С первого же курса произведения студентов выносились на суд слушателей... В техникуме установился обычай: чуть ли не каждое законченное и одобренное педагогом произведение студента-композитора исполнялось в открытом концерте». ³ К услугам учащихся композиторов были различные исполнители: певцы, пианисты, скрипачи — студенты исполнительских отделений, а затем и созданный в техникуме симфонический оркестр.

«На наши концерты в техникум приходило много музыкантов и любителей со стороны. Таким образом мы причащались общаться с широкой аудиторией. Но этим мы не ограничивались и сами шли к слушателям: выступали по радио, в клубах, в заводских цехах. Создали студенческую концертную бригаду из исполнителей и композиторов, которая пропагандировала, наряду с другими, и наши сочи-

¹ «Разговор с молодыми», стр. 19.

² Там же.

³ Там же, стр. 20.

нения. Помимо подготовленной программы, мы иногда тут же на заводе импровизировали сатирические куплеты, высмеивавшие местных прогульщиков, пьяниц, лодырей. Окончив концерт, расходились по цехам и разучивали с рабочими массовые песни.

Принимали нас на заводах очень тепло. И, конечно, шефские выступления приносили нам колоссальную пользу: мы проверяли результаты своего творчества на отзывчивой и вместе с тем требовательной народной аудитории. Общение с ней давало огромное удовлетворение: мы были счастливы, что можем внести посильный вклад в дело культурного строительства. А это служило лучшим стимулом для дальнейшей творческой работы». ¹

Как уже говорилось, 1929 год явился переломным рубежом музыкального развития Соловьева. С 1930 года он начал систематически сочинять, а в 1931 году стал студентом Ленинградской консерватории. Поэтому в конце данной главы следует остановиться с известной подробностью на обзоре и оценке как первичных музыкальных впечатлений композитора, так и на совокупности тех навыков, с которой он подошел к началу консерваторского обучения.

Философы и писатели не раз указывали на огромную роль детства и ранней юности в формировании натуры человека, его склонностей, вкусов, характера, норм жизненного поведения. Такое указание безусловно справедливо и может быть подтверждено бесчисленным множеством примеров. Справедливо оно и применительно к Соловьеву. ² Несмотря на трудное и замедленное в силу ряда условий формирование творческого облика Соловьева, он во многом сложился уже в конце двадцатых годов, хотя еще далеко не успел и не смог проявить совершенно отчетливо свои характерные задатки, часть которых пребывала покуда скрытой.

Как мы видели, круг музыкальных впечатлений Соловьева в самые ранние годы его сознательной жизни был достаточно узок, но самые впечатления отличались постоянством и интенсивностью. В этом круге характерно стал-

¹ «Разговор с молодыми», стр. 20.

² Примечательно в данном плане собственное его утверждение: «На мой взгляд, композитор формируется прежде всего своими детскими и юношескими воспоминаниями» (цит. статья «За талант и самобытность молодых», «Ленинградская правда» от 29 мая 1959 года).

живались две стихии народной песенности и танцевальности: деревенская и городская. Первая была представлена, быть может, наиболее непосредственно песнями матери, почерпнутыми из очень интенсивного народного источника — фольклора Псковщины. Крестьянскую песню и танец Соловьев, конечно, слышал и воспринимал также от других исполнителей — ведь в Петербурге было немало крестьян, пополнявших ряды столичного пролетариата.¹

Но следует особенно принять во внимание, что крестьянское народное музыкальное начало все время пересекалось в первичных впечатлениях мальчика началом городским, особая сила которого была обеспечена самими условиями жизни Васи Соловьева. Он был подлинным ребенком города, оторванным от деревенской жизни и природы, от крестьянских родников фольклора; недаром сам он упоминает прежде всего (см. выше) «круг мелодий, излюбленных питерской городской окраиной». Среди этих мелодий определенное место занимали, конечно, рабочие революционные песни (вспомним о рабочих традициях дома № 139 по Старо-Невскому), но особую роль играли различные проявления бытовой песенной лирики и танца с нередкими чертами «жесточкого романса», непритязательного сентиментализма, надрывности или ухарства. Так перед мальчиком, а затем юношей, постоянно вставало серьезное искушение отдаться этой по-своему привлекательной анархической стихии, одним своим краем связанной с мучительными эмоциональными сторонами рабочего быта, а другим упиравшейся в привычки и нравы обывательщины, мещанства.

Очень существенно, что личные черты характера юноши делали искушение особенно опасным. Василий Соловьев не отличался железной твердостью воли, им не руководило и властное честолюбие, побуждавшее иных поскорее «выбиться в люди» — пусть даже путем резкого разрыва с окружающей средой. Темперамент юноши — живой, впечатлительный и, вместе, насмешливый — отличался при этом мягкостью, неторопливостью и даже некоторой инертностью: отец любил напоминать сыну поговорку — «лень раньше тебя родилась». Натура была очень мечтательной, и в условиях невыработанности художественных вкусов яд

¹ Бывал юный Соловьев и в деревне. Но эти поездки (в Витебскую — на родину отца, в Псковскую — на родину матери, и в Новгородскую губернии) были редкими и непродолжительными.

меланхолической чувствительности тем легче мог проникнуть в душу, завладеть ею. Опасность усугублялась всеми обстоятельствами окружающей среды.

В семействе инженера Вася Соловьев подбирал «Собачий вальс» или «Ривочку», а художественная практика кино «Слон» не могла пополнить его первые «университеты» ничем действительно ценным. Здесь он смотрел душещипательные или запрещенные для детей фильмы, слушал аккомпанемент старой дамы с ее «Оборванными струнами». Не удавалось пока почувствовать и осознать музыку как цель жизни, как творческую работу, как профессию. Она больше манила, тревожила, увлекала, чем укрепляла и направляла к настойчивому, неуклонному труду.

Сначала — балалайка с пряничным домиком, затем — гитара с красным бантом. В этом элементарно, но явственно сказывались влечения к чему-то красивому, обаятельному, способному и приносить радость, веселье и делать сладкими минуты тоски...

Трудно ныне судить с полной объективностью, кто был виноват в неудавшихся занятиях с пианистом Камчатковым. Вероятно, изрядная доля вины лежала на педагоге, смотревшем на свои учительские обязанности эгоистично, спустя рукава. Но и мальчика не тянуло к труду в искусстве, праздничность музыки представлялась чем-то противоположным повседневной работе.

Что касается внебытовых музыкальных впечатлений, то они долгое время оставались разрозненными и случайными. Вслед за «Китежем», «Борисом Годуновым», «Севильским цирюльником» привелось увидеть на сцене «Елку» Ребикова, кое-что из оперетт, начиная с «Роз-Мари». С новой музыкой Соловьев впервые соприкоснулся на концерте приехавшего в СССР С. Прокофьева (1928). Но вообще в концертах Соловьев почти не бывал и в них не слишком тянуло.

Собственная творческая практика детских и юношеских лет Соловьева примечательна постоянным опытом при отсутствии ясных направляющих идей и контролирующего руководства.

В самом деле, еще ребенком Соловьев стал культивировать музыкальный слух самым непосредственным способом — подбирая слышанное. То, что он образовывался как музыкант не через ноты, а через слушание и овладение слышанным, — служило залогом максимальных, крепчай-

ших связей музыкального слуха юноши с жизнью, с миром бытующих интонаций. Воспитывалось вместе с тем и чутье к простейшим проявлениям музыкальной логики, восприятие звуков не в их формальных чередованиях, а в их логических связях. Недаром композитор ныне вспоминает, что с ранних лет ясно чувствовал ладовые тяготения.

Наконец, уже в детстве Вася Соловьев стал овладевать искусством импровизации, неприметно переходя от варьирования и дополнения подобранных чужих мелодий к созданию собственных. При этом особенно важно, что опыт импровизации оказывался не случайным, а повседневным, господствующим.

Говоря кратко, Соловьев, вовсе не искушенный в овладении богатствами, накопленными профессиональной музыкальной культурой Петербурга-Ленинграда, шел путем народного музыканта — целиком практическим и «почвенным».

Особенно следует подчеркнуть обстоятельства, способствовавшие развитию у Соловьева чувства ритма. Этому содействовала практика музыкальных сопровождений гимнастики, благотворную роль которых в творческом становлении Соловьева трудно переоценить. Дисциплинированность, строгость ритмов гимнастики позволяли лучше понять природу танца и пластики, подготавливали возможность и умение писать танцевальную и балетную музыку.¹ Кроме того, гимнастически-танцевальная ритмика оказывалась весьма ценным противовесом от лирической расплывчатости, прививала задумчивой и чувствительной натуре Соловьева контрастные элементы динамичности, моторности. Вдобавок, необходимо строгая ритмическая структура импровизаций побуждала осознавать простейшие музыкальные формы, научала мыслить стройно и четко.

Любопытно, что, по воспоминаниям композитора, он временами увлекался чисто ритмическими экспериментами, которые, разумеется, оправдывали себя только отчасти. Впоследствии, в зрелом творчестве Соловьева, мы уже почти не находим подобных экспериментов, но большой интерес к ритмической изобретательности, к колоритным ритмическим деталям и особенностям сохранился у него прочно.

¹ Соответственно, кстати сказать, работа Соловьева как аккомпаниатора спектаклей подготовила у него навыки сочинения опереточной музыки.

Перед поступлением в техникум Соловьев оказался поистине на распутье. Предстояло или плыть по течению — эта перспектива внушала тягостные мысли о бесплодно прошедшей молодости, но зато не требовала усилий, — или сделать усилия — заманчивые, многообещающие, но такие, за которыми виднелся труд, труд и труд. Соловьев выбрал дорогу труда, однако ему предстояло еще множество испытаний на пути к всесторонней дисциплинированности, к большим творческим успехам.

С поступлением в техникум круг музыкальных впечатлений Соловьева стал заметно расширяться.

Рязанов знакомил своих питомцев с классической музыкой, прививал любовь к народной песне. В частности, по воспоминаниям Соловьева, он любил играть народные мелодии, сопровождая их гармониями в духе Бородина.

Немало музыки приходилось слышать в техникуме. Кроме того, Соловьев со своими новыми товарищами стал посещать концерты филармонии и капеллы, бывал иногда в опере. Хуже всего обстояло дело с камерной музыкой, которую ни в детстве, ни в юности Соловьев почти не слышал и которая не привлекала его особого внимания.

Что касается личного, самостоятельного ознакомления Соловьева с музыкальной литературой, то оно двинулось вперед, хотя и не слишком быстрыми шагами. Препятствиями оказывались как недостаток активного, пытливого интереса, так и неопытность в чтке с листа, ограниченность пианистической техники.

Музыка по-прежнему увлекала прежде всего чисто эмоционально, очень непосредственно, и задача систематического изучения музыкального искусства казалась ему несколько странной, способной отпугнуть «рассудочностью» или «ученостью». И все же, повторяем, ознакомление Соловьева с музыкальной литературой, пусть несистематическое и случайное, несомненно двигалось вперед.

Останавливаясь перед большими виртуозными трудностями фортепьянной литературы (например, перед произведениями Рахманинова и Скрябина), Соловьев играл «для себя» Моцарта, Бетховена. Еще перед техникумом он стал знакомиться с клавирами ряда оперетт.¹

¹ Итак, уже до 1929 года мы видим наметившимся круг творческих интересов Соловьева (песня, танец, оперетта), который останется для него типичным и впоследствии.

В техникуме налаживается совместное проигрывание ряда симфонических произведений в четыре руки с товарищами (Н. Греховодовым, Н. Богословским). Так, в частности, происходит знакомство с симфониями Бетховена, Чайковского, Калинникова.

При этом складываются некоторые симпатии. Например, особенно нравятся Чайковский, Калинников, Рахманинов, значительно меньше привлекают Бородин, Мусоргский, Глазунов, Скрябин. Из опер Римского-Корсакова полюбилась «Царская невеста». Конечно, это лишь фрагменты тогдашних вкусов Соловьева, но и они показательны: сильно привлекает все непосредственно эмоциональное и сердечное, а элементы интеллектуализма, созерцательности или утонченности воспринимаются и оцениваются приметно холоднее.

В техникуме Соловьев сближается с молодыми композиторами Н. Ганом и И. Держинским. Квартира Гана на Фонтанке становится постоянным местом встреч, обсуждений, дискуссий, нередко затягивающихся за полночь.

Формируются ли к этому времени определенные эстетические воззрения Соловьева, его требования к задачам и содержанию музыкального искусства? В целом — да, хотя начинающий композитор и не становится ревностным борцом, пламенным трибуном того или иного направления.

Следует вспомнить, что в конце двадцатых годов музыка Дебюсси и Равеля представлялась еще очень новаторской, вызвала в данном плане горячие споры. Соловьев, естественно, не оказался на стороне ярых поклонников импрессионизма. Его больше влекло к Григу, к народности и свежести эмоций великого норвежца. «Сопоставляющие» дискуссии об импрессионистах и Григе возникли в техникуме (позднее в консерватории), имели они место и в тесном кругу ближайших товарищей.

Но в конце двадцатых годов самым наглядным показателем эстетических взглядов, самым очевидным «пробным камнем» оказывалось отношение к «новаторам» наиболее модного толка, к модернистам, экспрессионистам, конструктивистам, к Шенбергу и Бергу, Кшенику и Хиндемиту, к Стравинскому и «шестерке».

И вот следует отметить, что этого рода музыка во всех ее самых разнообразных ответвлениях не вызвала у Соловьева живого интереса. В то время, как часть молодежи с трепетом внимала «новым песням» с Запада, Соловьев пи-

тал к ним в лучшем случае лишь некоторое любопытство.

В годы учения в техникуме, а позднее — в консерватории, Соловьев слышал «Петрушку», «Свадебку» и «Царя Эдипа» Стравинского. Понравились «Петрушка» и «Свадебка», гораздо меньше «Царь Эдип». И тут причину легко понять: в первых двух произведениях подкупали черты связи с русским фольклором и бытом, каковых в третьем произведении не было. Музыка Прокофьева (1928) показалась занимательной и интересной, пожалуй даже манящей чертами «скифства», — но только в инструментальной области: вокальный Прокофьев не привлекал.

Музыка Кшенека (в частности, «Джонни наигрывает»), Шенберга, Берга оставяла равнодушным. В известной мере заинтересовывали, но не более того, отечественные, ленинградские «новаторские» опыты — секстет Г. Попова, нонет А. Животова. Все это не входило в круг активного слушания, представлялось чем-то посторонним и ненужным, подлежащим лишь осведомлению и ознакомлению, но не усвоению, а, тем более, не подражанию.

Чтобы яснее понять тогдашнее отношение Соловьева ко всевозможным музыкальным «новациям», надо учесть два его характерных и на первый взгляд взаимоисключающих качества — скромность и гордость. В действительности они оказывались совместимыми, естественно дополняли друг друга.

Скромность проистекала из сознания своей композиторской неопытности и необразованности, из чувства почтения к знанию и умению в любых его видах. В этом смысле скромность как бы не позволяла строго судить прославленных или рвущихся к славе «новаторов». Если даже подобная музыка резко не нравилась, то она была все же очень хорошо сделана, она обладала качествами мастерства, которых столь недоставало самому Соловьеву. Сознывая это, молодой композитор склонен был уважать выдающихся профессионалов даже в тех случаях, когда их музыка отталкивала. К тому же, играли свою роль и качества благодушного темперамента, не склонного к наступлению на противника. Думалось и чувствовалось: пускай тот или другой идет своей дорогой, а я пойду своей!

Но говоря лишь о скромности, мы не поняли бы многого, самого существенного. Наряду со скромностью, в Соловьеве жила и гордость, ясное сознание того, что он идет по правильному пути,

При всей профессиональной композиторской неопытности, Соловьев обладал в это время достаточно большим опытом общения с аудиторией. Он ориентировался на художественные потребности окружающей среды, хотел быть максимально доступным и понятным, и в этой цели находил самую твердую опору, позволявшую ему равнодушно и «с порога» обходить модернистские ухищрения. У Соловьева, по собственному признанию композитора, сложилась идея, что есть стойкая, долговечная и есть модная музыка. Принципам и законам первой надо по мере сил следовать, а вторую можно, в сущности, игнорировать.

Нельзя отказать этой идее в здравье и крепости; она избавляла от множества колебаний и сомнений, от мучительных дум о будущем искусства, указывала надежную дорогу с множеством попутчиков, дорогу, которая сулила всегда встретиться с сочувствующими слушателями.

Вместе с тем, нельзя не видеть, что указанная идея таила в себе и серьезную опасность — опасность инерции. Могло показаться, что нечего находить и открывать, что все уже открыто и остается лишь комбинировать имеющиеся элементы. Могло, вместе с тем, показаться, что не нужна борьба, что в искусстве могут сосуществовать самые различные явления, никак не сталкиваясь друг с другом. Могло, наконец, показаться, что слушателя незачем воспитывать, что надо лишь следовать его запросам.

Эта тройная опасность была значительна. Ведь жизнь учит на каждом шагу, что не идущий вперед отстает. Она учит также, что без преодоления нет и подлинного достижения, что нельзя уклониться от того, что кажется ложным, а надо или признать его за правильное, или бороться с ним. Она учит, наконец, что как бы ни было дорого и бесценно сочувствие слушателей, все же есть нечто более высокое, чем слушатель или автор — передовые, прогрессивные идеи века, которые надо постигнуть и пропагандировать.

Мы заговорили об этой тройной опасности потому, что она не раз вставала перед Соловьевым и позднее, заставляя бороться с ней ради достижения подлинных творческих побед.

А тогда, в самом конце двадцатых годов нашего века, Соловьев получил первый урок от действительности, отрицательные стороны которой он недооценивал. Несмотря на подлинную «почвенность», на глубокие связи с массо-

вым слушателем, и он подпал под влияние модного «поветрия». Не в том, правда, смысле, что отказался хоть на время от своего пути, а в том, что не смог сразу двинуться вперед с полной уверенностью.

Характерно в данном плане признание композитора: «Мой собственный путь был трудный. Долго не мог я найти себя. Мелос, свойственный мне, заглушен был формалистическими вывертами».¹

Как понимать эти слова? В буквальном ли смысле временного перехода на позиции модернизма и формализма? Нет, конечно, Соловьев явно преувеличивает стоявшие перед ним трудности. Но факт все же остается фактом: непреодоленное, а лишь с порога отвергаемое продолжало давить на художественную совесть, насиловать ее. Не только молодой Соловьев, но и ряд других, гораздо более опытных и искушенных композиторов, не отдав себе окончательного отчета в сущности ложного новаторства, нет-нет и поддавались соблазнам компромисса. Они искали чего-то среднего, думали — как бы не прослыть отсталыми, стремились время от времени надеть модные платья, из-под которых нелепо торчала их натуральная одежда. При этом неизбежно утрачивались естественность, правдивость, индивидуальность.

Соловьев не уклонился столь далеко в сторону. Но он долго не мог запеть полным голосом, стесненный ходячими мнениями «новаторов» о пошлости и вульгарности естественных чувств в музыке, о необходимости господства неврастенической извращенности или сухой рассудочности над здоровой простотой и открытой душевной эмоциональностью.

Не успела сформироваться в эти переломные годы и творческая воля Соловьева, а также сознание ответственности, которое делает автора строгим ко всем качественным показателям своих произведений. «К своему собственному творчеству относился я небрежно. Жизнь меня за это сурово наказывала», — признается сам композитор.²

В последнем отношении характерен эпизод, относящийся к чуть более позднему времени: «Как-то на Мойке в зале Радиокomiteта состоялся студенческий концерт. Исполнялась и моя «Песнь о станке» на слова А. Безымен-

¹ «Жизнь учит», стр. 159.

² Там же.

ского. В аккомпанементе я хотел изобразить работу станка. Все тридцать два такта были одинаковые. Я обозначил только первый такт, а вместо остальных поставил знаки повторения. Аккомпаниатор попался неопытный. Он на знаки повторения не обратил внимания, сыграл только первый такт и замолчал. Певец пел один. Песня произвела странное впечатление. После исполнения аплодисментов не последовало. В зале возникла тягостная тишина. Я выскочил из зала, сел на ступени, заплакал. Кто-то коснулся моего плеча. Я поднял голову. Это был Шостакович. Он стал меня утешать.

— Ну, с кем так не бывает!»¹

Решение стать композитором-профессионалом явилось первой крупной победой Соловьева на его творческом пути. Но теперь ему предстояло встречаться с новыми и новыми, маленькими и большими, ничтожными и огромными трудностями. Едва он пытался уклониться от них, как жизнь его «наказывала». И напротив, каждое подлинное преодоление трудностей позволяло идти вперед, достигать волнующих и радостных целей.

¹ «Жизнь учит», стр. 159. См. также «Разговор с молодыми», стр. 28.

Ясно, что в происшедшем конфузе был виноват прежде всего, сам композитор, не подготовивший должным образом исполнения своей песни, проявивший небрежность.

ГЛАВА ВТОРАЯ

1930—1936

В 1930 году возник проект перевода группы молодых композиторов, в которую входил и Соловьев, из техникума в консерваторию. «Мы, — вспоминает композитор, — решительно запротестовали и заявили, что никуда из техникума не уйдем. Чтобы «сломить» наше сопротивление, пришлось композиторское отделение техникума закрыть (это произошло в 1931 году). Нам не оставалось ничего другого, как перейти в консерваторию. Впрочем, некоторые — например, Л. Ходжа-Эйнатов — так и «не сдались» и, окончив техникум, начали самостоятельную творческую деятельность».¹

Почему перспектива перехода в консерваторию не радовала и не увлекала, а пугала Соловьева и его товарищей? Причины нежелания заключались отчасти в принципе «от добра добра не ищут», отчасти в известной инертности требований к своему музыкальному образованию. Правда, консерватория вызывала опасение также тенденциями своей творческой жизни и педагогики. Композитор вспоминает по поводу перевода и его последствий: «Большой радости мы не испытывали: консерватории той поры коснулось влияние РАПМа.² Учебный процесс поставлен был весьма упрощенно... За серьезную учебу взялись лишь после исторического постановления ЦК партии³ о перестройке литературно-художественных организаций».⁴ Однако ошибоч-

¹ «Разговор с молодыми», стр. 19—20.

² РАПМ — Российская Ассоциация Пролетарских Музыкантов.

³ Имеется в виду Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года.

⁴ «Жизнь учит», стр. 159.

ным было бы думать, что техникум чем-то ограждался от влияний «рапмовщины». Решительное противопоставление техникума и консерватории, очевидное в высказываниях Соловьева, не убедительно. Основной причиной нежелания перейти в консерваторию все-таки следует признать инерцию.

Воздействие вульгаризаторских и разлагающих учебный процесс идей РАПМа не оказалось в Ленинградской консерватории столь решающим и «исчерпывающим», как в Московской. Но и тут плановость учебного процесса была серьезнейшим образом нарушена; принципы узкого практицизма и примитивно понимаемого гражданского долга (все и целиком для массовых слушателей!) стали торжествовать, отрывая студентов от систематических занятий и косвенно поощряя в них недоверие к нужности всестороннего и глубокого образования — а, следовательно, лень и зазнайство. Итог вышел, в конце концов, очень прискорбным: консерватория не дала Соловьеву всего, что она должна и могла бы ему дать, не воспитала в его лице всесторонне вооруженного профессионала. Вместе с тем, не следует недооценивать положительное значение консерваторских занятий Соловьева: они сильно помогали ему делаться все более самостоятельным.

Основным педагогом по сочинению остался в консерватории П. Рязанов, что способствовало продолжению традиций, установившихся в техникуме. Рязанов сохранил в стенах консерватории свое чуткое, любовное внимание к ученикам, он по-прежнему содействовал формированию и развитию их индивидуальных дарований и творческих склонностей. «У меня, — вспоминает Соловьев, — он подметил склонность к вокальной музыке и всячески поощрял ее. Он, должно быть, видел, что наличие текста помогает мне развивать конкретное образное мышление, в то время как работа над бестекстовой музыкой тянет меня назад, к импровизации с преобладанием ритмического начала (мне и сейчас легче писать инструментальную музыку с заданным ритмом, например, балетную).

Поддерживал Петр Борисович и мою склонность к русскому народно-песенному стилю...»¹

Но Рязанов не только поощрял те или иные качества и

¹ «Разговор с молодыми», стр. 23.

склонности, он помогал преодолеть различные недостатки, восполнить пробелы, бороться с односторонними тенденциями, грозящими перерасти в штамп и рутину. Так, он обратил внимание на скудость гармонии в ранних сочинениях Соловьева, он побуждал его разнообразить гармонические средства, показывал примерами личных импровизаций — как можно варьировать гармоническое сопровождение народных песен.

Выше, в первой главе, говорилось, какую пользу для развития у Соловьева чувства ритма и формы принесли ему «гимнастические» импровизации. Однако Рязанов справедливо уловил также опасность чрезмерного, схематического культивирования ритмической «квадратности», полной симметрии и уравновешенности. Соловьев вспоминает о Рязанове: «Старался он обогатить и мое ритмическое мышление, «привязанное» со времен импровизаций для гимнастики к повторяющимся однообразным фигурам. По его заданию я писал много упражнений, добываясь ритмической свободы, то есть того, чтобы мелодия «дышала», текла естественно, не подчиняясь метрической сетке (иной раз я и «перебарщивал»: написал как-то мелодию, в которой начало всех звуков приходилось только на слабые доли). И если сейчас критика отмечает в моих песнях стремление к ритмическому разнообразию, — я обязан этим моему педагогу».¹

Минимальные справедливость и обстоятельность требуют здесь кое-что добавить.

Во-первых, характерное стремление порицать ритмическую «квадратность» было присуще не только педагогике Рязанова, но и требованиям ряда его сотоварищей — тогдашних молодых педагогов Ленинградской консерватории, среди них, прежде всего, В. Щербачеву.²

Во-вторых, это стремление имело две стороны, из которых то одна, то другая брала верх. Положительная сторона заключалась в критике и в преодолении пассивных ритмических схем-симметрий живостью, динамикой ритма; отрицательная проявляла себя порою пренебрежением к ритмической стройности и рельефности, абсолютизируя текучесть и нерасчлененность ритмики. Как видно из цитиро-

¹ «Разговор с молодыми», стр. 23.

² См. об этом, например, статью М. Чулаки. О В. Щербачеве и его школе. «Советская музыка», 1959, № 10, стр. 70 или А. Сохор. Русская советская песня. Л., 1959, стр. 237—238.

ванных слов Соловьева, он также не избег подобной опасности, нередко увлекавшей от истинно демократической эстетики ритма в сторону надуманности, нарочитости, условных «экспериментов».

Интересными и своеобразными явились попытки Рязанова воспитывать у своих учеников понимание музыкальной формы как частного проявления общих закономерностей. По воспоминаниям Соловьева, Рязанов учил форму «на произведениях художественной литературы. Читая нам рассказ Чехова «Ванька», Рязанов особо отмечал, что изложение, насыщенное юмористическими деталями, завершается трагической, по существу, концовкой (письмо мальчика к бабушке не дойдет), и обсуждал с нами, как такое построение рассказа можно было бы отразить в музыке. Другой рассказ Чехова — «Полинька» — служил примером «полифонической» формы, основанной на «контрапункте» внешнего и внутреннего действия. Разбирали мы строение романа «Анна Каренина» Толстого, также делая выводы для музыки».¹

Рязанов был главным руководителем Соловьева в консерватории, а по другим предметам занятия шли с Ю. Тюлиным (гармония), Х. Кушнаревым (полифония), М. Штейнбергом (инструментовка).

Весьма показательны признания Соловьева, свидетельствующие о том, что, поступив в консерваторию, он не увлекся задачами академической учебы: «Из техникума мы принесли с собой в консерваторию дух творческих исканий, увлеченности, устремленности навстречу потребностям жизни. Занимаясь теоретическими дисциплинами, мы по-прежнему старались «повернуть» их к практике. Например, проходя полифонию, к строгому стилю были равнодушны, наивно полагая, будто бы «в жизни он не пригодится». Когда же перешли к свободному стилю, я написал трехголосную задачу, вдохновившись стихком: «Один скачет, другой плачет, третий песенку поет». Каждый голос в задаче «вел себя» в соответствии с этой программой. Получилась как бы программная пьеска».²

Естественно, что когда Штейнберг поручал Соловьеву оркестровать для практики сочинения классиков, это не увлекало молодого композитора, казалось ему ненужным

¹ «Разговор с молодыми», стр. 24.

² Там же, стр. 21.

отвлечением от самых непосредственных задач творчества.

В подобной ориентации на практику и только на практику имелись, разумеется, как движущие вперед, так и тормозящие элементы. Первые заключались в очень ценном и принципиальном намерении неуклонно держать связи с современной жизнью и щупать ее пульс. Вторые опрометчиво и ложно побуждали отказываться от познания и освоения целого ряда творческих факторов, которые, в конце концов, могли и должны были также пригодиться, вели к сужению творческих задач на основе близорукого непонимания их многосторонности. Совершенно правильно Соловьев и его товарищи не хотели выработать умение, мастерство как таковые, вне определенных задач содержания; но ошибка их коренилась в том, что они игнорировали подлинные объемы возможного содержания и, следовательно, очень недооценивали задачи мастерства.

Сам Соловьев признается: «мы еще не умели глядеть далеко вперед и жаждали немедленно применить полученные знания на практике...»¹

В данном плане очень подзадоривал пример И. Дзержинского, «раннее созревание» которого «наложило свой отпечаток на весь класс. Всем нам, что называется, уже хотелось „выйти в люди“». ²

Дзержинскому удалось уже на студенческой скамье привлечь широкое внимание общественности оперой «Тихий Дон», в которой он верно нащупал и достаточно ясно сформулировал очень важные задачи советского оперного новаторства, задачи песенно-демократической оперы на современную тему. Удача «Тихого Дона» даже побудила Дзержинского легкомысленно презреть перспективы дальнейшего композиторского образования и покинуть консерваторию. Такой рискованный и не оправдавший себя поступок, во всяком случае, соблазнял — если не на полное подражание, то на то, чтобы поскорее отвоевать себе право настоящей самостоятельности.

А между тем связи с жизнью за время учебы в консерватории продолжали расширяться и упрочиваться. Новые произведения студентов исполнялись в концертах и по радио, о них упоминали в прессе. По словам Соловьева, «все это воспитывало в нас чувство ответственности за

¹ «Разговор с молодыми», стр. 21.

² «Жизнь учит», стр. 159.

свои выступления. Мы уже не могли позволить себе импровизировать перед публикой, как делали иногда, будучи студентами техникума. Нам была дорога общественная репутация класса Рязанова». ¹

В бытность свою студентом консерватории Соловьев установил связь с Кукольным и Антирелигиозным театрами, где оформил несколько постановок. В этой роли театрального композитора он испытал и один из сильных ударов по авторскому самолюбию. Получив заказ на музыку для одного из спектаклей Антирелигиозного театра, Соловьев целый месяц не посещал консерваторию, проводя время в театре и сочиняя номера для небольшого оркестра, которым должен был дирижировать сам. Режиссер Барабанов воодушевлял его предсказаниями успеха и даже славы.

«И вот наступил день общественного просмотра. Зрительный зал был набит битком. Я с бьющимся сердцем занял свое место перед музыкантами. И началось мое крушение. В оркестре внезапно потух свет. Играл один лишь пианист. Играл он, не видя нот, все, что приходило ему в голову. Моей музыки ни я, ни публика не услышали. О славе не могло быть и речи. Весь спектакль постиг провал. Пьеса оказалась весьма дурной, просто глупой. Из-за дверей комнаты, где происходило обсуждение спектакля, я услышал следующий суровый отзыв некоего товарища о своей, единственной в пьесе, лирической песне, которая, по словам режиссера, должна была меня прославить:

— Унылая песнь, чуждая пролетариату...» ²

«Пьеса была признана вредной, а музыка — ужасающей по качеству и идеологически порочной. Последнее объяснялось тем, что для финала спектакля я сочинил не бодрый марш, как полагалось по канонам РАПМа, а лирическую песню, предвосхищавшую по настроению «Вечер на рейде». ³

Соловьев упал духом, он даже размышлял, не бросить ли профессию композитора, но Рязанов своим теплым, ободряющим отношением вернул его к душевному равновесию...

В 1930—1936 гг. возник ряд ранних произведений Со-

¹ «Разговор с молодыми», стр. 21.

² «Жизнь учит», стр. 159.

³ «Разговор с молодыми», стр. 24.

ловьева, многие из которых не сохранились: значительная часть архива композитора погибла в Ленинграде во время Великой Отечественной войны, изрядное число ранних сочинений попросту затерялось.

Для этого начального периода профессионального творчества Соловьева характерна неустановленность жанровых и стилевых симпатий. Композитор пробует свои силы в очень различных типах и видах музыки, что побуждалось, конечно, и учебными заданиями. Неуверенность проб проявила себя не только особым жанровым разнообразием, но и тем, что многие произведения оказывались неоконченными, брошенными на полдороге, а то и в начале работы над ними.

Среди жанров, так или иначе затронутых Соловьевым в это время, можно упомянуть песню, романс, вокальный ансамбль, музыку к театральным пьесам и радиопостановкам, камерные сочинения для фортепьяно, скрипки, виолончели, фортепьянный концерт, оркестровые пьесы, оперетту, оперу.

К концу периода 1930—1936 гг. индивидуальные творческие склонности Соловьева складываются достаточно определенно. Центром сочинительского внимания Соловьева все более становится песня, выражающая эмоции общедоступной, доходчивой лирики, стремящаяся сочетать непосредственную сердечность с массовостью.

Напротив, в первой половине 30-х годов композиции Соловьева отличаются большой жанровой пестротой и заметной нерешительностью поисков и попыток. Эти поиски постепенно сменяются все более уверенными находками в области вокальной музыки.

Выше цитировались некоторые признания — воспоминания композитора о его ранних песенных опытах. Соловьева дезориентировали и влияния «формалистических вывертов», побуждавших делать мелос дробным, а ритмы судорожными, и лозунги РАПМа, призывавшие к песне-агитке. В «Песне о станке» (на слова А. Безыменского) композитор сопровождал пение чисто механическим аккомпанементом, который привел его к конфузу и провалу перед аудиторией.

Другой конфуз явился следствием модной тогда тенденции насыщать произведения искусства примитивными нравоучениями — даже в тех случаях, когда они были обращены к детям.

«Написал я, — вспоминает композитор, — цикл песен для детей.¹ Среди них, помню, была «Антиалкогольная».

Мама, меня тятка обидел.
Он пришел домой,
Качается,
На стулья натывается...

Песня строилась на плаксивых интонациях. Я рассчитывал, что мои маленькие слушатели будут весело смеяться, но ребята, заполнившие зал Общества друзей камерной музыки, равнодушно слушали мою «Антиалкогольную», только какой-то карапуз заплакал.²

Быть может, плач карапуза заставил композитора серьезно задуматься над задачами музыки — ведь это был пример того, как музыка доходит своими непосредственными интонациями, но отнюдь не моральными предписаниями текста.

Обращаясь в начале 30-х годов к гражданским, революционным темам и претворяя их в музыке в меру тогдашних сил, Соловьев также чувствовал себя неудовлетворенным. Примечательно, в данном плане, его признание: «Не считал я удачей и «Песни восставшей Венгрии»... Кажалось бы, все благополучно: пел Алексей Иванов, дирижировал симфоническим оркестром Мусин, после исполнения мне аплодировали, а я сознавал, что успеха нет, что видимость успеха объясняется добрыми чувствами товарищей, желавших поддержать мой первый опыт работы с оркестром».³

Цикл «Песни восставшей Венгрии» (1932) был написан для баритона с сопровождением оркестра на слова А. Гидаша и самого композитора. Он состоял из четырех пьес: «В тяжком ярме», «Рван и голоден», «Безработный», «В борьбе не может быть покоя». По типу музыки цикл этот следовал имевшейся тогда советской композиторской традиции (см., например, «Голодный поход» В. Белого — 1931, «Запад» А. Животова — 1932, и др.) трактовать

¹ 1930, в составе: «Китайская», «Антиалкогольная», «О пастушонке», «Колыбельная» (Ю. К.).

² «Жизнь учит», стр. 159.

По воспоминаниям И. Дзержинского, в нотах песни имелись условные значки, означавшие «всхлипывания» (И. Дзержинский и В. Соловьев-Седой, «Советская музыка», 1957, № 4, стр. 23).

³ «Жизнь учит», стр. 159.

темы революционной борьбы не в национальном, а в «международном» интонационном складе, широко пользуясь сумрачными тонами, нервной экспрессивностью и т. п. Цикл Соловьева-Седого менее всего можно назвать «песнями». Лишь изредка композитор прибегает к распевности, и тогда обычно инстинктивно напевает по-русски. Но в основном партия баритона состоит из речитативных фраз, междометий, призывов, часто прерываемых паузами. Выразительные средства сопровождения, среди которых выделяются интонации тритонов, увеличенные секунды, квинты и трезвучия, различные септаккорды, кварто-квинтовые обороты, моменты целотонности, ритмические порывы, переломы и взрывы, не менее характерны. Вдобавок, композитор, впервые пользуясь оркестром, увлекается особыми эффектами вроде ворчащих фаготов, блестящих переливов деревянных, различных смещений и сопоставлений тембров, ища подчеркнутой, нарочитой экспрессии. В итоге все это оказалось мало органичным, подражательным, но, конечно, полезным в силу накопления столь необходимого опыта.

То, что во многом неясно было тогда самому Соловьеву, ныне ясно нам. Творческая индивидуальность Соловьева настойчиво формировалась, он упорно искал своего героя, своих выразительных форм, своих жанров, не удовлетворяясь имитацией распространенных типов песенной музыки. Но искомое не давалось в руки, вот и приходилось идти то той, то этой дорожкой, а затем снова и снова сворачивать, не находя покуда манящего. Впрочем, искомое не давалось только в целом, как творческая цель, достижение которой способно было бы и удовлетворить автора, и проложить ему верные пути к сердцу слушателей. А частички, элементы искомого были уже найдены и зафиксированы на потной бумаге.

Любопытно, например, вникнуть в совсем ранний (1930) вокальный квартет Соловьева с сопровождением фортепьяно, посвященный П. Рязанову. Словесный текст квартета в духе детской сказки-присказки, рассказывает о бесконечных странствиях водяной капельки, то воспаряющей в тучи, то снова выпадающей с дождем на землю. В музыке очень заметны старания Рязанова привить своему ученику любовь к узорчатой, изящной обработке народно-песенных интонаций в традициях кучкизма. Дает себя знать и наивная радость композитора в применении неко-

торых изобразительных резкостей (например, «капающих», «звенящих» параллельных малых и больших секунд). Но суть, думается, не в этом, а в том, что тут первично формируется добродушный юмор автора, который позднее восторжествует на многих страницах его сочинений.¹

Песня «Умолот» (на слова С. Полоцкого), написанная в 1931 году, многообещающая своей органической народностью и русской национальностью. В ней еще нет ярких примет индивидуального, но некоторые важные особенности уже выражены. Среди них можно упомянуть интонационную живость и свободу мелодии, и песенной и «разговорной» одновременно, смены метра, способствующие избеганию «квадратности», звонкость и самостоятельность фортепьянного сопровождения, подражающего инструментальным приемам баянистов.

К 1933 году относится сочинение куплетного романса-песни «Серенада» (на слова В. Шекспира из комедии «Много шума из ничего» в переводе М. Кузьмина²), где выразительны «укачивающие» ритмы сопровождения и сказываются характерные симптомы смешения жанров: для песни мелодия недостаточно кристаллизована, для романса не хватает развития образа.

В 1934 году в ленинградском издательстве «Тритон» вышла из печати первая публикация Соловьева, на обложке которой было напечатано: «В. С е д о й. Лирические песни. Соч. 1». Таким образом, уже в это время появился официальный псевдоним Соловьева, происхождение которого носило чисто семейный характер: отец называл Васю с детства «седым» за светлый цвет его волос.³

«Лирические песни» (соч. в 1933 г., в составе: «Выходи сегодня на залив», «Другу», «На лыжи») примечательны

¹ Справедливо замечание И. Держинского: «В этот период музыка для детей очень увлекала Соловьева, и увлечение это наложило свой отпечаток на многие его последующие песни — простые, мелодически ясные, от которых всегда веяло какой-то неизбывной душевной чистотой» (цит. статья, «Советская музыка», 1957, № 4, стр. 24).

² Это один из фрагментов музыки, писавшейся для несостоявшегося спектакля «Много шума из ничего». Из других уцелевших фрагментов любопытен небольшой марш с ремаркой «торжественно-напыщенно» и терпкими оstinатными гармониями, несколько напоминающими Прокофьева.

³ Позднее Соловьев слил воедино свою фамилию с псевдонимом и стал подписываться Соловьев-Седой,

не только как первый печатный опус композитора, но и как концентрированное выражение его ранней лирики.

Песня «Выходи сегодня на залив» (на слова А. Чуркина)¹, где поется о любви, о просторах Финского залива, Кронштадте, кораблях и сумерках, примечательна как ранний образец лирического северного пейзажа — из числа тех, которые позднее так удавались Соловьеву-Седому, постоянно обнаруживая в нем истого ленинградца. Уже здесь Соловьев-Седой овладевает теми полутонами чувства, той поэзией тонких и как бы завуалированных эмоциональных переходов, которые впоследствии составят одно из самых оригинальных качеств его лирики. Чувство в дымке сдержанности, расстояния и сумерек — вот основной тон песни-романса «Выходи сегодня на залив». Нельзя не заметить и другое — то, что здесь формируется именно песенно-романсовая трактовка образа: песенная — потому, что выражение общедоступно, общепонятно, романсовая — в силу стремления к индивидуальному своеобразию и очень непосредственной, будто осязаемой сердечности. Этот синтез жанровых факторов станет затем коим-то характерным для песенного творчества Соловьева-Седого, сделается его крупным и самобытным завоеванием.

Пока, в песне «Выходи сегодня на залив», данный синтез намечен еще неярко. Следует, конечно, вспомнить о признании композитора, который в первые годы своего творчества страдал чрезмерной застенчивостью, стыдливостью во всем, что касалось выражения лирической эмоции, вплоть до того, что не решался выставлять в нотах ремарки вроде «с большой теплотой», «сердечно», «страстно». В данном плане небезынтересно сопоставить раннюю редакцию песни «Выходи сегодня на залив» с позднейшей, относящейся к 1946 году. В первой редакции привлекательно стремление начинающего композитора к мягким краскам, кружевному плетению подголосков, но вместе с тем чувствуются известная скованность и даже некоторая вялость эмоционального тонуса. Во второй редакции Соловьев-Седой находит в аккомпанементе фортепьяно обобщающие ритмические образы воды, доносящихся звуков прибоя, на фоне которых рельефнее выступает и линия голоса.

Хочется отметить еще две многообещающие тенденции

¹ Так началось соавторство Соловьева-Седого с этим поэтом, тексты которого столь широко использовались и используются советскими композиторами-песенниками.

цикла «Лирических песен». В песне «Другу» (на слова А. Чуркина) заметно первичное созревание другой тенденции — характерных в будущем для Соловьева-Седого образов сердечной и теплой мужской дружбы, которые получают особенное развитие в песнях периода Отечественной войны. Наконец, лаконичная и импульсивная песня «На лыжи» (слова П. Ойфы)¹ предвещает те, по преимуществу молодежные песни Соловьева-Седого, в которых он явился своеобразным продолжателем спортивной импульсивности песен И. Дунаевского.

Первоначально в цикл «Лирических песен» входил и романс «Письмо любимой» (на слова А. Жарова). Но в музыке его сказались, по преимуществу, «болезни роста», тогдашние слабости композитора. Правда, нельзя не заметить стремления Соловьева-Седого к последовательной декламационности, к выделению лейтмотивно-речевых интонаций, что свидетельствовало о его творческих поисках. Однако в данном случае самое направление этих поисков не могло привести к добру. Видимо, вспомнив худшие «художественные» навыки своей юности, почерпнутые из музыкальной сферы кинотеатра «Слон», Соловьев-Седой неудачно попытался опоэтизировать текст, рассказывающий о шаблонной и случайной измене. Быть может, не следовало бы вспоминать об этом романсе, если бы те или иные вторжения низкопробной лирики не давали себя знать в творчестве Соловьева-Седого и позднее.

Зато нельзя не порадоваться веселой, бойкой «Частушке» (на слова В. Азарова, 1934), нельзя не увлечься вокальным циклом на слова С. Есенина (1935—1936) в составе: «Прощание с березой», «Заиграй, сыграй тальяночка», «Выткался на озере слабый свет зари».

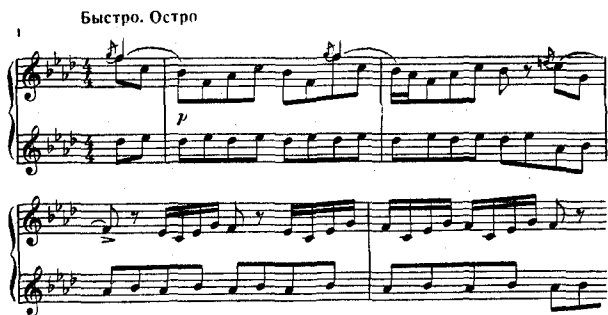
Цикл этот прежде всего показывает один из путей, по которому могло бы пойти творчество Соловьева-Седого — путь лирики утончающей, рафинирующей характер своих впечатлений, и переживаний, с особой нежностью и любовью лелеющей хрупкость.

Эта тенденция заметна уже в первой пьесе цикла — «Прощание с березой», начинающейся увеличенным трезвучием и нисходящими оборотами мелодического минора.

¹ Получившая, кстати сказать, премию на общегородском ленинградском песенном конкурсе, объявленном в связи с 15-летием комсомола.

В ней русский северный колорит и, одновременно, стремление к изысканности красок, к мягким, ласкающим переливам словно перламутровых тонов пейзажной лирики.

Второй номер цикла «Заиграй, сыграй тальяночка, малиновы меха...» — как бы вырывает нас из сумрака на свет и блеск задорной частушки-танца. Узорчатость народных переборов совершенно очаровательна:



Очень хорошо в пределах миниатюры сделано и динамическое развитие к кульминации. Со всем тем и этот номер, особенно в наиболее прозрачных своих фрагментах, отмечен изяществом колорита.

Третья пьеса цикла — «Выткался на озере слабый свет зари» — поражает еще большей, чем в первой пьесе, утонченностью музыки. Все тут акварельно, отмечено хрупкой проникновенностью. Такие нонаккордовые и септаккордовые гармонии заставляют вспомнить о Григе или Дебюсси.



Кажется, будто вся душа обратилась в слух, боясь упустить малейший оттенок пейзажа или переживания.

Но в том-то и дело, что тут выказалась лишь одна сторона постепенно созревающей творческой личности Соловьева-Седого. Он чутко познал обаяние лирической утонченности, но не отдался ему, не признал самоцелью. Сильнее и органичнее всего влекло композитора к искусству общедоступному, общепонятному. И если он улавли-

вал, выделял особенно тонкое, то с конечным намерением не смаковать, не изолировать эту «тонину» (выражение А. Лядова), а обогатить ею, как оттенком, искусство доходчивых чувств, общительных переживаний.

В позднейших, лучших песнях Соловьева-Седого мы постоянно находим своеобразное и естественное слияние общедоступности с «тониной», и именно это слияние особенно обаятельно.

Постепенно, но достаточно быстро и весьма убедительно пройденный Соловьевым-Седым путь от «личных» исканий к подлинно демократическому искусству был в свое время справедливо оценен Б. Асафьевым следующими словами:

«Характерными чертами и растворением несомненной индивидуальной одаренности в восприимчивости массового чувства и запросов отзывчивого сердца «среднего» человека, которому ничего не говорят тонкости музыкального интеллектуализма, выделяются песни-романсы Соловьева-Седого: это своего рода «простая речь от души к душе» то полунамеками, то вдруг яркими волнующими вспышками страсти, затаенной скорби и горькой иронии. Охват интимных чувствований массового слушателя в ясных, простых формах-контурах одновременно и мелодии и звуко-речи — способность своеобразная и не столь часто встречающаяся, но тем более встречающаяся приветливое отношение в широком слое людей».¹

Заметным тогдашним достижением Соловьева-Седого в песенном жанре явилась песня «Гибель Чапаева» (на слова Э. Александровой, 1936). В суровой и очень народной музыке этой песни Соловьев-Седой хотя и следовал некоторым характерным ритмо-формулам весьма популярных тогда песен А. Александрова, но, по существу, начал утверждать лирическую непосредственность образа героя.

Песня «Гибель Чапаева», премированная на конкурсе, имела значительный успех у нас и за рубежом. Ее пели бойцы Интернациональной бригады в Испании, она вошла в сборник песен этой бригады, составленный Эрнстом Бу-

¹ Б. В. Асафьев. Избранные труды. Том V, Москва, 1957, стр. 56.

Аналогичным оказался и путь формирования других композиторов, отдавших свои силы демократизации музыки. Так, И. Дзержинский преодолел увлечение музыкой К. Дебюсси, Т. Хренников — соблазны модернистского «изобретательства».

шем. Любопытно воспоминание композитора, свидетельствующее об особой роли «Гибели Чапаева» в его творческой биографии. «Когда я в 1936 году показал в Союзе композиторов... песню «Гибель Чапаева», Иохельсон¹ по одному этому сочинению, еще робком и во многом незрелому, определил, что я должен работать в области песни. Именно следуя его совету, я... стал сочинять песни... и в первый же год написал «Песню о Ленинграде», «Казачью кавалерийскую», «Парад» и другие, подтвердив тем самым прогноз критика».²

Новые песни оказались неравноценными. Так, в «Песне о Ленинграде» (на слова Е. Рывиной, 1936) композитор не покидает размеренности и схематизма маршевых формул (впрочем, самый текст предопределил это своими общими местами и трафаретной риторикой). Эмоциональный тонус этой песни, а также некоторые ее детали (например, заключительный плагальный каданс с триолью) близки к аналогичным песням И. Дунаевского.

В это время Соловьев-Седой не раз пытался писать песни, отвечавшие наиболее распространенным тогда требованиям «подъемных» лозунгов. Такова песня «Парад» (на слова А. Гитовича, 1936), близкая к бодрым маршам И. Дунаевского, а в своей средней части даже поразительно совпадающая со средней частью «Курортной» И. Дунаевского на текст В. Волженина. Влияние быстрых дорожных песен И. Дунаевского, кстати сказать, очень заметно в песне «Эх, колеса» (1936) на слова П. Белова. Песня «Гибель теплохода „Комсомол“» (1936) на слова того же автора следует весьма распространенным тогдашним приемам песенной маршеобразности.

Напротив, ранним, но выразительным примером своеобразной массовой лирической песни Соловьева-Седого явилась «Казачья кавалерийская» (на слова А. Чуркина), возникшая в 1936 году и затем издававшаяся в различных редакциях. Песня эта еще далека от лучших позднейших песенных достижений композитора и страдает, по сравнению с ними, известной схематичностью мелоса, однообразием ритмической конструкции и ритмического фона. Тем не менее, в ней была сделана попытка слить военно-героическую тему с личной, избегая элементарного дидак-

¹ В. Иохельсон — тогдашний секретарь Ленинградского Союза композиторов.

² «Разговор с молодыми», стр. 26.

тизма. И песня привлекла внимание, выделилась какими-то чертами. Характерно, в частности, что изданная два года спустя во второй редакции в «Сборнике массовых песен»¹, она оказалась единственной песней такого синтетического, лиро-героического жанра среди более чем полутора десятка других. В то время заметить ее оригинальные тенденции, еще не определившиеся до конца, было, разумеется, не легко; но теперь мы видим, что уже в 1936 году Соловьев-Седой стал предварительно формировать черты столь присущей ему позднее лирической гражданственности.²

Все более охотно сочиняя песни, Соловьев-Седой еще продолжал испытывать свои силы в области инструментальной музыки, хотя она в целом ряде случаев не могла достаточно сильно и достаточно безраздельно увлечь его. Краткий обзор камерных инструментальных и оркестровых сочинений Соловьева-Седого, относящихся к 1930—1936 гг., поможет нам понять как их тенденции, так и конечные результаты.

Сохранился ряд набросков фортепьянных прелюдий, относящихся ко времени учения в консерватории.³ В большинстве своем они отрывочны, иногда едва начаты. И все же, нетрудно догадаться, каковы были главные причины, помешавшие композитору при сочинении прелюдий. С одной стороны, этот труднейший жанр требовал особой ясности и афористичности мысли — качеств, которых у начинающего композитора не было. С другой стороны, мешали решительно сосредоточиться и «выточить» музыку старые (и полезные, и опасные!) навыки импровизации, склонной к расплывчатости тем, к «пухлости» форм. Ядро того или иного первоначального замысла постоянно ускользало, а требовательность уже успела развиться настолько, чтобы заметить неудачу. Вдобавок (и это едва ли не важнейшее!) композитора настойчиво влекло к цельности, к единству всей сочиняемой им музыки. А в прелюдиях при каждой новой попытке тяготила инерция перепе-

¹ Сборник массовых песен. Л., Музгиз, 1938.

² Музыка песни «Казачья кавалерийская» интересна так же как прототип некоторых монументальных интонаций балета «Тарас Бульба». В архиве композитора сохранилась громогласная фортепьянная пьеса под названием «Игра и танец», в которой, между прочим, использована тема «Казачьей кавалерийской».

³ Шесть вариаций для фортепьяно (1930) не уцелели.

вов чего-то слышанного, от Баха до Рахманинова, — и в силу такой инерции оказывалось поразительно трудно зацепиться за живые интонации песенности, выразить чаемую простоту и полную естественность, непринужденность эмоций. Да и пианизм не был настолько самостоятельным, настолько инициативным, чтобы способствовать выработке оригинальной фактуры. Получались какие-то наигрывания-размышления «по поводу», не могущие опять-таки удовлетворить композитора.

Казалось, легче ему было найти близкую, душевную мелодичность при попытках сочинять для скрипки или виолончели с фортепьяно. Но и эти попытки вызывали, в конце концов, авторское разочарование, бросались «в угол».

Впрочем, одно из камерно-инструментальных сочинений было все-таки доведено до конца и даже опубликовано. Это «Сюита» для фортепьяно, соч. 2 (1934).¹

Любопытны воспоминания композитора, согласно которым П. Б. Рязанов побуждал его написать серию программных «картинок», связанных с образами Ленинграда (в частности, намечались «Гостиный двор», «Острова» и т. д.). Программность, наглядная образность, естественно, привлекали композитора, но справиться со сложнейшими задачами звукописи оказалось пока еще невозможным. Сюита из шести небольших частей была опубликована без каких-либо заглавий, с одними лишь исполнительскими ремарками. Но те или иные частности первоначальных программных идей, возможно, как-то отразились в ней, хотя бы и смутно.

В первой части «Сюиты» («Медленно. Печально») слышится характерная для ряда ранних сочинений Соловьева-Седого (вспомним, например, первую редакцию «Выходи сегодня на залив») любовь к «бродящим» мечтательным подголоскам, к напевности, приятной своим мягким лиризмом, но не переходящей в подлинную песен-



¹ В. Соловьев-Седой. Сюита для фортепьяно, соч. 2. Л., «Тритон», 1935.

ность. Тут явно пересекаются две тенденции. С одной стороны — влияние педагогики П. Рязанова, настойчиво и, конечно, своевременно призывавшего своего ученика проникнуться красотой русской деревенской песни, понять ее превосходство над различными городскими «шлягерами». Но композитор инстинктивно и страстно продолжал тяготеть к синтезу различных песенных элементов. Поэтому, стремясь выполнить советы учителя, он поневоле «серьезничал» и «осторожничал», будто ступая среди сильного и мутного потока на маленькие сухонькие островки. С другой стороны, в самой натуре Соловьева-Седого было покуда много робкого. Еще не веря до конца властному инстинкту, он тем охотнее следовал учителю, которого любил и уважал. Только теперь очевидно, насколько в подобных претворениях русского молодой композитор изменял своей творческой стихии, пытаясь сделать академически безупречным по стилю!

Во второй части «Сюиты» («Стремительно. Сухо») темперамент заметно пробудился, и Соловьеву-Седому удалось наметить как гармошечные переборы, так и капризные смены ритма — те факторы выразительности, которые позднее стали столь характерными пикантными частностями его песен.

В третьей части («Импровизационно») опять выступило стремление к строгости и стильности, к почти метровой рассудительной порядочности. «Изыюмки» озорства вовсе нет, все очень «благородно» и слегка скучновато.

В четвертой части («Очень быстро. Легко») Соловьев-Седой близок к повторению частушечно-танцевальных интонаций из «Заиграй, играй, тальяночка» (см. пример 1) — но без озорства и бойкости тех; в «Сюите» и эти озорные порывы чем-то скованы, слегка «приглажены».

В пятой части («Неторопливо») заметно влияние прокофьевских «гавотных» ритмов и неожиданных, как бы «свертывающих с дороги» хроматизмов. Это — иллюстрация к той заинтересованности молодого автора стилистическими приметам Прокофьева, о которой говорилось выше.

В шестой, заключительной части («Четко, бравурно») чувствуется скорее нечто от токкатной ярмарочности Стравинского — воспринятой прямо или опосредованно — кто знает?

В целом фортепьянная «Сюита» Соловьева-Седого показательна как результат столкновения еще незрелой творческой индивидуальности с наиболее яркими впечатлениями тех лет, а равно и с внушениями учителя. Быть может, самая характерная черта «Сюиты» — нерешительность. Молодой композитор хочет овладеть совокупностью слышимого и пользующегося славой; он хочет представить образцы глубокомыслия, гротеска, колористической нарядности и блеска. Но хочет не всей душой, не по-настоящему: что-то подсказывает ему, что собственная и истинная, привольная дорога — не тут. Поэтому в музыку «Сюиты» вложено гораздо больше впечатлений и навыков, чем сердечных переживаний и заветных дум.

Занятия фортепьянной музыкой в конце концов привели Соловьева-Седого к сочинению фортепьянного концерта (ре минор, 1935). Концерт, правда, не был закончен, но все же послужил дипломной работой.

Что побудило сочинять именно концерт? При таком вопросе композитор убедительно ссылается на увлечение концертным жанром в те годы. Сильное впечатление произвели концерты приехавшего в СССР С. Прокофьева. Концерты сочиняли Д. Шостакович, И. Держинский, В. Желобинский — и сами исполняли их с оркестром. Подобная задача увлекла и Соловьева-Седого. Притом, как и музыка для одного фортепьяно, концерт задумывался программно — он должен был выразить образы моря (в первой части намечалась картина бурной стихии, во второй — тихий уголок пляжа).

Уцелевшие отрывки и наброски концерта не дают возможности составить о нем сколько-нибудь целостное представление. Но о некоторых тематических основах концерта судить можно. Они заставляют прийти к выводу, что несмотря на ряд попыток насытить музыку песенностью (такова, например, начальная тема второй части), Соловьеву-Седому не удалось сделать концерт самобытно-песенным произведением. Композитор частично оказался в плену у риторических фигур и общих «формул движения» (таков, скажем, большой вступительный фрагмент с его бурлениями-переливами и возгласами).¹

Песенно-демократические образы Соловьев-Седой безу-

¹ Некоторые материалы концерта были впоследствии использованы композитором в других сочинениях — из третьей части в балете «Тарас Бульба», из второй части — в оперетте «Верный друг».

словно порывался в это время развивать в сфере оркестровой музыки. Очень показателен в данном плане, например, уцелевший совсем небольшой набросок для Concerto grosso, где и тема и сопровождение свидетельствуют о намерении симфонизировать музыку характера массовой песни.



К 1934 году относится возникновение поэмы для большого симфонического оркестра «Партизанщина» (соч. 3)¹, эскиз которой (для фортепьяно в четыре руки) и партитура сохранились. Это наиболее значительное из ранних оркестровых сочинений Соловьева-Седого.

Музыка поэмы привлекает внимание суровым, последовательно выдержанным колоритом. Можно упрекнуть ее в отсутствии должных жизненных контрастов, в значительной односторонности самого образного представления темы, будто партизаны — люди всегда нахмуренные и неприветливые, утратившие посреди опасностей и трудностей своего героического быта вкус к радости, улыбке, шутке, смеху. Но вспомним, сколь большое число композиторов, поэтов, живописцев склонялось именно к подобной односторонности, и нам придется очень снисходительно отнестись к раннему оркестровому опыту Соловьева-Седого. В нем отрадны черты искренности, сердечности, благородного строя чувств. Повсюду заметны и настойчивые попытки создать выразительную музыку, чуждую внешних эффектов, чего-либо показного.

Темы проникнуты песенностью — то протяжной, неторопливой, то получающей ритмические приметы марша. Любовь к подголоскам, к распевности побочных голосов дает себя знать постоянно. Господство песни и марша — жанровой характерности душевного излияния и шествияшага в поэме «Партизанщина» свидетельствует об очень

¹ Еще в 1932 году Соловьев-Седой задумал симфоническую поэму «Пионерия, дерись за беспризорника», но сочинение не пошло дальше эскизов.

выдержанных демократических тенденциях композитора. На какую-либо абстрактную «философичность» музыки или на заботы о конструктивной «изобретательности» нет даже и намеков. Все обращено к содержанию.

Неопытному композитору еще не удастся выковать темы покоряюще яркие, построить форму вполне рельефную. Но его образные намерения — показать, как глубокое чувство любви к Родине зреет в испытаниях и как оно под конец наполняется гордым сознанием уверенности в победе, — эти образные намерения ясны и привлекательны.

Настойчивые поиски простейшей и, вместе с тем, убедительнейшей выразительности можно заметить и в оркестровке. Звучность временами не уравновешена, автор допускает ряд досадных просчетов, например, поручая заключительную «песнь» (от сердца, от души!) духовым и заставляя струнные отбивать шаг шествия. Но приметны и верные находки — скажем, мрачная краска бас-кларнета на фоне литавр и контрабасов в начале поэмы, пасторальность деревянных духовых в одном из средних разделов, довольно разнообразная трактовка экспрессивных возможностей струнных. Все это — зачатки оркестрового мышления композитора, которое сформируется и станет самостоятельным лишь два десятка лет спустя.

Ранний опыт Соловьева-Седого в жанре оперетты (радиооперетта «Хорошая погода», 1934, текст Е. Вечтомовой и Г. Кальвари) еще не привел к серьезному творческому достижению. Но тут стала симптоматично развиваться совсем другая, чем в «Партизанщине», область его музыки — ориентирующая на городскую легкожанровую песенность. Местами улавливаются еще не яркие, но уже очевидные прототипы будущих опереточных напевов и ритмов Соловьева-Седого. В «Хорошей погоде», видимо, дали себя знать лишь самые первичные навыки освоения опереточного жанра (вспомним, что опереточные спектакли композитор посещал, знакомился и с клавирами), самые начальные попытки самостоятельного сочинения опереточной музыки.

В тридцатые годы Соловьев-Седой задумывал написать и оперу. Это желание не было осуществлено ни тогда, ни позднее, но оставило свой след в архиве и в творческом опыте.

Предполагалась опера «Мать» (по М. Горькому, 1933). сочинение которой не пошло дальше эскизов (наиболее удачны среди них песенно-танцевальные).

В 1936 году Соловьев-Седой начал работу над оперой «Дружба» о колхозниках и пограничниках на либретто В. Воинова. Опера эта не спеша писалась до 1938 года, когда смерть либреттиста остановила ее сочинение.

Работа над оперой «Дружба», хотя и брошенная композитором, тем не менее, оказалась очень полезным для него творческим опытом.¹

Вдохновляющим примером послужил, конечно, И. Дзержинский с недавним большим успехом его оперы «Тихий Дон» (соч. 1934, постан. 1935). В фрагментах «Дружбы» можно заметить и черты влияния оперной драматургии «Тихого Дона» с ее прямолинейными контрастами, подчеркнутым наложением планов действия, сжатостью ариозного начала, вторжением песен и танцев.

Но вместе с тем, в «Дружбе» Соловьев-Седой, в конце концов, не столько подражал одному из ближайших товарищей, сколько завоевывал собственные композиторские качества. И сочинение «Дружбы», надо сказать, оказалось хорошей школой. Здесь композитор немало потрудился над выработкой выразительного речитатива, тех факторов и приемов передачи речи в музыке, которые позднее чрезвычайно способствовали внедрению речевой интонационной правды в песенные его мелодии.

Далее — оперные формы обязывали развивать, расширять, «распространять». И этот опыт также оказался очень нужным — он помог потом при посредстве сжатия форм находить даже в небольших песенных произведениях импульсы движения, нарастания и замыкания вместо пассивного, механического изложения.²

Удалась, в частности, композитору сцена пляски, где он использовал тематический материал песни-романса «Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха». В этой пляске мы находим один из ранних образцов демократического танцевального симфонизма композитора, наиболее

¹ Вначале сочинение шло интенсивно, так что музыка обгоняла либретто (см. статью Н. Шастина «Опера Соловьева-Седого» — газ. «Музыка», 1937, № 21).

² Кстати сказать, выработка развитых вокальных форм велась тогда Соловьевым-Седым не только путем сочинения опер. Сошлемся на балладу для голоса и фортепьяно «Сказ о коннике» (на слова А. Чуркина, 1936), где композитор попытался построить целую поэму о любви и воинском долге. Если он на этом пути и не добился яркого результата, то, во всяком случае, уяснил для себя многое.

успешно развитого позднее во второй редакции балета «Тарас Бульба» и в некоторых фрагментах киномузыки. Соловьев-Седой стремится строить волны танца на вариационности, на динамике орнамента и фактуры, следуя характерным принципам народного музицирования, которых постоянно придерживались все русские демократические композиторы и которые в прошлом русской классики были особенно наглядно, с редкой силой выражены Мусоргским.¹

Порою в «Дружбе» можно заметить и прямые прототипы будущих лирических тем Соловьева-Седого. Такова, например, тема из сцены Галины и Арсения.



Это именно та распевная, широко льющаяся лирика, которая позднее расцветет в балете «Тарас Бульба», особенно во второй его редакции, и, соответственно, в ряде песен.

Обзор фрагментов оперы «Дружба» указывает на несомненную серьезность, убежденность этого сочинения, а также на то, что композитор вложил в него много сердечного пыла, много настойчивых поисков хорошего и лучшего. Почему же, в таком случае, опера была не закончена и брошена?

Выше мы указали причину — смерть либреттиста. Она, безусловно, очень основательна, но все-таки не исчерпывает сути дела. Нам думается, что расставание с серьезным и частично осуществленным замыслом оперы

¹ Что касается ре-бемоль мажорного вальса, то он был позднее использован в оперетте «Самое заветное».

«Дружба» явилось одним из важных итогов раннего периода творчества Соловьева-Седого, который начался со времени поступления в техникум и завершился вскоре после окончания консерватории.

Мы видели, что на протяжении 1930—1936 гг. Соловьев-Седой пробовал свои силы в различных музыкальных жанрах, хотя и далеко не во всех, даже не в большинстве их. Он словно ощупывал те или иные возможности, чтобы выбрать лучшие (или лучшую) из них.

«Я был упрям, но легко разочаровывался». Эти слова композитора, сказанные автору данных строк, как будто парадоксальны. В самом деле, упрямый человек обычно стоек, а легко разочаровывающийся не может быть упрямым. Однако приведенные слова, на мой взгляд, не ограничиваются парадоксом, существо их значительно. Соловьев-Седой был упрям в том смысле, что не хотел доверяться и не доверялся чужим советам, направлявшим его в ту или иную область. Более того, он не хотел заранее продумать и «регламентировать» пути своего творчества — такая перспектива отвращала его рассудочностью и предвзятостью. Он очень доверялся интуиции, очень верил в непосредственность и не особенно стремился познать самого себя. А не стремясь познать, не мог долгое время и найти.

Вместе с тем, и вопреки этому, Соловьев-Седой уже в то время обладал какой-то особой, большой чуткостью к своим удачам и неудачам. В конце концов, именно эта чуткость, а также постоянное, пусть нередко подсознательное или осознававшееся не до конца тяготение к совершенству помогли ему стать выдающимся композитором. Понять, что тебе ближе всего и что ты лучше всего можешь делать, — как это важно, как это необходимо каждому человеку, каждому, кто посвятил свою жизнь творчеству! И, в частности, сколь многие композиторы безрассудно и слепо расходуют свои таланты на творческие дела, лежащие на периферии, а не в центре их влечения и понимания!

Соловьев-Седой тоже мог бы заблудиться. Он был талантлив, его, естественно, тянуло в разные области музыкального искусства. Честолюбие, подстерегающее каждого художника, могло бы завлечь в дебри «грандиозных»

замыслов, на опасные и скользкие тропы, могло бы обесилить и заставить потом долгие годы карабкаться, а не идти ровным, уверенным шагом.

Но внутренние чуткость и скромность постоянно (хотя и не спеша) помогали.

Порою Соловьеву-Седому оказывалось достаточно нескольких беглых «ощупываний» искомого. Так, например, навыки импровизации, видимо, манили заняться сочинением фортепьянной музыки. Но творческие результаты импровизаций, как уже говорилось, не удовлетворяли: сам автор улавливал в них раздражительность, пассивность — и вот попытки безжалостно браковались, отбрасывались, чтобы скорее и безболезненнее преодолеть разочарование. «Упрямство» заставляло снова пробовать,¹ а чуткость снова «разочаровываться».

В других случаях опыты оказывались более продолжительными и приводили к более решительным результатам, но все же «разочарование» побеждало.

Так, сочиняя «Партизанщину», Соловьев-Седой нашел для себя многое ценное, но не стал продолжать путь автора симфонических поэм.

Соответственно, в опере «Дружба» он очень расширил и углубил свой творческий опыт. Но вместе с тем композитор, очевидно, сознавал: что-то не выходит, произведение не получается цельным и стройным, ему недостает самобытности, самого дорогого, ради чего живет и творит художник. Стоило ли упорствовать, добиваться не лучшего из того, что для него сейчас возможно? Чуткое сознание подсказало, что не стоит, тем более ввиду больших технических трудностей задачи. И опера была заброшена, стала жертвой «разочарования».

Значило ли это, что «упрямство» исчезло? Отнюдь нет — позднее оно вступило в свои права и заставило Соловьева-Седого дважды приниматься за оперу (сперва за «Полиньку», затем за «Кружевницу Настю»). Но и в этих случаях замыслы не были доведены до конца.

Скажем больше. Самое «упрямство» Соловьева-Седого следует признать очень ценной чертой: ведь именно оно позволило ему через много лет после мало удачной первой редакции балета «Тарас Бульба» создать очень хоро-

¹ Вспомним, как в детстве композитор многократно пытался, несмотря на неуспех, выступить в роли актера-любителя.

шую вторую редакцию. Никак не исключена возможность того, что со временем Соловьев-Седой напишет и доведет до конца хорошую оперу. Но это — будущее, а мы сейчас говорим о прошлом, говорим о той благотворной чуткости, с которой Соловьев-Седой расставался со своими неудачами, идя навстречу новым поискам.

Итогом лет учения (1930—1936) еще не явилась творческая зрелость. Но существенные элементы ее стали исподволь подготавливаться как путем накопления творческого опыта, так и путем изжития заблуждений, преодоления помех и разочарований.

Композитор все время шел вперед. Но, словно руководствуясь классической русской пословицей «Тише едешь — дальше будешь», он никуда не торопился. Им не руководили ни нервность «новаторских» поисков, ни судорожная погоня за славой, ни гордыня «несравнимости».

Он был подобен строителю, который не спеша, с изрядным спокойствием примеривает, прилаживает, пробует, отбрасывает и бракует, снова пробует. Ему вольготно и переждать, и покурить, поглядывая — что происходит вокруг — покуда он не решит, что делать надо так и что именно так будет ладно.

Постепенно, но верно складывался характерный творческий облик Соловьева-Седого.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

1937—1940

Год окончания Ленинградской консерватории (1936) явился для Соловьева-Седого и годом значительного успеха на пути к признанию. Он принял участие в конкурсе на лучшую массовую песню, организованном Ленинградским отделением Союза композиторов, и получил две певые премии (за «Парад» и «Песню о Ленинграде»), хотя в конкурсе участвовали уже известные тогда И. Дунаевский и И. Держинский.

В 1937—1940 гг. Соловьев-Седой, став самостоятельным композитором, продолжал работать в разных областях. До 1938 года длилось сочинение оперы «Дружба», а в 1939 году было начато сочинение оперы «Полинька» (по либретто В. Ротко). Композитор написал только первый акт. Сочинялась также музыка к пьесам: «Слава» В. Гусева (1938), «Падь Серебряная» Н. Погодина (1939). С 1938 года Соловьев-Седой стал выступать и как автор музыки к фильмам: «11 июля» (1938), «Переход», «Будни», «Друзья», «Небеса» (1939). В 1938 году было начато, а в 1940 закончено сочинение балета «Тарас Бульба» (по Гоголю, либретто С. Каплана и Р. Захарова).¹ А главное — Соловьев-Седой написал ряд связанных с теми или иными постановками, а равно и вполне самостоятельных песен, находя все очевиднее свой оригинальный путь в песенном жанре.

¹ В 1939 году Соловьев-Седой по заказу Большого театра Союза ССР дописал несколько танцевальных номеров для новой постановки балета Л. Минкуса «Дон-Кихот».

К 1937 году относится сочинение романсов на слова Пушкина «В последний раз твой образ милый» и «Зимняя дорога». В этих романсах чувствуется борьба творческих тенденций и симпатий. Так, в романсе «В последний раз твой образ милый» композитор пытается построить «по всем правилам» форму возвышенного лирического размышления. Ему удается соблюсти эмоциональный строй, наметить кульминации, найти экспрессивные фразы и гармонии. Но все это кажется принужденным усилием таланта, который чувствует себя «не в своей тарелке», не может удовлетвориться таким складом философствующего чувства.

Совсем иное в романсе «Зимняя дорога». Здесь композитор берет лишь четыре первые строфы стихотворения Пушкина, отсекая тем самым его сюжетные образы. Остаются поэтическая грусть необозримого зимнего пейзажа, дорожные настроения и думы. И для выражения их Соловьев-Седой находит прекрасную песенную форму. Как во многих последующих песнях композитора, здесь достигнуто очень впечатляющее слияние тонко, изящно написанного пейзажного фона и задушевной мелодии. Это едва ли не первая из тех самобытных дорожных песен, которые Соловьев-Седой будет впоследствии писать не раз — песен с элементами романсовости.¹

В песнях 1937—1940 гг. очень явственно формируется глубоко лирическая трактовка композитором тем дружбы и любви. Обе темы отнюдь не отрывают его от идей общественных. Однако Соловьев-Седой все убежденнее и убедительнее сосредоточивает свое внимание на образах очень общительной, но индивидуальной эмоции.

Характерны, в частности, образы дружбы.² В них подчеркивается теплота отношений то оживленная юмором, то окрашенная тонами светлой грусти. Соловьев-Седой метко выбирает стихи поэтов нужной ему эмоциональной настройки и затем подчеркивает некоторые моменты посредством музыки.

Круг переживаний и идей при этом весьма типичен для распространенных в жизни дружеских отношений.

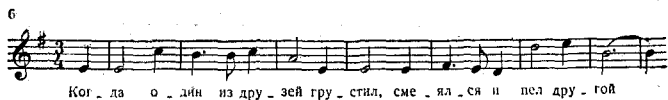
¹ Среди интонационных отголосков в «Зимней дороге» заметны Чайковский (на словах «льет печальный свет она») и Римский-Корсаков (на словах «тройка борзая бежит»).

² Одна из песен 1938 года так и названа «Песня о дружбе» (слова В. Гусева).

Люди, бывает, спорят, даже ссорятся, но опасности и испытания их сплачивают, разлука трогает. Жизнь хороша, однако в ней много печального; годы проходят, принося с собой горести, тревоги, разочарования, и все-таки надо беречь тепло, хранить радость в душе. Композитор избегает каких-либо осложнений «эмоционального сюжета», он выражает лишь самые обыкновенные, самые привычные типы дружеских чувств «от сердца к сердцу», придавая, вместе с тем, их воплощению характер индивидуальной непосредственности. Оригинальные качества позднейших песен Соловьева-Седого о дружбе начинают складываться уже теперь.

Нельзя опять-таки не отметить в данном плане черты особой сдержанности, своеобразный культ полутонов. Друзья у Соловьева-Седого изъясняются без пафоса, без драматических акцентов, они словно беседуют вполголоса, лишь иногда поддаваясь порывам, и то кратковременным. Вместе с тем, уже в ранних песнях такого типа выделяются приметные жанровые черты застольности — вовсе не официальной, не парадной, но интимно товарищеской. Поистине, тут можно говорить о типическом герое в типических обстоятельствах, о милых сердцу большинства людей формах дружеского общения.

Возьмем хотя бы «Песню о двух товарищах» (слова В. Гусева, из музыки к пьесе последнего «Слава»; 1938). Это род плывущего, легкого вальса, где поется о двух друзьях в полку, вечно не соглашавшихся друг с другом. Один из них спас в бою жизнь другому, а когда пришла пора расставаться — оба расчувствовались, прослезились. Песня обращает на себя внимание и нравится своеобразным сочетанием добродушной иронии и сердечности. Соловьев-Седой удачно находит и интонационную «изюминку» песни, которая особенно впечатляет, запоминается. Вот она:



Вслушаемся в эти 8 тактов и мы заметим, что в них обобщен весь эмоционально-контрастный образ песни. В первых четырех тактах выражена именно грусть; в после-

дующих четырех будто слышишь привольно напевающего и улыбающегося человека (вдобавок, каданс на терции тоники придает этому представлению характер мечтательности). И особенно важно, что оба элемента — печаль и улыбка — выступают не как полярные крайности, а как единый перелив чувства, в целом очень жизнерадостного. Такого рода эмоциональные переливы станут позднее одним из самых привлекательных качеств песенных образов Соловьева-Седого.

А вот еще пример песни о дружбе — «Прощальная» (на слова Светлова из кинофильма «Приятели», 1939). Это опять-таки подвижный, непринужденный вальс. Грустно наблюдать неумолимый бег времени, но радостно жить и встречать будущее. Музыка песни по-иному, но вновь дает характерные эмоциональные переходы: моментами она чуть омрачается и даже слегка драматизируется, но затем снова светлеет и течет легкими волнами.¹

Соответственно трактует композитор образы любви. Тут он постоянно оказывается романтиком, ищущим и особенно ценящим недосказанное, полное мечты и томления. Но Соловьева-Седого привлекают не острый драматизм эмоций, не раздирающая тоска или бурное отчаяние, а ласковый свет, душевная отрада любви. Соловьев-Седой становится певцом «зорь счастья» — тихих и ясных, как пригожие зори северной природы. И все тут, конечно, выражено с максимальной доходчивостью, все доведено до особой простоты и общедоступности переживания.

Из ранних песен этого рода «Любовная» (на слова В. Гусева, 1938, опять вальс!) еще мало оригинальна, хотя и содержит характерную эмоциональную переливчатость.

В «Простой песенке» (на слова А. Прокофьева из кинофильма «Небеса», 1938), где поется о любви, разлуках и верности, мы вновь находим постоянные переходы чувства. В начале песни, на словах «светлый месяц, тихий вечер» колорит эмоции еще совсем ясен. Далее, на словах «в красных зорях дальний путь» он слегка омрачается. Еще дальше («наши встречи, наши речи») музыка вновь светлеет, но сразу же вслед за этим («милый мой, не забудь») проникается нежной печалью, которой раньше не было. Так Соловьев-Седой очень тонко, но без всяких

¹ Кстати сказать, ремарка «легко» не раз появляется в песнях Соловьева-Седого.

изошренностей, выражает на протяжении всего восьми тактов целую гамму переживаний: ясность тихого вечера и ясность наполняющего душу чувства, но тут же — печаль пейзажа и волнение за милого — не забудет ли он, не охладет ли в разлуке? Все это — части и оттенки целого.

«Простая песенка» примечательна как уже вполне отчетливый образец овладения синтезом народных интонаций и выразительных факторов романсовой в смысле чуткого следования за словом лирики. Отметим попутно, что и здесь, и позднее переменные (мажорно-минорные) лады народной музыки дают Соловьеву-Седому очень гибкое средство эмоциональных переходов-переливов.

Сравнение часто помогает понять сущность того или иного явления. В данном плане показательно сопоставить «Простую песенку» с песней Б. Мокроусова (на слова В. Соловьева) «Милый мой живет в Казани, а я на Москва-реке», также любовной и возникшей в это же время. Песни многим похожи друг на друга — ритмом, мелодическими оборотами¹, но есть между ними и большое различие. В песне Б. Мокроусова, мелодия которой превосходна по выпуклости, отсутствует эмоциональная переливчатость:



в песне Соловьева-Седого она очень развита:



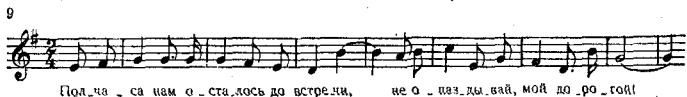
В «Простой песенке» обращает на себя внимание так-

¹ Из них начальная попевка даже вовсе тождественна.

же типичная впоследствии для Соловьева-Седого ритмическая изменчивость (то три, то две четверти такта), при посредстве которой композитор добивается непринужденности музыкальной «речи».

Коснемся еще нескольких ранних любовных песен Соловьева-Седого.

В песне «Таетая» (на слова В. Гусева из пьесы «Слава», 1938) привлекают простота и чистота мелодического рисунка, выражающие стройность и цельность чувства. Контраст достигнут противопоставлением минора и мажора в переменном ладу е — G. Сумрак вечера, спускающегося над тайгой, передан натуральным ми минором (первые 8 тактов). Радостно-затаенное ожидание встречи выражено соль мажором (последующие 8 тактов). Характерна смелость (но, думается, и излишняя прямолинейность!) автора, когда он пользуется для воплощения чисто лирических эмоций оборотами, характерными для старой революционной песни, и, в частности, оборотами напева «Смело, товарищи, в ногу».



Здесь, очевидно, сказалось наследие лет РАПМа, когда композиторы стремились совершенно растворить личное начало в общественном.

Другая песня любовного содержания — «Мчится лодка в глухом прибое» (на слова М. Светлова из кинофильма «Небеса», 1939) любопытна иным, стремительным складом движения. На первый взгляд напрашивается аналогия с быстрыми песнями И. Дунаевского (вроде «Курортной», «До свиданья, девушки», «На разезде»). Однако у Соловьева-Седого, все же, иной колорит, явно связанный с гармошечными переборами. Музыка моментами вдруг заставляет вспомнить позднейший яркий образец — «Поет гармонь за Вологдой». Характерна ремарка песни «Мчится лодка...» — «лукаво». Она выражает эмоциональный оттенок кокетства, который впоследствии часто дает себя знать в произведениях композитора. И еще — вновь примечательны ритмические перебои (смены размеров) — позднее столь излюбленные Соловьевым-Седым.

Песня «Я о будущем нашем мечтаю» (на слова М. Светлова, из кинофильма «Будни»; 1939) мало оригинальна, находясь в русле общепринятых лирических вальсов.¹

Следует упомянуть некоторые песни данного периода, в которых композитор трактовал любовную тему более отвлеченно, как бы накладывая на общественную деятельность героев. Такова, например, песня «Голубой платок» (на слова А. Чуркина, 1938) — еще не яркий, но кое-что обещающий пример «песен расставания». Другой пример — «Рыбацкая» (на слова М. Светлова из фильма «Небеса», 1939). Ее музыка не блещет оригинальностью, но приметна вариационными элементами сопровождения. «Групповая» любовная песня «Что мы, девушки, скучаем» (на слова А. Чуркина, из кинофильма «11 июля», 1938) примыкает к тем сочинениям Соловьева-Седого, где он опирался по преимуществу на крестьянский песенный фольклор.

Укажем и на те, относящиеся к данному периоду, песни Соловьева-Седого, которые имели общественное содержание по преимуществу. Среди них выделяются две: «Белорусская партизанская» и «Едем, братцы, призываться» (обе написаны в 1938 году на слова А. Чуркина).

Разумеется, нет оснований искать в этих песнях лирически-интимные черты. Но и в них Соловьев-Седой избегает какой-либо официальности. Он стремится схватить и передать существо эмоций, охвативших содружества людей.

В мужественной, суровой «Белорусской партизанской» композитор пользуется (как и в «Таежной») характерными оборотами натурального минора.

В песне «Едем, братцы, призываться» привлекает правдиво переданное музыкой состояние бодрой грусти: печально прощаться с родными и близкими, но долг защиты Родины — прежде всего.

Отметим особенно важное качество, присущее уже ранним песням Соловьева-Седого — фактурную развитость и разнообразие их фортепьянных сопровождений. В этих сопровождениях композитор избегает схематичности или примитива. Его постоянная задача — картинность, образ-

¹ Вторая редакция этой песни, написанная по памяти значительно позднее (см. В. Соловьев-Седой. Сто песен. Том первый. Л., 1959, стр. 82), еще менее удачна.

ность, которая дополняла бы идеи и чувства, выраженные текстом и мелодией. В аккомпанементе «Белорусской партизанской» мы слышим и призывные фанфары и топот копей. В песне «Едем, братцы, призываться» с ее характерной авторской ремаркой «Энергично, но мягко» ритмический фактор марша слегка завуалирован напевно-лирическими оборотами, а фанфарность вступительных акцентированных нот смягчена плавными триолями восьмых. Сопровождение песни в совокупности с ее мелодией способствует установлению эмоционального тона, так естественно сочетающего волевое начало с душевной отзывчивостью.

Примечательно, что уже в это время Соловьев-Седой не только сочинял песни, но и всерьез продумывал некоторые важные проблемы песенного творчества. Интересна в данном плане его небольшая статья «Стихотворение и мелодия», опубликованная в ленинградском журнале «Искусство и жизнь» (1938, № 5). Здесь Соловьев-Седой упрекал композиторов, зачастую пишущих песни на тексты, не соответствующие специфике музыки. По мнению Соловьева-Седого, «...в основе каждой песни должен быть центральный образ», а многие композиторы-песенники это упускают, игнорируя связь музыки с текстом, основываясь на уже созданных музыкальных образах, а не на стихотворном образе, и подражая, например, песне «Полюшко» Л. Книппера, перепевая И. Дунаевского, и т. д. Итак, Соловьев-Седой ясно сформулировал то, за что боролся собственным песенным творчеством — необходимость опирающейся на текст выразительности песенной музыки; тем самым, он приближал интонационные требования песни к требованиям романса.

Важна и другая мысль данной статьи. Соловьев-Седой призывал избегать формально-механической жанровости (например, маршей-«бодрячков»). Ссылаясь на вальсовую основу романса Чайковского «Средь шумного бала», он указывал, что тот или иной жанр ритмики следует в песне обогащать, уходя от элементарной ритмически-ударной схемы.

Отметим, наконец, тогдашние соображения Соловьева-Седого (в той же статье) о возможности обобщать песенные интонации какого-либо исторического периода лишь по истечении некоторого времени (со ссылкой на подобное

обобщение интонаций периода гражданской войны в «Тихом Доне» И. Дзержинского).¹

Интересны также взгляды Соловьёва-Седого, высказанные им 4 декабря 1938 г. в Ленинградском Союзе советских композиторов на конференции, посвященной путям развития советской массовой песни.

«Я считаю, — сказал композитор², — что рассматривать массовую песню только так, как ее привыкли рассматривать, т. е. как то, что поют массы — неправильно. Я лично считаю ту песню массовой, которую не только поют, но которую любят слушать, и которую напевают может быть не массово, но каждый гражданин в отдельности. Я считаю, что основной задачей массовой песни является поднятие культурного уровня нашего общества, нашего большого отечества... История песни показывает, что непрерывно на протяжении веков и у всех народов происходит обмен опытом формирования песни между дилетантами, народной песней, и песней, слагаемой профессиональными композиторами. И этот обмен двигает, с моей точки зрения, музыкальную культуру страны... В народной песне существует громадный выбор тем. В наших массовых песнях тематика, к сожалению, очень однородна... Военные песни мы страшно сузили, свели на одну сугубо оборонную тематику; поэтому все песни начинаются с того, что что-то делается, а в конце все-таки — «Мы возьмем винтовку и пойдем». Мы забываем, что красноармейские части состоят из живых людей, у каждого из которых есть и своя милая, и свои душевные переживания, о которых ему хочется попеть. Мы, композиторы, мало об этом думаем, а поэты об этом совершенно не думают. И

¹ Незадолго до этого Л. Круц писал в статье «Песни Соловьёва-Седого» («Советское искусство» от 25 января 1938 года): «В. Соловьёв-Седой чрезвычайно требователен к текстовому материалу. Он творчески работает совместно с авторами текстов (А. Чуркин, А. Гитович, В. Азаров, Е. Рывина), а иногда подсказывает им благодарные для музыкального оформления поэтические образы.

Свои песни Соловьёв-Седой многократно исполнял в цехах заводов и фабрик, в клубах, в красноармейских и краснофлотских частях, в школах и вузах. Общественная проверка и высказывания слушателей давали автору новые творческие стимулы и уверенность в правильности избранного им метода.

Опыт песенного творчества помогает Соловьёву-Седому и в его работе над оперным произведением. Опера, которую композитор сейчас пишет, радуется своим чистым и эмоциональным песенным языком».

² Цитируется на основе стенограммы.

мне кажется, что только тогда песня найдет выход из того состояния, в котором она очутилась... когда мы начнем расширять тематику песни и говорить о всех сокровенных чувствах человека через песню».

Цитированные высказывания Соловьева-Седого показывают, что он уже тогда далеко не стихийно, но сознательно и продуманно держал курс на песню, способную сочетать массовость с индивидуальным своеобразием, общественное содержание с лиричностью формы, простоту с воспитательным, эстетическим значением, национальную определенность с охватом широкого круга бытующих интонаций. Это была целая творческая программа — ясная и принципиальная.

* * *

Отдавая много сил песне, Соловьев-Седой все более настойчиво подумывал и о балете, тема которого определилась не сразу.

В архиве композитора сохранились наброски к балету «Русская сказка», относящиеся, по-видимому, к середине 30-х годов. Эти беглые наброски любопытны, поскольку вновь свидетельствуют о чертах преходящего увлечения хроматизмами, терпкими гармониями, тональной пестротой. Но тем более показательно, что балет «Русская сказка» был брошен, и композитор вернулся к максимально демократическому искусству, принявшись за самую крупную свою работу предвоенных лет — сочинение балета «Тарас Бульба».

По поводу этого балета композитор вспоминает: «Он вызвал интерес у Академического театра оперы и балета имени Кирова, который начал работу над ним, еще не имея готового произведения.

Проявил интерес к «Тарасу Бульбе» и Большой театр СССР.

Я легкомысленно согласился на то, чтобы работа над незаконченным балетом шла в двух крупнейших театрах Союза. Эта затея мне очень дорого стоила. В Ленинграде «Тараса Бульбу» ставил Ф. Лопухов, а в Москве Р. Захаров. Вот куда приложимы слова поэта: «В одну телегу впрячь не можно коня и трепетную лань», ибо по своим эстетическим воззрениям Лопухов и Захаров — антиподы.

Моя спокойная жизнь окончилась. Я еле успевал

писать музыку и ездить из Ленинграда в Москву. То, что устраивало Лопухова, совершенно не устраивало Захарова. Торопливые наброски, написанные мною, выхватывались у меня из рук и немедленно инструментовались.¹ Сам я для инструментовки не имел ни опыта, ни времени. Так появились в театрах Москвы и Ленинграда два разных балета², у которых сходна была лишь первая часть».³

Оба спектакля были по преимуществу положительно оценены тогдашней прессой, которая подчеркивала их патриотический дух, а также новаторство показа на сцене в столь широких масштабах народного танца. Героика «Тараса Бульбы» отвечала настроениям предвоенных лет, а всепроникающая народность выступала как средство борьбы с «академическими» тенденциями старого балета.

В этом заключалось серьезное положительное значение балета «Тарас Бульба», хотя он, как произведение музыкальное, еще не явился крупным, бесспорным достижением молодого автора, — страдавшего покуда и некоторой скованностью музыкальной экспрессии, и неопытностью в крупных формах, в оркестровке, даже передоверенной другим лицам. Критика не обошла этих обстоятельств и, в конце концов, хвалила композитора очень сдержанно, охотно выставляя на вид недостатки и слабые стороны музыки «Тараса Бульбы». Вот примеры.

Н. Кружков писал из Ленинграда по поводу постановки «Тараса Бульбы» в театре им. Кирова, что «музыка балета, написанная композитором В. Соловьевым-Седым, в ритмико-танцевальном отношении достаточно удобна».⁴

М. Долгополов в связи с московской постановкой «Тараса Бульбы» отмечал, что «несмотря на недостатки либретто и музыки В. Соловьева-Седого, постановочный коллектив создал спектакль, полный патриотического звучания».⁵

Появились и более резкие отзывы. Так, по мнению С. Корева (писавшего о московской постановке), «успех

¹ В Москве балет инструментовал Д. Рогаль-Левидский, а в Ленинграде целая бригада в составе Б. Арапова, Р. Мервольфа, Г. Римского-Корсакова и П. Фельдта (Ю. К.).

² Премьеры состоялись: в Ленинграде 12 декабря 1940 года, в Москве 26 марта 1941 года (Ю. К.).

³ «Жизнь учит», стр. 159.

⁴ Статья «Тарас Бульба». «Правда» от 7 января 1941 года.

⁵ Статья «Тарас Бульба». «Известия» от 27 марта 1941 года.

спектакля тем более значителен, что трудности его усугублялись невысоким уровнем музыкального материала балета. В музыке композитора В. Соловьева-Седого очень редко прорываются отдельные проблески эмоционально-выразительной мелодичности (лейтмотивная тема Остапа, скрипичное соло в 1 акте). Только исключительные художественные возможности оркестра Большого театра и превосходный талант Ю. Ф. Файера — непревзойденного мастера балетного дирижирования — подчинили эту музыку общему звучанию спектакля». ¹

Ю. Слонимский (рецензировавший ленинградскую постановку), осудив сценарий «Тараса Бульбы», писал: «Впору сценарию и музыка В. Соловьева-Седого. Композитор не лишен дарования. Но у него нет ни опыта, ни фантазии, ни данных музыкального драматурга для того, чтобы браться за монументальное сценическое полотно. Музыка его фрагментарна, разностильна, бездейственна. Попевки, знакомые нам со времен «Тихого Дона» и первых опытов массовых песен, поверхностная иллюстративность вместо настоящего драматизма, «украинские танцы», в которых много знакомого от старинной французской польки до музыки современных кинофильмов, — все это далеко от нашего представления о музыке, имеющей право на жизнь в ведущих театрах страны. Мы удивлены, как крупнейшие специалисты — авторитетнейшие руководители театров не услышали этого давно, не поняли, что опус Соловьева-Седого есть лишь фикция музыки, не достойная оркестра такого театра, как Кировский». ²

Естественны потому воспоминания композитора: «Немногие слова, отведенные мне критикой, мало способствовали созданию хорошего настроения... я надолго расстался с мыслью о создании большого театрального произведения». ³

Ныне мы имеем возможность сравнить первую редакцию «Тараса Бульбы» (1940) с его второй редакцией, возникшей полтора десятка лет спустя (1955).

Сравнение неизбежно и полностью обращается в поль-

¹ Статья «Тарас Бульба». «Вечерняя Москва» от 27 марта 1941 года.

² Ю. Слонимский. Тарас Бульба. «Искусство и жизнь», Л., 1941, № 1.

³ «Жизнь учит», стр. 159.

зу второй редакции, неизмеримо более содержательной по музыке, укрупненной по формам¹, самостоятельно и колоритно оркестрованной.

Первая редакция балета стала вполне достоянием истории, но, конечно, следует дать ей эстетическую оценку.

Бесспорно прогрессивными были самые общие намерения композитора. Он стремился к насыщению всей музыки балета народной песенностью и танцевальностью, а, наряду с этим, к созданию действенных драматических образов. Но композитор еще не созрел для выполнения столь сложной задачи; соответственно — сильно ограниченными оказались и его конкретные намерения и его умение.

Знакомясь с музыкой первой редакции балета², мы ясно улавливаем творческий облик тогдашнего автора «Тараса Бульбы». В клавире очевидно широкое использование навыков, которые Соловьев-Седой получил много раньше как аккомпаниатор танцев. Композитор очень склонен в танцевальных номерах к бойкому импровизированию и варьированию, но забота о форме его мало тревожит³. Он почти не стремится к симфоническому развитию и не предусматривает сколько-нибудь развитой оркестровой фактуры, за исключением сравнительно немногих, специальных фрагментов звукописи — вроде вступления и антрактов. Балет легко распадается поэтому на множество отдельных номеров, не связанных между собой единными линиями и кульминациями драматургии. Музыка очень часто получает вполне прикладной характер, поскольку у автора нет высокой требовательности к самостоятельному (выразительному и изобразительному) значению каждого музыкального момента. «Аккомпаниатор» работает непрерывно, музыкант-художник выступает со своими властными требованиями лишь по временам.

В эти «по временам» Соловьеву-Седому удалось-таки найти несколько ярких лейтмотивов — образов балета, ко-

¹ Так, в первом акте первой редакции было 24 номера, в первом акте второй редакции их стало только 8.

² Мы пользуемся здесь ленинградским ее вариантом — стеклографированным изданием клавира (ГАТОБ им. С. М. Кирова, Л., 1940).

³ По собственному признанию, Соловьев-Седой лишь с начала 50-х годов стал сочинять, предварительно и попутно «конструируя» в уме, а до этого руководствовался преимущественно своими импровизациями за фортепьяно.

торые уцелели в своих основных чертах и впоследствии. Среди них выделяются темы Тараса и Запорожской Сечи.



11 Allegro molto



Обе темы весьма характерны в ряде отношений. Как уже сформировавшийся композитор-песенник, Соловьев-Седой и в области инструментальной музыки ищет максимально обобщенных афористических тем. Именно таковы темы примеров 10 и 11. Очень важно вникнуть в их образную сущность.

В образе Тараса Бульбы можно было выделить музыкой различные черты — героизм, преданность родине, удадь, жанровую колоритность. Соловьев-Седой избрал столь свойственное его собственному эмоциональному строю сочетание мужественности с лирической мягкостью.

Взяв ритм в три четверти, и трактовка его сливает воедино два различных элемента. Один из них — волевая поступь, энергичное движение (если брать отдаленные и величайшие традиции образа, мы, конечно, вспомним Героическую симфонию Бетховена). Этот элемент выражен и пунктированными группами сопровождения. Но ему сопутствует другой — плавная текучесть, близкая к фигурам вальса. Оба элемента взаимопроникают и видоизменяют друг друга, образуя очень своеобразное целое.

Соответственное (и решающее суть образа) взаимодействие элементов мы имеем в теме. Она начинается широкой («эпической») фанфарой, но затем переходит в как бы стонущие обороты *es — des — c* (с акцентом на *c*), за которыми следует доминантовый каданс (*f — a — b*).

Не менее характерна гармония. Уже в первом такте дана не простая тоника (трезвучие) *b-moll'*, но мягче звучащий квинтсектаккорд *ee*¹. А дальше обращают внимание переливы, мерцания гармонического колорита (соль бекар и ми бекар, соль-бемоль и ми-бемоль). В конце концов, все средства служат одной цели.

От темы (в совокупности ее мелодии, ритма, гармонии) остается очень яркое и запоминающееся впечатление чего-то сурового и, вместе с тем, почти интимного, сочетающего силу с тоской и даже с некоторым оттенком обреченности.

В этой теме сразу предвосхищена трагическая развязка жизни Тараса Бульбы — но не через острое драматическое столкновение противоречий, а через эмоцию как бы сочувствия герою². Это — важнейший образно-этический фактор обрисовки главного героя, который выступает будто с «темой судьбы». Опять-таки очевидно, что тут выражает себя собственное эмоциональное *сredo* композитора, которому сердечная непосредственность важнее и ближе, чем «объективно» контрастная драматургия.

Вторая из приведенных тем — тема Запорожской Се-

¹ Отметим, кстати, что использование «мягких» (не доминантовых и не вводных) септаккордов послужило впоследствии одним из очень любимых факторов гармонического сопровождения у Соловьева-Седого. Быть может, он как никто из советских композиторов-песенников стал настойчиво применять их ласкающие, слабо диссонирующие краски. Толчком к этому могло послужить знакомство с музыкой Дебюсси.

² Во второй редакции балета фактура и гармонии темы были несколько изменены, но существо их сохранилось.

чи¹ — еще более лаконична. Она построена на двух контрастных фанфарах. Первая (ходы по ступеням трезвучия g-moll) носит чисто декоративный характер: это кратчайшая звукопись чего-то грузного, мощного, беспрерывно взбудораженного. Вторая фанфара (такты 5—8) дана на фоне первой как символ боевого клича (и тут гармонический перелив красок — B-dur на g-moll, затем общий g-moll).

Итак, обе темы свидетельствуют и о достигнутом Соловьевым-Седым уже в это время умении чрезвычайно сжато обобщать, и о достаточно четко сформировавшемся эмоциональном мироощущении. Достаточно, но далеко не вполне, что подтверждается лирическими темами первой редакции балета (в частности, темой матери). В предвоенные годы лирика Соловьева-Седого была, как уже говорилось, во многом скованной, недоразвитой, нераскрытой. Именно поэтому лирическая сторона «Тараса Бульбы» в его первой редакции очень сильно уступает соответствующей стороне второй редакции. Некоторые сравнительные примеры мы приведем позже (при обзоре второй редакции), а пока ограничимся указанием на самый факт.

Первая редакция балета оказалась весьма несовершенной в силу неравномерности развития отдельных факторов и составных частей, а также в силу неподготовленности сознания композитора к целостному охвату всего круга образов, к пониманию произведения, как единства.

Кое-что, и прежде всего темы Тараса в Сечи, было хорошо и оригинально, по-своему, найдено. Кое-что, в сфере лирики по преимуществу, наметилось, но недоразвилось. Многое (и это относится в особенности ко всей чисто танцевальной канве балета) хотя и не оставило без внимания украинский колорит, но писалось слишком инертно, на основе импровизаторских навыков, а не по плану подлинно взыскательного художника. Наконец, немалое (это относится, главным образом, к картинно-изобразительным фрагментам) осталось слабо продуманным.²

В процессе работы над балетом «Тарас Бульба» Соло-

¹ Во второй редакции она правильно изложена меньшими длительностями (восьмыми вместо четвертей).

² Хотя и тут были удачные находки — например, песенно-лирический пейзаж степи в начале второго действия.

вьев-Седой лишь моментами проявлял истинную, строгую волю — и в этих случаях обретал твердую почву, опору посреди потока. Но часто он просто отдавался течению, и музыка начинала механически мелькать. Естественно, что при этом не могли возникнуть серьезное внимание к каждому моменту сочиняемого, высокая требовательность, из которых растет мастерство. Основная беда заключалась не в том, что Соловьеву-Седому не хватало тогда (и очень не хватало!) профессиональной выучки, а в том, что потребность в мастерстве, в точном и рассчитанном «делании» еще не сформировалась у него в сознании, поскольку выразительные и изобразительные намерения композитора зачастую оказывались расплывчатыми, неконкретными.

Все это в совокупности и сделало первую редакцию балета «Тарас Бульба» произведением с яркими проблесками, но шаткой основой, не способной противостоять размышляющим силам времени.

Пытаясь суммировать результаты первых четырех-пяти лет самостоятельного композиторского творчества Соловьева-Седого (после окончания им консерватории), мы должны учитывать как заметное движение композитора вперед по пути развития им оригинальности, самобытности, так и серьезные, покуда не преодоленные препятствия такого развития.

Творческая личность Соловьева-Седого в эти годы не успела развернуться, так как он еще не созрел как композитор и, прежде всего, как человек. С одной стороны, он нащупал и стал приметно формировать самые естественные и органичные основы своей лирики, но пока мешала какая-то робость чувств, еще не закаленных глубокими жизненными испытаниями, не осознавших свою силу, законность, незаменимость. С другой стороны, композитор стал держать, но еще не избавился от того несколько поверхностного отношения к творческому труду, которое было присуще ему в юности из-за недоверия к себе.

Таким образом, он страдал и от скованности и от безрассудства. Их предстояло преодолеть.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

1941—1943

В предвоенные годы сочинение балета «Тарас Бульба» и многочисленные заботы, связанные с его постановкой, отвлекли Соловьева-Седого от песенного творчества. События Великой Отечественной войны вернули его к песне и способствовали необычайному расцвету этого жанра в музыке композитора.

Соловьев-Седой так вспоминает о начале войны, заставшем его под Ленинградом: «Стояли знойные летние дни. Я работал в Доме творчества композиторов на Карельском перешейке. В субботу вечером Тамара Давыдова читала нам рассказ «Если завтра война», а воскресным утром, еще не зная, что это «завтра» уже наступило, я с И. Держинским выехал в Ленинград: на Островах должен был состояться вечер советской песни. Удивленные густым потоком встречных грузовых машин, мы вскоре узнали: война!

Отныне вся жизнь пошла по-иному. Утром 24 июня я принес в Радиокomiteт свою песню «Играй, мой баян», а вечером она уже звучала из репродукторов над городом». ¹ Вот каким быстрым оказался отклик Соловьева-Седого на грозные события.

«Война приближалась к Ленинграду. Семьи композиторов были эвакуированы в тыл. Я поселился с Леоном Ходжа-Эйнатовым, ежедневно писал с ним песни, частушки, куплеты, исполнявшиеся по радио». ²

¹ «Жизнь учит», стр. 159—160.

² Там же, стр. 160.

Непосредственные впечатления ограничивались пока Ленинградом, его настороженностью и собранностью, его готовностью дать отпор врагу. Мучительно волновал контраст чудесного северного лета и ширящегося по всей стране огромного горя. Лавина черной смерти надвигалась.

Этот контраст дал толчок творческому воображению композитора и способствовал возникновению (в августе 1941 года) его замечательной песни «Вечер на рейде».

События вскоре сделали Соловьева-Седого активным музыкальным деятелем.

22 августа 1941 года он эвакуировался вместе с Академическим Малым оперным театром в Чкалов. «Наше путешествие по стране, — вспоминает И. Дзержинский, — продолжалось три недели. Длинные-предлинные составы, наполненные людьми, заводским оборудованием, блеющим и мычащим скотом, шедшие непрерывной вереницей на Восток, создавали грандиозную панораму народного бедствия. Но в ней вовсе не было печальной безнадежности! Серые, запыленные, усталые лица, суровый взгляд исподлобья, крепко сжатые губы говорили о непоколебимой решимости победить, победить во что бы то ни стало!

Каждый вечер мы делились впечатлениями о прошедшем дне, собравшись в одном из товарных вагонов. Душою бесконечных ночных бесед был Василий Павлович. Остро наблюдательный, наделенный природным чувством юмора, Соловьев-Седой никогда не унывал и своим оптимизмом заражал всех, кто соприкасался с ним и во время путешествия и в период жизни в эвакуации».¹

Прибыв в Чкалов, Соловьев-Седой начал большую работу по созданию боевой публицистической театрально-эстрадной группы. Став ее музыкальным руководителем, он выполнял целый ряд функций: писал музыку, тексты интермедий, сочинял стихи, сатирические сценки и даже репетировал их с актерами. В результате ему было поручено художественное руководство театральной бригадой в целом.

«Однажды в городском саду с поэтическим названием «Тополя», серо-пепельном от пыли, ко мне подошел солдат в кирзовых сапогах — красивый, рослый молодец, с румянцем во всю щеку, назвался Алексеем Фатьяновым, поэтом, прочел, встряхивая золотистой копной волос, свою песню

¹ И. Дзержинский. В. Соловьев-Седой. «Советская музыка», 1957, № 4, стр. 24—25.

«Гармоника». Песня мне понравилась лиризмом, напевностью, юмором. Так возникло мое знакомство с Фатьяновым, перешедшее затем в творческое содружество.

В феврале [1942 года. — Ю. К.] наша театральная бригада, называвшаяся «Ястребок», выехала в Москву. Там, в Москве, мы показали свою программу в ЦДКА. Мое литературное творчество сгорело, как свеча: интермедии с программы были сняты. Далее нам разъяснили, что рояль — роскошь, не предусмотренная на фронте, а поэтому его надо заменить баяном или аккордеоном. И мне пришлось срочно обучиться технике игры на незнакомом мне инструменте.

Мы переработали свою программу, получили путевку на Калининский фронт, выехали туда в автобусе, у которого листы фанеры заменяли разбитые стекла. Ехали мы целые сутки, глухой ночью прибыли в небольшую, заснеженную деревню. За время этой поездки я уже забыл технику игры на аккордеоне, торопливо усвоенную за двадцать часов в Москве, решил, что завтра все вспомню. И той же ночью в одной избе мы показали свою программу. Все шло хорошо, пока не выступил я с певцом. От волнения я забыл продеть левую руку под ремень, растягивающий меха; музыкальное сопровождение, второпях разученное мной, словно испарилось из памяти, и лишь профессиональная выдержка певца да сознание того, что песни-то новые, что их никто не знает, что слушатели попросту примут их за плохие песни, — вот что удерживало меня на «сцене» эти страшные двадцать минут.

Представляю себе, сколько в той избе сидело людей, знающих толк в баяне, и как они издевались надо мной!»¹

Политотдел направил ансамбль театральной бригады в воинские части первого эшелона. «Мы вошли в быт войны. Я вспоминаю, как шел по деревенской улице, волочил за собой по снегу свой аккордеон, весивший без малого полтора пуда, увидел самолет, низко кружившийся над деревней. Я вошел в избу, где находилась столовая, не успел обжечься ложкой горячих щей, как изба задрожала, оконные стекла вылетели, все находившиеся в столовой бросились на пол, а я, остолбенев, попятился к двери...

Так началось знакомство с фронтом».²

¹ «Жизнь учит», стр. 160.

² Там же.



В. Соловьев-Седой с группой офицеров подшефной части. (1947 г.)

Ансамбль «Ястребок» выступал в избах, сараях, землянках, блиндажах, полевых госпиталях. По словам композитора, сам он «вскоре стал приличным аккомпаниатором»¹ на аккордеоне.

«Состоялась у нас встреча с воинами, отвоевавшими кусок родной земли. Сияло морозное солнце. Мы ехали на санях. Вдоль укатанной снежной дороги белели высокие сугробы, скрывавшие ее от немцев. Вдали, в синем небе ходили по кругу бомбардировщики. Внезапно над нами послышался свист, ездовой навалился всем телом на меня, где-то зачастил пулемет. Оказывается, над нами пронесся «Мессер».

— Ты что же, струсил? — спросил я ездового, когда, заняв свое место, он вновь взял в руки вожжи.

— Зачем струсил, — спокойно ответил ездовой.

— А чего ж ты навалился на меня?

— А ежели бы пулемет хлестнул, я тебя и прикрыл бы.

Мне стало стыдно.

¹ А. Сохор. В. П. Соловьев-Седой. Песенное творчество. Л.—М., 1952, стр. 42.

Переехали мы по льду через Волгу — не думал я, что она, матушка, так узковата в здешних местах, — миновали деревню, недавно освобожденную от врага, остановились в густом сосновом лесу. На опушке стояли выкрашенные белой краской орудия, тщательно замаскированные. Среди деревьев поднимались низкие срубы землянок. Нас предупредили: «Немцы близко». Мы переходили из землянки в землянку, не слишком громко играли, не слишком громко пели, не слишком громко хлопками награждались.

В том фронтовом лесу провели мы три дня. На исходе третьего дня нам, как и всем бойцам, выдали лишь сухари, а ночью подняли и сказали, что пора уезжать. Мы вышли из землянки. Свет ракет, взлетающих в темное небо, освещал временами лес. Копыта лошадей, запряженных в сани, окутаны были мешковиной. Близко стучали пулеметы.

— Поехали!

Долго ехали мы в полном молчании, перебрались через Волгу, поднялись на высокий берег, поросший лесом, и здесь возница облегченно вздохнул:

— Ну, ребятки, теперь можно и закурить.

И все разъяснилось, когда нас поздравили с тем, что мы три дня пробыли в окружении».¹

Бригаду «Ястребок» перевели в части второго эшелона — здесь выступления продолжались в условиях околофронтной обстановки.

«Приближалось время нашего отъезда с фронта. Запомнился мне зимний сосновый лес, дощатый сарай, освещенный фонарями «летучая мышь», солома, расстеленная на земле, бойцы в белых халатах, среди которых мы сидели. Это были лыжники. Им с утра предстояло отбить деревню, захваченную врагом. Мы просидели с ними до первых петухов, потом простились с этими людьми, ставшими нам за недолгие часы друзьями-товарищами, обнялись с лейтенантом Куприяновым, командовавшим ими. Он обещал нам на прощание, что лыжники обязательно освободят деревню, а я, в свою очередь, дал обещание написать песню, посвященную нашей встрече».²

И лыжники под командой Куприянова и Соловьев-Седой выполнили свои обещания. Встретившись с лейтенан-

¹ «Жизнь учит», стр. 160—161.

² Там же, стр. 161—162.

том восемь лет спустя, композитор спел песню, написанную им на собственные слова:

Сегодня наш полк на заре выступает,
Нелегкое дело — война.
— Эй, кто там веселую песню играет?
Сурово сказал старшина. —
Ты знаешь, победа сама не приходит,
Победу мы с боем берем.
За жизнь, за свободу мы в каждом походе
Немало друзей отдаем.
Немало увидеть пришлось на пути нам,
Воюем не первые дни.
Не радостной песней, а грустным мотивом
Погибших друзей помани.
Помянешь друзей — завоеешь иначе,
Солдаты — особый народ!
От боли не плачем, от песни заплачем,
Коль песня до сердца дойдет.
Заплачет солдат, берегись его мести —
Врагу не вернуться домой!
Сыграй же, товарищ, душевную песню,
Сегодня уходим мы в бой!¹

Цитированные стихи привлекают внимание не только как показатель многосторонней одаренности. Самое примечательное в них то, что они кратко и сильно выражают эмоции, типичные для музыки Соловьева-Седого, свойственный им акцент сердечности и душевной непосредственности.

«Сорок пять дней, проведенные на фронте, оставили во мне незабываемое впечатление. Я видел народ на войне. Я понял, что солдат — это не лакированный герой, а труженик войны, что он сражается так же, как варит сталь, пашет землю, возводит плотины. Он идет на подвиг мужественно и просто, а в час отдыха не чужд шутки, крепкого словца, лихого танца. И мне казался близким этот простой человек, сражающийся за свою Родину.

С такой душевной настроенностью вернулся я с фронта в Чкалов, возобновил работу над песнями, сблизился с Алексеем Фатьяновым».²

По пути с фронта в Чкалов (ранней весной 1942 года) Соловьев-Седой задержался в Москве. Фашистские войска,

¹ «Жизнь учит», стр. 162.

² Там же, стр. 162. По окончании фронтовых выступлений Соловьев-Седой, как и другие участники бригады «Ястребок», получил именную благодарность от командования.

недавно отброшенные первым большим наступлением советских Вооруженных Сил, находились еще сравнительно недалеко от столицы. Но в Москве уже быстро восстанавливалась и развивалась культурная жизнь, росли бодрость и уверенность в будущей полной победе. Соловьев-Седой выступил по радио с показом своего творчества. Недавний успех на фронте способствовал теперь расширению и упрочению его известности.

Возвратившись в Чкалов, композитор интенсивно продолжал сочинять песни (только за лето 1942 года их было написано больше двадцати).

«Жизнь моя пошла на колесах. Я много ездил по Уралу, ковавшему победу, выступал перед шахтерами, металлургами, строителями танков, чувствовал, что интерес к моим песням возрастает, часто бывал в столице, где обычно останавливался в гостинице «Москва», подружился там с Виктором Гусевым, которого знал еще в довоенные годы.

На мой огонек, светившийся в пятом этаже, бывало, слетались близкие друзья. С ворохом новостей, фронтовых и московских, появлялся Виктор Гусев, с которым так хорошо было коротать долгие зимние московские вечера. Это было время суровое, но незабываемое. За окном уже взлетали в небо Москвы многоцветные звезды первых салютов. Я работал над песнями с душевным подъемом. Мир образов Гусева был близок мне. Я любил его как поэта, не только как друга. К сожалению, немного мы написали вместе песен».¹

Популярность песенного творчества Соловьева-Седого быстро росла. Его песни очень широко пелись и высоко ценились в армии, охотно пели их и в тылу. Некоторые из песен перекинулись и за рубеж, получили там распространение и признание среди солдат, партизан, рабочих. Соловьев-Седой стал одним из самых известных советских композиторов-песенников. В 1943 году ему за песни «Вечер на рейде», «Играй, мой баян» и «Песня мщения» («Я вернулся к друзьям») была присуждена Сталинская премия.

События первых лет войны явились для Соловьева-Седого, как и для всех, чрезвычайно серьезным, суровым испытанием. Известно, что в испытаниях подобного рода познается ценность человека, истинное содержание творчества художника.

¹ «Жизнь учит», стр. 162. Гусев умер в январе 1944 года.

Часто говорят, что художник должен быть прежде всего чутким, крайне чувствительным к переживаниям людей своего времени, что только при таком условии он способен верно, правдиво отразить и выразить современность. Вряд ли можно оспорить этот тезис. Но все дело в том, что бывает чуткость и чуткость, что художник-реалист отнюдь не может заниматься пассивной регистрацией психологических явлений; непрменная задача его состоит в сознательном, целеустремленном отборе того, что представляется наиболее ценным и жизненным, наиболее прогрессивным и глубоким, наиболее устремленным в будущее.

Нам хорошо известны те остро-впечатлительные реакции искусства на войну и за рубежом, и у нас, которые ставили и ставят в центр своего внимания ее разрушительные силы. В самой общей формулировке это есть выразительный, порою потрясающий показ ужасов войны, ужасов не только материальных, физических; но и духовных, психологических. Сколько бы ни испытал человек, но если сила и гармония в его душе сохранились — он может считать себя победителем. Напротив, искусство, сосредоточивающееся на воплощении подавленности, распада эмоций, рисует, в сущности, побежденных. Можно ли говорить о настоящей победе, если человек выжил, но душа его утратила лучшие свойства гармоничности, ясности и стройности? Конечно, нет.

А война именно так подействовала на многих художников, искусство которых стало концентрировать и лелеять эмоции ужаса, отчаяния, беспредельной тревоги и нервной надломленности.

Нельзя, конечно, отрицать известную закономерность и даже серьезное познавательное значение подобного искусства: его оправдание в действительно глубочайших потрясениях жизни, его смысл в обнажении образов этих потрясений перед лицом всего мира.

Но разве война только разрушает и уничтожает? Разумеется, нет, так как истинно сильное в результате жесточайших испытаний становится лишь более сильным. Вспомнив слова поэта о том, как

...тяжкий млат,
Дробя стекло, кует булат,

мы поймем первостепенное и высшее значение искусства, выходящего из испытаний еще более глубоким и содержа-

тельным, еще более душевным, цельным, внутренне гармоничным.

Такая глубина, такая содержательность, такая цельность и гармоничность могут быть различными — более патетическими или более сдержанными, более возвышенными или более простодушными. В этом возможность многих ветвей, многих форм и разновидностей подлинно прогрессивного, подлинно жизненного искусства.

Одну из таких ветвей представляет творчество Соловьева-Седого в первые военные годы. Потрясения войны не разрушили, не скомкали его душевный мир; напротив, они сделали этот мир более полным, насыщенным, сердечным, целенаправленным и, следовательно, более стройным. Композитор впервые с недостижимой ранее полнотой «нашел себя», преодолевая скованность и «недопетость» эмоций. Он нашел верные пути к совершенству, понимая под этим не некий абстрактный идеал, а единство содержания и формы, намерения и выполнения.

Соловьев-Седой обрел круг наиболее близких и дорогих образов. А суть обретения была проста, как все истинное. Композитор несравненно лучше, чем раньше, понял душу издавна любимого им «среднего» человека — как потому, что эта душа раскрылась перед ним во всей своей привлекательности, так и потому, что сам он стал гораздо пронительнее и душевнее.

«Средний» человек отнюдь не противостоял герою. Он сам был героем, но не героем высших, монументальных подвигов, ведущих за собой массу, не героем, единственное правдивое выражение которого в музыке может быть достигнуто патетикой фанфар и могучих маршей, величавой драматургией крупных форм. Нет, герой был иным, он оказывался в тени грандиозных событий, но входил в число тех, на каждодневных, самоотверженных, самозабвенных делах которых строится непобедимая сила масс.

Такие герои скромны, незаметны, могут показаться даже невзрачными. Но они поразительно сильны сохранением самых исконных и самых необходимых основ жизни — сердечности и душевности общения людей между собою. Как верно, как правдиво улавливал и воплощал при этом Соловьев-Седой замечательные черты «русского характера», превосходно выраженные в годы войны в «Василии Теркине» А. Твардовского, а много позднее в «Судьбе человека» М. Шолохова (1956)!

Но, разумеется, сопоставляя песенные образы Соловьева-Седого с литературными образами Твардовского или Шолохова, мы отмечаем лишь общую русско-советскую реалистическую тенденцию. Особенно важно разобраться в оригинальных чертах нового периода творчества композитора, понять и сильные, и некоторые слабые стороны его, и удачи и неудачи.

Из числа трех известных песен Соловьева-Седого, возникших в 1941 году, после 22 июня, первая, «Играй, мой баян» (слова Л. Давидович) еще не дала решительного перелома. По словам автора, песня эта «навеевна была образом молодого парня, простого заводского парня, уходившего на защиту своей страны...»¹ Любопытно, что в интонациях этой песни Соловьев-Седой ориентировался на привычный круг городских «окраинных» попевок и ритмов (в данном случае — на элементы вальса), стоявших еще вне непосредственного переживания военных событий. Не случайно, конечно, Соловьев-Седой приблизился при этом к мелодическому и ритмическому строю популярной в предвоенные годы песни Г. Носова «Парень кудрявый» (слова А. Чуркина, 1939).² Но, несмотря на подобный «тыловой» характер музыки и даже присущую ей черточку «стилизации», песня «Играй, мой баян» быстро получила широкое распространение и полюбилась. Это потому, что уже в ней Соловьев-Седой наметил оригинальный отклик на военные события, отклик, обращенный к самым простым и душевным чувствам слушателей.

В другой песне этого времени («Встреча Буденного с казаками», слова А. Чуркина) чувствуются метко воспринятые традиции лучших образцов советской казачьей массовой песни, которые были созданы перед войной рядом советских композиторов (в их числе И. Держинским). Но и среди этих образцов песня Соловьева-Седого выделяется своими прекрасными качествами. Тематический материал ее ярок, рельефен и вместе с тем удивительно прост. Аккомпанемент фортепьяно с его басовыми квинтами, синкопами, сочными гармоническими сопоставлениями и вариационностью — не только колоритен, но и очень динамичен. Эффект удаления — замирания в конце, правда, стал в эти годы привычным со времен «Полюшко»

¹ «Жизнь учит», стр. 160.

² В тексте песни «Играй, мой баян» есть даже прямой на то намек: «С далекой я застава... где парень пел кудрявый».

Л. Книппера, но все-таки был сделан Соловьевым-Седым выразительно, особенно благодаря финальному контрастному удару фортиссимо.

Самой лучшей, самой оригинальной и инициативной песней Соловьева-Седого в первые месяцы войны явилась его песня «Вечер на рейде» (на слова А. Чуркина).

Композитор вспоминает: «Это было в памятные дни конца лета 1941 года. Враг бешено рвался к Ленинграду, все ближе подходил к его подступам. По ленинградским улицам вереницами проходили отряды народного ополчения, направляясь на фронт. Многие — среди них были домашние хозяйки и рабочие, художники и музыканты — ушли строить пояс оборонительных сооружений вокруг города Ленина».¹

«Одним августовским вечером, вместе с другими композиторами, музыкантами, литераторами, я работал в порту.² Это был чудесный вечер, какие бывают, мне кажется, только у нас на Балтике. Невдалеке на рейде стоял какой-то корабль,³ с него доносились к нам звуки баяна и тихая песнь.⁴ Мы закончили нашу работу и долго слушали, как поют моряки. Я слушал и думал о том, что хорошо бы написать песню об этом тихом, чудесном вечере, неожиданно выпавшем на долю людей, которым завтра, может быть, предстояло уйти в опасный поход...

Из порта я возвращался с Александром Чуркиным, поэтом-песенником, поделился с ним своим замыслом, зажег и его.»⁵

«Текста у композитора еще не было. Он сам придумал первую строку припева («Прощай, любимый город») и, отталкиваясь от нее, стал писать музыку. Через два дня она была готова. Автор передал ее поэту А. Чуркину, и тот написал полный текст песни».⁶

¹ В. Соловьев-Седой. Морская песня. «Красный флот» от 9 июня 1943 года. Цит. по «История русской советской музыки», т. III. М., 1959, стр. 119.

² «На выгрузке дров» («История русской советской музыки», т. III, стр. 119).

³ Минный заградитель «Марти» (там же).

⁴ В более ранних воспоминаниях: «мелодичные звуки баянов» (там же).

⁵ «Жизнь учит», стр. 160.

⁶ А. Сохор. В. П. Соловьев-Седой. М., 1955, стр. 14.

Кстати сказать, примерно половина песен Соловьева-Седого написана на готовые тексты, а другая половина — раньше текста, учитывая лишь сюжет.

Примечательно, что песня «Вечер на рейде» далеко не сразу была оценена музыкантами. По воспоминаниям Соловьева-Седого, он «не сразу решился пустить ее странствовать по свету. Когда в декабре (1941 года. — Ю. К.) я сыграл ее своим друзьям в городе Чкалове, она не получила их одобрения, и я не решился предлагать ее к изданию».¹

Песня показалась слишком мирной и спокойной, не отвечающей обстановке войны. Она слишком отличалась от большинства тогдашних песенных откликов на военные события.² Однако, как только композитор попробовал испытать ее воздействие на непредвзятых слушателей во фронтовой обстановке, оценка оказалась совершенно иной.

Это произошло в феврале 1942 года на Калининском фронте. «Однажды в низкой, тускло освещенной землянке, тесно окруженный бойцами, я впервые запел песню, сложенную мной еще в Ленинграде, песню прощания с любимым городом. Услышав, что мне подпевают сначала тихо, а потом все громче и громче, я с радостью понял, что песня дошла до солдатского сердца.

И всюду эта песня уже опережала нас. Мы начинали свой концерт на новом месте, а нам уже кричали:

— «Вечер на рейде!» «Вечер на рейде!»

И когда я растягивал меха аккордеона и затягивал «Прощай, любимый город», слушатели хором поддерживали меня».³

Критическое предубеждение к песне «Вечер на рейде» сохранилось у ряда музыкантов-профессионалов и позднее. Но непосредственная встреча с песней обычно покоряла и скептиков.

Так, например, произошло в Москве весной 1942 года, когда Соловьев-Седой показывал в Центральном доме композиторов свои произведения. «Участники прослушивания вспоминают, что, расходясь с вечера, каждый напевал про себя песню «Вечер на рейде». А когда песню передали по

¹ Цит. по А. Сохор, В. П. Соловьев-Седой. Песенное творчество. Л.—М., 1952, стр. 41—42.

² Позднее ценность почина композитора стала ясной. Так, И. Нестьев писал о «Вечере на рейде», что тут «по почину Соловьева-Седого воскрешается излюбленная русская широко распевная песня со свободно льющейся сердечно-эмоциональной мелодией, не скованной строгими размерами марша». (И. Нестьев. Русская советская песня. М.—Л., 1951, стр. 21).

³ «Жизнь учит», стр. 160.

радио, в Москву полетели письма с фронта и из тыла. Их авторы — бойцы и офицеры, моряки и пехотинцы, раненные из госпиталей и рабочие оборонных заводов — просили еще и еще раз исполнить полюбившуюся им песню. Имя ее автора приобрело всенародную известность».¹

Песня «Вечер на рейде» звучала и на море и на суше, в тылу и на фронте, на армейских торжествах и в боевой обстановке. Ее пели герои Севастополя по листовке, изданной в осажденном фашистами городе. Присущая «Вечеру на рейде» романтика сделала песню любимой партизанами (пелась она ими, естественно, с новыми текстами). Герой Советского Союза Д. Медведев, автор повести «Это было под Ровно», вспоминает о праздновании 25-летия Октябрьской революции партизанским отрядом в тылу у врага: «Праздник закончился концертом партизанской самодеятельности. Началось с хорового пения. «Прощай, любимый город!» — эту песню знали все. Запевали несколько голосов, весь наш ансамбль подхватывал».² Песня проникла и за границу (в частности, ее пели в Италии на новый текст о девушке-партизанке, борющейся с фашистами). Одним словом, песня стала популярнейшей; в издании песен Соловьева-Седого, написанных за 1941—1943 гг.³, она естественно и справедливо стоит первым номером.

Замечательные достоинства песни «Вечер на рейде» были обусловлены вдохновенностью, образностью и обобщенностью произведения. Эта песня написана не потому, что композитор поставил себе рассудком определенную задачу, а потому, что не смог не откликнуться на воспринятое и пережитое им. Это воспринятое и пережитое явилось очень наглядным и конкретным, оно было связано с лирическим, эмоционально насыщенным пейзажем порта военного времени.⁴ И, наконец, сильную личную эмоцию, подлинно конкретные образы Соловьев-Седой сумел поднять над всем частным и случайным, сумел сделать широко обобщенными, отражающими переживания-впечатления многих и многих.

Сперва о чертах лирического пейзажа. Они пронизы-

¹ А. Сохор. В. П. Соловьев-Седой, М., 1955, стр. 15.

² Там же.

³ В. Соловьев-Седой. Песни, М., изд. ССК, 1943.

⁴ Характерно, что если раньше композитор стыдился «эмоциональных» ремарок (см. выше, главу вторую), то теперь он указывает в начале песни «Вечер на рейде»: «Медленно, с большим чувством».

вают всю песню и создают иллюзию мерно и тихо, плавно набегающих волн. Именно так — мягко, словно утомленно, приливают и отливают волны в порту — то едва слышно, то с легким, коротким плеском; но это — отголоски больших волн моря. Приглушенная динамика музыки, естественно связывается с образом ясного, тихого вечера. А песня (так и бывает реально) то почти сливается с пейзажем, то словно парит и господствует над ним. Какова же функция пейзажа? Она носит глубокий смысл, так как гармоничный пейзаж символизирует в песне образ горячо любимой, стройной и прекрасной мирной жизни, образ красоты и счастья.

Волнующим контрастом к этому миру и приволью оказывается печальная, задушевная мелодия песни. «Друзьям», поющим песню,¹ предстоят завтра поход, великие опасности и, быть может, смерть в бою. Но не к тревогам, не к страхам и ужасам войны направлены их переживания и помыслы. Все это отражено лишь грустным колоритом песни. А ее эмоциональный центр — в любви к Родине, в привязанности к родному городу, к близким и друзьям, в неподвластной никаким испытаниям сердечности и теплоте чувств. Перед нами — лирика сильных, мужественных, но, вместе с тем, мягких, душевно отзывчивых русских людей, тех, о которых сам композитор писал в цитированном выше стихотворении:

От боли не плачем, от песни заплачем,
Коль песня до сердца дойдет.

Можно сказать многое и о чрезвычайно характерных выразительных средствах песни «Вечер на рейде», совокуп-

¹ То есть группе близких товарищей. А. Сохор правильно писал, что героем Соловьева-Седого обычно «является не многолюдная масса, а небольшой, тесно сплоченный коллектив: моряки одного корабля, солдаты одной землянки, студенты одного курса. Соловьев-Седой первый ввел этого нового, типичного для советской жизни героя в нашу лирическую песню, а с ним — поэзию товарищества и тему дружбы» (А. Сохор. В. П. Соловьев-Седой. М., 1955, стр. 22—23). На «корпоративный» характер песен Соловьева-Седого указала уже в 1944 году В. Васина-Гроссман (см. ниже в главе пятой).

В 1945 году сам композитор писал, что песня «Вечер на рейде» «в существе своем интимна. При сочинении я предполагал, что ее будут петь небольшие группы моряков, отправляющихся в боевые походы» (В. Соловьев-Седой. Образ песни. «Советское искусство» от 16 ноября 1945 года).

ность которых образует плодотворный и богатый синтез различных элементов.

Мелодия песни подлинно напевна и местами великолепно расширяется. Но в ней же силен фактор мелодического речитатива, интонаций как бы говорящих, убеждающих, взывающих (вспомним, хотя бы, скачки септим на словах «Споете, друзья, ведь завтра в поход...»). Нельзя не заметить далее, с какой тонкостью и с каким чувством меры Соловьев-Седой выделяет временами пунктированные ритмы (например, на словах «и ранней порой мелькнет за кормой знакомый платок голубой»). Известно, что маршеобразные пунктированные ритмы, будучи, вообще говоря, сильным выразительным средством, стали в ряде песен предвоенного и военного периодов применяться шаблонно, механически, как «верный прием». Здесь же, соединяя пунктирность с распевностью, чередуя, сопоставляя и сливая их, Соловьев-Седой возвращает первой интонационную свежесть и яркость. Сквозь широкую, задушевную песнь как бы пробиваются импульсы волевой твердости. И вряд ли случайно особое развитие пунктированного ритма совпадает с самыми лирическими словами о голубом платке.

12



и ранней по-рой мельк-нет за кор-мой зна-ко-мый пла-ток го-лу-бой

Это — очень чуткий психологический штрих: чем печальнее на сердце, тем настойчивее стремится мужественный человек победить свою тоску силой воли.

Велика роль фортепьянного сопровождения в песне «Вечер на рейде». Средства просты, но безошибочны: долгие затухающие ноты, низкие «бархатные» басы, звучности просторного сопоставления регистров окутывают мелодию поэтичной и словно зачарованной атмосферой.

Хочется, наконец, сказать и о показательной черте интонационного синтеза в песне. Мелодия ее — очень русская в своей задушевности и широте. Но, вместе с тем, Соловьев-Седой пользуется в музыке и заметными элементами популярной джазовости. Таковы вступительные аккорды с их хроматизмами и «духовым» колоритом, таковы синкопы припева, такова и самая мерность ритмических акцентов аккомпанемента, заставляющая вспомнить не

только о прибое волн, но и о типичных остигатных ритмах медленного джаза. Притом синтез совершенно естествен, непринужден. Чувствуешь, слушая, что будто иначе и нельзя: дает себя знать богатая и гибкая ассимилятивная способность интонационно-ритмического слуха композитора — он слышит и принимает все, что слышит и принимает народ.

Среди песен Соловьева-Седого, возникших в 1942—1943 гг., можно выделить несколько основных категорий.

В одной из них композитор, хотя и обретающий более и более уверенную эмоционально-творческую индивидуальность, все-таки пытается следовать общему потоку и пишет песни подчеркнута героические и динамические, пользуясь более или менее податливо испытанными приемами «ударных» ритмов, фанфарных восклицаний и т. д.

Другая, гораздо более ценная категория представлена песнями, развивающими задушевную, сердечную и своеобразную лирику, основы которой были так чудесно найдены в «Вечере на рейде».

К третьей категории можно причислить песни, в которых формируются новые тенденции.

Это, по преимуществу, песни, связанные с воинским бытом и отмеченные чертами бойкого юмора; в них также развиваются оригинальные качества Соловьева-Седого как композитора-песенника.

Разумеется, не каждую песню можно безоговорочно отнести к той или иной из упомянутых нами трех категорий. Границы данных категорий не абсолютны ввиду наличия смешанных форм, но все же мы можем явственно уловить развивающиеся в это время различные тенденции песенности Соловьева-Седого, неравноценность которых следует иметь в виду.

К мало оригинальным или сравнительно мало оригинальным песням 1942—1943 гг. можно отнести такие, как «Выше голову», «Гвардейская песенка», «Южно-Уральская», «Над Родиной грозные тучи», «Застольная», «С милой сердцу Кубани», «Уральская походная», «Баллада о Матросове», «Морская» и др. Коснемся этой группы песен хотя бы кратко.

В песне «Выше голову» (на слова А. Фатьянова, 1942) композитор делает одну из ранних попыток создать удачную, озорную армейскую песню. Черты оригинальности и своеобразия заметны в деталях аккомпанемента, в неожив-

данных сменах размеров, но характер эмоции все же однотипен, и рельефный образ не возникает.

По проторенной дорожке следует также «Гвардейская песенка» (на слова А. Фатьянова, 1942), трактующая популярную тогда тему смертоносной воинской удали (хотя эта песня написана с темпераментом и талантом).

Песня «Южно-Уральская» (на слова А. Фатьянова, 1943; позднее она получила новый текст А. Чуркина и название «Гвардейской походной») была в свое время одобрена Военным советом Южно-Уральского военного округа и принята в качестве строевой песни частей и училищ округа. Окружная красноармейская газета тогда писала: «Товарищи бойцы! Товарищи сержанты! Товарищи офицеры! Разучим бодрую, боевую песню южно-уральцев! Пусть она сопровождает наши роты и полки! Пусть она гремит и в походе, и на марше! Тверже шаг! Громче голоса! Спойем, товарищи, «Южно-Уральскую»!».¹

«Гвардейская походная» — бесспорно хороший образец армейской песни с рельефной, четкой, но и не лишенной гибкости мелодикой, с упругим ритмом. В силу этих качеств песня осталась жить и в наши дни. Однако в ней композитор выступил не «первооткрывателем», а лишь талантливым последователем ряда песенников; чисто «соловьевского» в песне мало, и, не зная авторства, вряд ли можно было бы безошибочно его установить.²

В песне «Над Родиной грозные тучи» (на слова И. Уткина) нет даже чеканного рисунка «Южно-Уральской»; здесь, наряду с тематической расплывчатостью, очень чувствуются черты шаблона тогдашних «сурово-драматических» песен: обязательный и подчеркнутый пунктированный ритм, фанфары, тяжелые шаги октав в басу и т. д.

Засилье пунктированных ритмов и утомляющей, сухой ударности очевидны и в «Застольной» (на слова А. Фатьянова). Это как раз официальная, парадная, а отнюдь не та интимно-товарищеская застольность, черты ко-

¹ Цит. по А. Сохор. В. П. Соловьев-Седой, М., 1955, стр. 27.

² А. Сохор не без основания усматривает в этой песне близость к песенному стилю А. Александрова (см. А. Сохор. В. П. Соловьев-Седой. Песенное творчество. М.—Л., 1952, стр. 21). Чтобы убедиться в этом, следует сравнить «Южно-Уральскую» с такими песнями А. Александрова, как «Песня о Донбассе», «Забайкальская», и др.

торой стали формироваться уже в ранних песнях Соловьева-Седого.¹

Напротив, в «Уральской походной» (на слова Стрижева) чувствуется незаурядная сила суровой эмоции. Она достигнута, несмотря на те же привычные приемы пунктированного маршеобразного ритма, выразительными, «говорящими» изгибами мелодии, вариационностью сопровождения и, пожалуй, особенно свежим гармоническим колоритом (fis-moll с мажорной субдоминантой). Это одна из лучших песен Соловьева-Седого в жанре, ему не близком.

В «Балладе о Матросове» (на слова А. Фатьянова, 1943) волнует глубоко искренний, очень русский разлив песни на словах: «Россия, Россия, деревни и хаты, березы над тихой рекой» (в конце: «Россия, Россия, такого солдата zapomним навеки с тобой!»). Что касается драматического рассказа о самом подвиге Матросова, то тут музыка слабее — мелодия страдает однообразием, малоподвижна, хотя общий колорит благородной суровости и мужества соблюден хорошо.

Любопытны некоторыми своими исканиями песни «С милой сердцу Кубани» и «Морская». В первой из них (слова В. Гусева, 1942) мелодическая основа несравненно бледнее, чем в родственной ей песне «Встреча Буденного с казаками». Однако примечательна фортепьянная концовка с ее беглыми, колоритными хроматизмами и затуханием звуков вдаль; это один из примеров изящной звукописи в песенном творчестве Соловьева-Седого. Что касается песни «Морская» (слова А. Гитовича), то в ней заметны очень инициативные поиски непринужденности изложения путем смен ритмов, тональных поворотов и т. п. Но поиски эти еще неловки и не приводят к убедительным результатам: в запеве мелодия довольно инертна, а в припеве содержит целый ряд шаблонных оборотов.

Упомянем еще песню «Шахтерская клятва» (на слова Винникова), любопытную своими торжественными, гимническими интонациями, но не лишенную риторики.

Переходя к группе песен, в которых за два года (1942—1943) Соловьев-Седой стремился развить черты лирического, задушевно-печального или весело-озорного и бойкого отношения к действительности, можно упомянуть для при-

¹ Заметно сердечнее и проще «Шахтерская застольная» на слова М. Львова, написанная в Челябинске (1943).



В. Соловьев-Седой и М. Блантер. (1944 г.)

мера песни «Уезжал моряк из дома», «Гармоника», «Я вернулся к друзьям», «Ехал казак воевать», «Над земляною ночью», «Шел солдат суровый, невеселый», «Обиделись девушки», «Жди меня», «Алена», «Вася Крючкин».

Песня «Уезжал моряк из дома» (на слова М. Исаковского, 1943) явилась своеобразным, но все же недостаточно удачным опытом лукавой, шутовой любовной лирики. Тут попадаются и выразительные песенно-«разговорные» обороты,¹ и характерные ритмические нововведения — перебивки размеров. Но стройный мелодический рисунок не найден. Песня «Гармоника» (на слова А. Фатьянова, 1942)² — очень любопытный и показательный опыт лирики Соловьева-Седого. По словам композитора, текст Фатьянова понравился ему «лиризмом, напевностью, юмором». Этот текст повествует о боях и опасностях, о торжестве дружбы и любви над смертью. И Соловьев-Седой

¹ Идущие от русской народной песни. Местами вспоминается и уже цитированная выше довоенная песня Б. Мокроусова «Милый мой живет в Казани».

² Как вспоминает композитор (см. выше), с этого текста началось его знакомство с поэтом.

создал песню совершенно в своем духе. Основой ее оказались интонационно-ритмические формулы городского вальса — хотя и слегка завуалированные фактурой. Но суть привлекательности песни не в них, а в тех тонкостях эмоциональных оттенков, которыми пользуется композитор. Вначале узорчатые переливы аккомпанемента грациозно расцвечивают мелодию. Это — эмоциональные полутона грусти. Но на словах «тот полушалок шелковый сняла невеста с плеч» музыка достигает драматизма и страстности. В припеве («Гармоника, гармоника...») она светлеет, проясняется. А конец песни чудесен прозрачными красками верхнего регистра фортепьяно и замирающим диссонансом септаккорда первой ступени Ми-мажора. Наиболее яркие лирические песни Соловьева-Седого затмили эту. Но она и теперь очаровывает чуткой звукописью переходов души от печали к тревоге и затем к отрадному умиротворению.

Песня «Я вернулся к друзьям» (на слова А. Фатьянова, 1942) имела подзаголовок «Песня мщения». Однако ремарка «Очень тепло», в сущности противоречила этому образному заданию. И «мщения» в песне действительно не оказалось — несмотря на попытки выразить суровый гнев путем энергичных акцентов, восходящих секвенций и т. п. Кульминация песни, призывавшая своими словами к истреблению захватчиков, носила в музыке характер страстной, настойчивой, но отнюдь не мстительной просьбы. Так душевная мягкость природы композитора пришла в конфликт с сюжетным заданием и не смогла овладеть его эмоциональным строем.

Песня «Ехал казак воевать» (на слова А. Фатьянова, 1943) интересна как очень лаконичный опыт удалой и озорной военно-любовной песни (колоритен заключительный «свист» фортепьяно в высоком регистре).

В песне «Над землянкою ночью» (на слова В. Гусева, 1943) заметны настойчивые поиски оригинальной трактовки лирического образа: звукопись метели, резкие модуляционные сдвиги, ритмические расширения и сжатия. Но музыка тут не свободна от суховатости и надуманности, столь несвойственных лучшим лирическим песням Соловьева-Седого. Не очень выпукла и мелодия.

Песня «Шел солдат суровый, невеселый» (слова В. Дыховичного, 1943) симптоматична как первый опыт выражения глубокой сердечной скорби о разоренной войной

Родине, которая от этого становится еще более дорогой и любимой. Здесь появляются интонации неторопливой, задумчивой, почти былинной повествовательности, превосходящий, законченный образ которой был создан Соловьевым-Седым позднее, уже после войны, в первом номере вокального цикла «Сказ о солдате» («Шел солдат из далекого края»).¹

Не слишком оригинальны мелодические обороты песни «Обиделись девушки» (на слова А. Фатьянова, 1943), привлекающей, однако, ясностью фактуры сопровождения, бойкостью диатонических и хроматических «переборов».

Что-то помешало Соловьеву-Седому создать проникновенно лирическую музыку на весьма популярные в то время слова стихотворения К. Симонова «Жди меня». Написанная им на этот текст песня довольно бледна, а склад очень «тылового», эмоционально-поверхностного вальса не соответствует задаче. Несколько лет спустя сам композитор писал, что «стихотворение «Жди меня» как по своей теме, так и по выразительным средствам приближается к романсу. А так как романс в силу своей специфики не может быть массовым произведением, то и попытки создать музыку на это стихотворение неизбежно терпели крах, так как сами стихи стали массовыми раньше, чем они были положены на музыку».² Вряд ли это объяснение удовлетворительно — особенно потому, что все песенное творчество Соловьева-Седого как раз плодотворно обогащалось романсовыми элементами. Скорее, созданию удачной музыки на текст «Жди меня» помешало соревнование-соперничество множества композиторов — это соперничество убило в них поэтическую непосредственность.

Песня «Алена» (на слова М. Светлова) не отличается особыми достоинствами. Но в тексте и музыке неплохо схвачены некоторые шутливо-озорные черты фронтовой любви, а гармошечные переборы аккомпанемента звучат очень по-русски. Впрочем истинно «соловьевскими» представляются тут, пожалуй, только внезапные смены метра, тогда как в попевках много общего с другими композитора-

¹ К песне «Шел солдат суровый, невеселый» отчасти примыкает своим интонационным складом песня «Россия» (на слова В. Дыховичного, 1943). Здесь также заметны черты горестной повествовательности.

² В. Соловьев-Седой. Образ песни. «Советское искусство» от 16 ноября 1945 года.

ми (очевидно, например, сближение с песней В. В. Пушкина «Лейся, песня, на просторе»,¹ весьма популярной в предвоенные годы).

Песня «Вася Крючкин» (или «Девушка и взвод», на слова В. Гусева, 1943) явилась еще одним примером шуточных армейских песен Соловьева-Седого — не из числа лучших, но и не из числа худших. Любопытно в ней многократное использование (с разных ступеней) нисходящей попевки.²

В 1943 году Соловьев-Седой написал несколько песен, стойко выдержавших испытание временем и наиболее ярко выразивших его творческую самобытность. Это песни: «Когда песню поешь», «О чем ты тоскуешь, товарищ моряк», «Как за Камой, за рекой», «На солнечной поляночке», «Что за славные ребята».

В песне «Когда песню поешь» (на слова В. Гусева)³ Соловьеву-Седому удалось создать неотразимо привлекательный образ лирической импровизации. Идея песни — верность «дорогой подружки», мысль о которой утешает посреди бедствий войны. И тут же более широкая, всеобъемлющая идея благотворной роли музыки: «Сердцу легче, товарищ, когда песню поешь».

Напевно-«разговорные» качества мелодики Соловьева-Седого выражены здесь уже очень ярко и с полной неприужденностью. Слушая мелодию, будто присутствуешь при неспешном и очень сдержанном разговоре, полном большого душевного тепла. Соответствен и характер неторопливо «наигрывающего», слегка расцвеченного подголосками сопровождения. Особенно выразительны финальные, сердечно доверчивые, плавно опускающиеся фразы («но становится легче, когда песню поешь»). По ритму это опять-таки любимый композитором вальс, хотя и вовсе освобожденный от танцевальной функции.

Как примечателен светлый, прозрачный колорит песни: прочность и уверенность чувства совершенно торжествуют тут над грозными испытаниями войны и властно побежда-

¹ Из фильма «Семеро смелых».

² Впрочем, эта песня явилась лишь вариантом другой, написанной до войны на другой текст под названием «Запелай-ка, краснофлотский наш народ» (см. А. Сохор. Русская советская песня. Л., 1959, стр. 180).

³ Прототип ее возник также до войны (см. А. Сохор. В. П. Соловьев-Седой. М., 1955, стр. 9).

ют их силой неколебимой веры в прекрасное будущее. Недаром эта песня Соловьева-Седого оказалась образцовой, как выражение глубокого любовного чувства на расстоянии. Чтобы убедиться во влиятельности как эмоционального, так и интонационного строя песни, достаточно сравнить ее с гораздо более поздней, послевоенной песней Г. Носова «Далеко-далеко» (на слова А. Чуркина, 1947), также получившей широкую популярность.

Добавим, что в песне «Когда песню поешь» Соловьев-Седой превосходно осуществляет эмоциональное соответствие слова и музыки, которое, как мы видели, он прокламировал уже в предвоенные годы. Правильны замечания А. Сохора: «Мы встречаемся здесь с осуществлением одного из принципов, на которых строится взаимоотношение текста и музыки в песнях Соловьева-Седого. На одном и том же месте в каждой из строф текста располагаются строки сходной эмоциональной окраски, и благодаря этому композитор достигает того, что при каждом повторении куплета с новыми словами музыка точно соответствует им по характеру».¹

В песне «О чем ты тоскуешь, товарищ моряк» (на слова В. Лебедева-Кумача, 1943) Соловьев-Седой воспользовался некоторыми традициями недавно возникшей и сильно впечатлявшей песни. Имеем в виду «Заветный камень» Б. Мокроусова (на слова А. Жарова, 1942). Объединяют обе песни: трагический склад эмоций, вальсообразность, звукопись волн, ритмически и мелодически сходные интонации. Но песня Соловьева-Седого все же очень своеобразна и к тому же трактует иную тему — не пламенного патриотизма, но поруганной врагами любви.

С точки зрения высших эстетических требований, эта песня уязвима, так как содержит черты надрывности, плача. Но, со всем тем, интонации очень правдивы и своими естественными эмоциональными акцентами врезаются в память. Так и видишь несчастного моряка в минуту отчаянных, безотрадных дум, хлебнувшего с горя; повесив голову и наигрывая на гармони, он повествует об истории своей опозоренной фашистами невесты. Именно эти переживания прекрасно выражены музыкой, — но не ярость и

¹ А. Сохор. В. П. Соловьев-Седой. Песенное творчество. Л.—М., 1952, стр. 65.

мстительные чувства моряка, о которых говорит последний куплет текста.

Как и в «Вечере на рейде», нельзя не заметить тут инструментальных жанровых тенденций композитора. Вступительные фигуры фортепьяно (пример 13), рисующие на-

13 Сдержанно



бегания волн, вместе с тем явственно джазовы — и хроматизмами и подразумеваемым тембром саксофона.

Совсем иной круг эмоций выражен тремя другими песнями 1943 года.

Песня «Как за Камой за рекой» (на слова В. Гусева) насквозь жизнерадостна, хотя минор основной тональности и резко акцентированный ритм конской скачки, колорит «казачества» придают ей локальные черты воинской обстановки.¹ Песня эта блестяще построена, так как автор чрезвычайно эффектно пользуется чередованиями и контрастами нескольких различных элементов.

Первые девять тактов фортепьянного вступления — звукопись конского топота. Девятый такт нарушает симметрию и придает «картинке» штрих пространственности, перспективы. Последующие шестнадцать тактов («Как за Камой за рекой я оставил свой покой...» и т. д.) — конкретный образ. У фортепьяно смягчившаяся по звучности и ритмически варьирующаяся звукопись безостановочного цоканья. А голос скандирует с народными плагальными оборотами и нарочитой монотонностью, — сколько юмора и задора в этом веселом «причете»! Начиная со слов «ты ли меня, я ль тебя позабуду» — типичная удалая, скороговорочная армейская песня с резкими акцентами и присвистами, с новой, размашистой фактурой фортепьяно. Казалось бы, конструкция песни исчерпана. Но авторы находят ошеломляющий своей яркостью эффект нового припева в

¹ Согласно указанию самого композитора, прообразом этой песни явилась народная шуточная песня со словами: «Ты ли меня, я ли тебя иссушила, ты ли меня, я ли тебя подвела» (см. А. Сохор. Русская советская песня. Л., 1959, стр. 315).



В. Соловьев-Седой и А. Фатьянов. (1945 г.)

припеве («Эх, Маруся, душа моя Маруся»). Этот внезапный поворот в тональность мажорной доминанты поистине ослепителен — будто в лихой игре звенят и блещут клинки! Замечателен и возврат первого припева («ты ли меня, я ль тебя помнить буду»), закругляющий своим пианиссимо весь раздел. В фортепьянной концовке песни композитор пользуется неожиданным гармоническим сдвигом, но это не более, как мимолетная раскраска по сравнению с потрясающим контрастом второго припева.

Песня «Как за Камой за рекой» помимо яркости тематического материала и блеска формы покоряет смелостью художественного образа в целом. Любовь и отвага, нежность и удалство, озорная шутка и трогательная верность любви «с первого взгляда», чисто личное и всеармейское¹ — все это в совокупности образует нерасторжимый сплав мощного, великолепного и разностороннего чувства жизни. Песня славит и утверждает жизнь голосом, способным заглушить рев всех вражеских орудий!

¹ Сходные моменты слияния в песне «Не тоскуй, моя царица» (на слова А. Фатьянова, 1943), но тут музыка довольно ordinaria.

Подобной силы нет у песни «На солнечной поляночке» (на слова А. Фатьянова), которая, впрочем, обладает ценными чертами своеобразия, способствовавшими ее популярности.

Интересна история возникновения этой песни. Вначале Соловьев-Седой написал песню-вальс элегического, чувствительного характера, и она была сочувственно принята слушателями. «Все, казалось бы, — вспоминает композитор, — обстояло хорошо, мелодия нравилась, но... было в ней что-то, с чем я не вполне был согласен. Мелодия казалась мне расслабленной, нечеткой и не сливалась в единый образ с текстом. Я отбросил эту музыку и написал новый, второй вариант, более меня удовлетворивший. Первый же вариант стал мелодией другой песни — «Разговор».¹

Текст песни «На солнечной поляночке» не отличается глубиной содержания или безупречностью вкуса. Он даже не чужд пошловатости (хотя бы в словах о «жарких ночах», «красивых полушалках», о том, как парнишка «сердце предложил», и т. п.). Это, разумеется, не могло способствовать высокому вдохновению композитора. Но музыка все же привлекает внимание большой ритмической живостью и изобретательностью, занятным сочетанием русских интонаций частушки с элементами джазовой музыки. Эти последние отнюдь не господствуют, но выступают в припеве в виде острой, пикантной приправы — внезапных ритмических переломов и синкоп. В одном месте даже явно нарушается естественность и стройность вокальной декламации: ритм музыкальной «речи» становится прерывистым, задышающимся:



Подобные моменты песни лишают ее чистоты стиля, придают ей черты ритмических «дерганий», далеких от русского фольклора. Но нельзя не видеть и того, что самые попытки Соловьева-Седого, как еще в «Вечере на рейде», сочетать русские народно-песенные и джазовые элементы свидетельствовали о важном намерении писать музыку, «докладную» для самых различных кругов слуша-

¹ А. Сохор. В. П. Соловьев-Седой. М., 1955, стр. 40.

телей. Не забудем, что этот процесс сочетания имел основу в самой практике народного музицирования, поскольку при посредстве радио джаз получил широкое распространение не только в городе, но и в деревне.

В отличие от песни «На солнечной поляночке» песня «Что за славные ребята» (на слова М. Исаковского) гораздо чище по стилю, она претворяет народный песенный жанр «страданий». Переломы метра здесь плавны, почти незаметны, интонации очень верно передают колорит русской народной, слегка лукавой, добродушной шутки. Очаровывают живость и естественность «звукоречи», тонкие краски подголосков, узорчатые орнаменты коротких переборов, квартовые наслоения (т. 3 и др.), а главное — поразительно светлый, лучезарный колорит.

Написать такое произведение в первые, суровейшие годы войны мог только композитор, насквозь проникнутый оптимизмом народного мировоззрения.¹

С середины сентября 1942 года Соловьев-Седой работал в Чкалове над оперой в четырех действиях «Настя» по мотивам рассказа К. Паустовского «Кружевница Настя», повествующего о печальной романтике большой и оставшейся неизвестной любви. Опера не только не была закончена, но композитор вскоре бросил ее в начале второго акта. Сохранившийся кусок клавира в ряде мест не имеет текста. Судить по этому куску о замысле оперы в целом и о возможных путях его осуществления, разумеется, нельзя. Можно лишь предполагать, что опера была задумана как «камерная», без широко развитых вокальных форм (в первом действии имеются лишь песни и ариозо).

Несмотря на то, что сочинение оперы «Настя» пресеклось быстро, сохранившаяся музыка очень примечательна. Она на новой ступени оживляет давно проявившуюся склонность композитора к утонченной, изящной лирике

¹ А. Сохор указывает на близость стиля этой песни (как и позднейшей песни «Едет парень на телеге») к песенному стилю В. Захарова, оговариваясь, что «Захаров — мастер хоровой лирики. Соловьев-Седой — сольной, индивидуализированной» (А. Сохор. В. П. Соловьев-Седой. Песенное творчество. М.—Л., 1952, стр. 20). Добавим, что существенное различие не только в жанрах, но и в несходстве мироощущения — степенного (и даже суховатого) у Захарова, задорного, живого, улыбающегося — у Соловьева-Седого. Даже в таких песнях Соловьев-Седой не ограничивается чисто крестьянскими традициями, ищет своеобразной пикантности.

(вспомним, хотя бы, песню-романс на слова С. Есенина «Выткнулся на озере слабый свет зари»).

Вот некоторые показательные отрывки из «Насти»: обряда сватовства (нотный пример 15), «Северного вальса»

15

dim. *p*

mp *f*

16 *Vivo*

p *f*

17

mf *f*

18 *Agitato*

p

(нотные примеры 16 и 17), сцены приезда Акима с Сергеем (нотный пример 18), интродукции второй картины пер-

вого акта (нотный пример 19). Их мелодический и гармонический склад изыскан, терпок, заставляет вспомнить о Дебюсси. Подобные стилистические факторы не исчерпывают интонационного состава «Насти», в которой заметны и народно-песенные обороты, но они все же сильно влияют на общий эмоционально-образный колорит.



Хочется упомянуть и о другом — стремлении композитора к симфонической действенности. Таково пространное и импульсивное развитие «Северного вальса», предвещающее развернутые танцевальные формы второй редакции балета «Тарас Бульба», оперетты «Самое заветное».

Творческие итоги 1941—1943 гг. оказались плодотворными и знаменательными.

Решительное сосредоточение на песне вытекало из патриотических, гражданских побуждений композитора — как можно непосредственнее и отзывчивее служить нуждам народа в его грандиозной, титанической борьбе с врагом. В своих песнях этого времени Соловьев-Седой не раз следовал распространенным тогда (в частности, маршеобразным) песенным типам. Но, вместе с тем, он все определеннее находил свой собственный путь задушевной и непосредственной песенной лирики, все решительнее отстаивал право писать так, по-своему, а не иначе.

События первых лет войны отразились в песенном творчестве Соловьева-Седого согласно основным принципам народного мировосприятия и мировоззрения. Композитору удалось передать и великое горе, глубокую тоску людей из народа, и их несгибаемый оптимизм, здоровую жизненную потребность в шутке, в радостном отношении ко всему, что действительность дает хорошего даже в самых суровых и опасных условиях существования.

Порою в выражении тех или иных эмоций Соловьев-Седой отступал от высоких требований реализма, приближался к натурализму. Это дало себя знать и в надрывных интонациях некоторых песен (например, песни «О чем ты

тоскуешь, товарищ моряк») и в элементах пошловатой трактовки любовной темы. Последняя тенденция выступила, скажем, в песне «На солнечной поляночке».

Однако и в подобных случаях музыка Соловьева-Седого, отражая обыденные стороны повседневного народного быта, становясь, согласно известному термину В. Белинского, «простонародной», не отрывалась от жизни.

Ни в одной из песен Соловьева-Седого не выступило ущербное индивидуалистическое сознание, склонное бояться действительности и раздувать ее мрачные стороны.

Там же, где Соловьев-Седой искал образов особенно тонких и изящных, его мировосприятие оставалось светлым и жизнерадостным. Таковы фрагменты оперы «Настя», сочинение которой явилось как бы мечтательным «интермеццо» среди очень энергичной и общественно целеустремленной творческой жизни композитора.

В сущности, следует пожалеть, что до сих пор самая изысканная сторона композиторского дарования Соловьева-Седого, намеченная впервые песнями-романсами на слова С. Есенина, не получила развития. Мы вправе ждать от Соловьева-Седого новых творческих проявлений такого рода. Вместе с тем нельзя не оценить по заслугам большое и подлинное чувство гражданского долга, которое оторвало композитора от хрупких лирических образов «Настя» и побудило вновь и вновь отдавать весь свой пыл самому доходчивому, самому демократическому жанру песни.

ГЛАВА ПЯТАЯ

1944—1945

В 1944—1945 гг. Соловьев-Седой написал несколько десятков новых песен, сочинил музыку оперетты «Верный друг», работал для радио, театра, кино. Продолжались поездки, частые длительные остановки в Москве, многочисленные выступления. Затем состоялось свидание с Ленинградом, вначале обескуражившее композитора: здесь прошли его детство, юность, молодость, и было особенно тяжело видеть последствия 900-дневной блокады, которую самоотверженно вынес город-герой.

«В конце 1944 года я приехал в Ленинград. Мне казалось, что он был зашит в фанеру. В стенах домов зияли дыры... Жители после рабочего дня убирали свой израненный город: разбирали кирпич на пустырях, скалывали лед на улицах, очищали дворы. Я целую неделю не решался зайти в свою квартиру. Нашел в ней новых жильцов, переселенных из разбомбленного дома, с горечью перебирал немногие нотные записи, уцелевшие за время блокады.

— Та вы же напышете, — утешала меня с философским спокойствием наша бывшая домработница, растапливавшая моими рукописями печь.

Я вернулся в Москву...»¹

В это время песенное творчество Соловьева-Седого было уже прочно признано общественностью, — так сказать, благодаря настойчивому ходатайству народа. Народ понял и оценил самое привлекательное в песнях композитора — сердечность и непосредственность чувства. Эти

¹ «Жизнь учит», стр. 162.

песни многим отступали от самых распространенных современных образцов, но именно отступление оказалось плодотворным и завоевало душевные симпатии массового слушателя и исполнителя.

В специальной музыкальной прессе стали уже высказываться суждения, подчеркивающие своеобразие, новаторство композитора. В данном плане примечательна статья В. Васиной-Гроссман «Песни В. Соловьева-Седого».¹ В статье отмечается умение композитора «найти в каждой песне какую-то «изюминку», сразу придающую песне характерность, делающую ее выпуклой и запоминающейся». В. Васина-Гроссман считает, что у Соловьева-Седого есть свой музыкальный герой, и что в песнях его вообще «преобладает лирика — подлинная сфера композитора; творческие неудачи постигали его обычно при попытке выйти за пределы лирического. Однако в последнее время композитор несколько расширил круг привычных для него тем и образов в ряде удачных песен уже не узко лирического плана. Но и в них он остался верным себе, характеру своего дарования». По мнению В. Васиной-Гроссман, плакатная обобщенность чужда Соловьеву-Седому и примером его неудачи в данном плане является песня «Уральская походная». Но лирика Соловьева-Седого есть «лирика больших человеческих чувств, больших тем. В его песнях лирическое тесно смыкается с героическим».

Верно также указывается в статье на «корпоративный» тон песен Соловьева-Седого — «как в старой студенческой песне».

В 1944—1945 гг. Соловьев-Седой многократно писал песни на слова А. Фатьянова — прочное содружество композитора с поэтом продолжалось.

«Фатьянов был переведен в Ансамбль песни и пляски Балтийского флота. Весной 1945 года мы выехали бригадой к морякам.

Долго ехали мы по следам войны и все не могли догнать часть, в которую направлялись. Не то чтобы наш «студебеккер», оборудованный для длительной поездки, медленно двигался по дорогам Эстонии, Латвии и Восточной Пруссии; не то чтобы нас часто останавливали, и мы никому не могли отказать в нашей песне; просто воинская часть быстро перемещалась. Да, времена были уже иные!

¹ «Советская музыка». Второй сборник статей, М., 1944.

Концерты наши теперь уже не походили на те, что мы давали в землянках в 1942 году. Во всем уже незримо чувствовалась близкая победа, которая застала нас в Мариенбурге, восточно-прусском городке». ¹

За это время Соловьев-Седой объездил побережье Балтики от Таллина до Пиллау и за три месяца более ста раз выступал перед солдатами и моряками действующих частей и кораблей Балтфлота. За культурную работу по обслуживанию Армии и Флота композитор был награжден орденом Красной Звезды.

Песни Соловьева-Седого, относящиеся к 1944—1945 гг., связаны хронологически со вторым периодом Великой Отечественной войны, когда бурно нарастал перелом борьбы, а развивающееся по всем фронтам наступление советских войск с каждым днем приближало окончательную победу. Вместе с тем, преодоление смертельной опасности, нависшей над Советским Союзом, заставляло советских людей тем больше осознавать невозвратимые потери. Ведь в яростном пылу боя человек часто не замечает своих ран. И тем сильнее становится их боль, когда самая страшная опасность миновала.

Соловьев-Седой как лирик, исключительно чутко внимающий душевным настроениям масс, ярко выразил указанный сдвиг эмоционального строя. Чтобы убедиться в этом, достаточно обозреть песни, возникшие в первый год решающего наступления Советской Армии — 1944-й.

Среди песен этого года попадает такая веселая, как «Ягода» (на слова В. Винникова). Но она неудачна, ординарна и не определяет новый период. Гораздо характернее песня «Разговор» (на слова С. Фогельсона), для музыки которой Соловьев-Седой воспользовался первым вариантом песни «На солнечной поляночке» (см. выше).

Примечательно сопоставить «Разговор» с песней «О чем ты тоскуешь, товарищ моряк». Если там пелось с глубокой тоской о любимой, попавшей в руки врагов, и отчаяние готово было взорваться неугасимым гневом, то тут любимая (видимо, живая и здравствующая) вспоминается тихо и печально. Каковы же причины печали? Мы не узнаем этого, но думается — даже не разлука сама по себе, а какое-то ощущение всей тяжести пережитого порождает такую печаль.

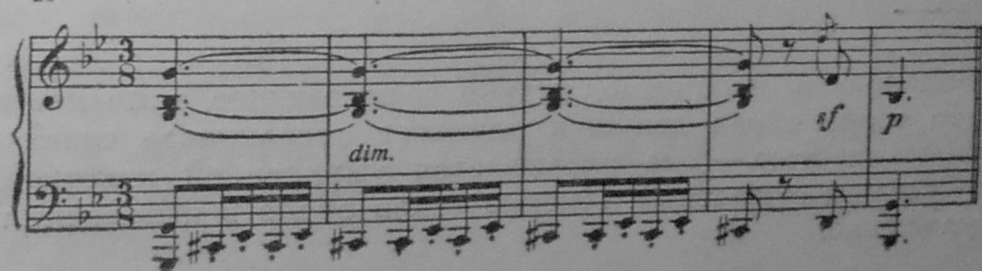
¹ «Жизнь учит», стр. 162.



В. Соловьев-Седой в Италии. (1957 г.)

Композитор написал музыку сдержанного вальса. Скользящие хроматизмы, нарочито монотонная ритмика мелодии (четверть и восьмая как остинатная фигура) — все способствует меланхолическому настроению, которое не разгоняется заключительным шутивным замечанием кока по адресу промолчавшего парня: «Вот это разговор!». Знаменателен и припев песни: он плавно и печально опускается по секундам, пока не придет к унылому, несмотря на подвижный темп кадансу. Да и слова тут приметны: «трень-брень» струн, звучащих одна за другой, сопоставляются с бегом волн; а между строк мы читаем о беге лет, беге жизни, которого композитор коснулся — хотя и по-иному — уже в ранних своих песнях. Очень тонкая выразительность вложена, быть может, инстинктивно, и в фортепьянную коду песни «Разговор». В этой коде быстрые, легкие стаккато

20



баса звучат какими-то пугающими шорохами, способными напомнить об известной фигуре из «Пляски смерти» Сен-Санса.

А вот другая песня «Не тревожь ты себя, не тревожь» (на слова М. Исаковского). Образное расхождение текста и музыки разительно. У Исаковского сочетание горячей, страстной любви девушки к отсутствующему, тому, кто вернется с фронта, и насмешливой иронии по адресу ее незадачливого поклонника. Эмоциональное противоречие? Да! И настолько острое, что не знаешь — сочувствовать ли любящей или жалеть нелюбимого, который так издевательски («я на свадьбу тебя позову») отталкивается. В музыке же Соловьева-Седого противоречие снято. Перед нами опять меланхолический вальс, хотя и другого, чем в предыдущей песне, склада: там нечто затаенно нервное, как бы царапающее душу, здесь плавный разлив печали с «роковым» оттенком. Слушая музыку, забываешь о первоначальном смысле стихов; на сердце начинает щемить, являются думы: а вернется ли тот, с фронта, увидит ли она своего возлюбленного? ¹

Еще другая песня — «Баллада о солдатском сне» (на слова А. Прокофьева). Тут лаконично и сильно выражен весь простой героизм солдатской жизни. Это песнь о земле — холодной солдатской постели, о чуткости солдатского сна, который в любой миг может быть прерван. Соловьев-Седой опять-таки своеобразно интонирует текст. Слова А. Прокофьева могут быть трактованы в духе насмешливой бодрости. Музыка же придает им черты глубокой горечи. Замечательны при этом тонкие психологические оттенки музыкального текста. Оstinатный бас фортепьяно уныл и однообразен, как надоедливое видение сна. Но с поворотом в параллельный мажор (на словах первого куплета «пока не ходит гром» и т. д.) в мелодии выделяются четкие интонации революционной песни. А в конце припева («Две-три гранаты под рукой, две-три на час-другой») звучат попевки казачьего фольклора и суровый, мужественный каданс. Правдивое сочетание образов усталости и силы делает

¹ Возможно и нарочитое, сугубо вызывающее исполнение этой песни. Но тогда образ девушки начинает отталкивать своей жестокой насмешливостью — она оказывается умудренной кокеткой, а не чистым, светлым существом. Именно таков образ в исполнении Клавдии Шульженко.

«Балладу о солдатском сне» незаурядным сочинением, впечатляющим, вдобавок, и лаконизмом музыки.

Однако песня «Соловьи» («Пришла и к нам на фронт весна», слова А. Фатьянова) — бесспорно, наиболее яркое и характерное произведение этого года. Здесь тоска солдат о мире, доме, весне, любви нашла самое волнующее и законченное выражение. Построение песни оригинально — она начинается припевом, обращенным к соловьям. В силу этого лирическое содержание сразу выделяется и завладевает вниманием слушателя. Вдобавок, интонации этого припева тесно связаны с характерной выразительностью сексты, превосходно использовавшейся романтиками и затем ставшей широко распространенной. Вот три поясняющих отрывка: из третьей вариации экспромта Ф. Шуберта соч. 142 № 3:



из трио марша В. Агапкина «Прощание славянки»:



из песни Соловьева-Седого «Соловьи»: ¹



Здесь Соловьев-Седой пользуется распространенной интонацией не шаблонно, не механично, но оживляя в ней напевно-сердечные, романтические черты. Эта романтика, подобная мечтательному, манящему призыву, господствует в песне. А повествовательная часть ее («Пришла и к нам на фронт весна») звучит по сравнению с начальным призывом почти как скороговорка, как застенчивое и душевно скромное «извинение»: мы, мол, солдаты, а все-таки не можем забыть о соловьях, о близких и любимых... Это — мет-

¹ Есть и другие сходства, например с романсом «Отцвели хризантемы» Н. Харито (см. А. Сохор. Русская советская песня. Л., 1959, стр. 323).

кий и очень правдивый контраст — властно романтического и бытового, обыденного в душе одних и тех же людей. Образ кажется выхваченным из самой жизни.¹

Имеется в песне и ряд тонкостей, выразительных штрихов и деталей, способствующих полноте производимого ею впечатления.

В аккомпанементе фортепьяно прекрасно использована широкая (педальная) фактура. В первых же тактах диссонанс шестой ступени (нота соль-бемоль) на фоне тонического трезвучия вносит мучительный оттенок скорби. Припев «Соловьи, соловьи...», начавшись скачком на сексту, печально опадает. А далее, на словах «поспят, немного пусть поспят», опадение подчеркнуто фигурками-форшлагами тридцать вторых. Нисходящие линии присущи и повествовательному разделу песни. Примечательна, наконец, немолчаливая мерность сопровождения песни, родственная ритмике траурного марша. Но композитор только на границе траурности, он не переходит ее, не превращает музыку в отпевание жизни, красоты, любви. Эта музыка влечет к счастью своей трепетностью, романтическим томлением, т. е. эмоциональными антиподами смерти, небытия.²

«Соловьи» — песня большого обобщающего значения, которая чрезвычайно убежденно и выразительно ставит проблему образов грусти.

Грусть, печаль — полны обычно широты, протяженности, глубины, перспективы. Это, в отличие от нервной неуравновешенности, истерии, кликушества и т. д., — здоровая реакция на горе и несчастье. Она особенно свойственна мягким, лирическим натурам, склонным к поэтической мечтательности, способным длительно созерцать, лелеять чувство. Отсюда, конечно, огромная роль образов грусти в фольклоре и соответственно чрезвычайная доходчивость, доступность печальных образов. Массовый слуша-

¹ И. Дунаевский, не поняв смысла данного контраста, упрекал Соловьева-Седого в нарушении стиля, в том, что он применяет в повествовательной части песни «квазиклассическую секвенцию» (см. И. Дунаевский. Поэт и песня. «Советское искусство» от 19 октября 1945 года).

² Не раз упрекали песню «Соловьи» в некоторой (см. «История русской советской музыки», т. III, М., 1959, стр. 124) и даже излишней (см. Л. Данилевич. Музыка на фронтах Великой Отечественной войны, М., 1948, стр. 20) сентиментальности. Пусть так; но сентиментальным в подобном плане бывал ведь и Глинка!

тель очень ценит грустное наряду с веселым и страстно-темпераментным.

Мы видели выше, что уже в ранних произведениях Соловьева-Седого образы грусти, то светлой, то более сумрачной, получили значительное развитие. Но только в период войны, принесшей людям нескончаемые бедствия, разбившей столько счастливых надежд, погубившей столько жизней, грусть в песнях композитора достигает совершенно рельефной кристаллизации. Затем, даже с наступлением мирного времени, с приходом новых больших радостей, она не зарубцовывается вполне, не исчезает. Так болят старые раны; так заставляют они часто вспоминать о ранах души, о ранах всего человечества.

Небезынтересна история возникновения песни «Соловьи». Она (вместе с песней «Ничего не говорила») была написана Соловьевым-Седым в Москве, когда он работал над опереттой «Верный друг».

«Однажды утром дверь моей комнаты открылась, на ее пороге я увидел Алексея Фатьянова, молодцеватого, улыбающегося, с медалью на выцветшей фронтовой гимнастерке. Соскучился я по Алексею и его песням! Оказывается, он получил отпуск для работы со мной, привез с собой две готовые песни, написанные им на фронте. Алексей тут же прочел их, а я, сев за пианино, в то же утро написал к ним музыку. Это были «Соловьи» и «Ничего не говорила»... Мы зазвали к себе народ, обслуживавший гостиницу, а также генерала, жившего в соседнем номере, спели наши новые песни, получили одобрение аудитории, а генерал даже стал нашим соавтором, предложив исправить в «Соловьях» одну строку: «Пусть солдаты (а не ребята, как было у нас) немного поспят»...».¹

Песня «Ничего не говорила» (на слова А. Фатьянова) своим озорным тоном отчасти перекликается с песней «Как за Камой, за рекой», хотя и значительно уступает ей по качеству. Во-первых, текст ее менее удачен и разнообразен, он содержит даже невзыскательные, низкопробные гиперболы («первой роте ты ночью сегодня приснилась, а четвертая рота заснуть не могла»). Во-вторых, музыка однотонна, не содержит замечательных контрастов и сдвигов, присутствующих в песне «Как за Камой, за рекой». Но роднит их дух армейского юмора и веселья.

¹ «Жизнь учит», стр. 162.

Если «Соловьи» явились широким и глубоким обобщением, то «Ничего не говорила» может показаться как бы бойкой вариацией на ту же музыкальную тему в той же тональности — сравните хотя бы начальные такты вокальной партии «Соловьев» (см. выше, пример 23) и «Ничего не говорила» (нотный пример 24):



Впрочем, интонации песни «Ничего не говорила» тесно связаны с интонациями городской народной песни «Зачем тебя я, милый мой, узнала». ¹ Придавая им новый образный характер, Соловьев-Седой содействует решению творческой задачи русского военного марша.

Наиболее сильный комический эффект песни «Ничего не говорила» заключен в нарочитом несоответствии между энергичной, даже суровой музыкой походного марша и сюжетом любовного очарования. Но этот эффект не выходит за грань парадокса; корни его в эксцентрических контрастах, любимых на «капустниках». Образ девушки, которая «будто рублем подарила» не возникает, трудно представить и ее пленившую солдат улыбку.

Знаменательна своим эмоциональным строем возникшая в 1944 году песня «Наша родина — Россия» (на слова А. Прокофьева). Текст побуждал Соловьева-Седого выйти в мало свойственную ему сферу самых общих, отвлеченных образов. И песня не оказалась из числа лучших. Но то, что в ней привлекает, есть опять-таки мягкая лирика с чередованиями более светлых и более сумрачных интонаций (последние в итоге господствуют, выделяя опять-таки акцент грусти). ²

¹ См. А. Сохор. В. П. Соловьев-Седой. Песенное творчество. Л.—М., 1952, стр. 142.

Соловьев-Седой значительно переиначивает, преобразует мелодию народной песни. Контрастным примером простого темпово-динамического варьирования народно-песенного материала может служить известная песня И. Дунаевского «Молодежная» из кинофильма «Волга-Волга» (см. народную песню «По Дону гуляет казак молодой»).

² Упомянем еще одну песню 1944 года — «Прощай, белаяночка» на слова А. Прокофьева, не отличающуюся яркостью, но любопытную постоянной игрой размеров, а также контрастно-неожиданными сменами минора и мажора.

Значительное число песен (около двух десятков) было написано Соловьевым-Седым в 1945 году.

Нарастающие победы Советской Армии и окончание войны содействовали появлению в этих песнях новых настроений умиротворенности, душевного спокойствия — при которых оживали и расцветали элементы веселой шутки, приволья чувств. Вместе с тем, воспоминания войны были еще очень свежи и порою вторгались в песню как недавняя быль.

Среди песен 1945 года можно, правда, отметить ряд мало значительных. «У лесной опушки» (на слова А. Софронова) имеет достаточно четкий мелодический и ритмический рисунок, но мало оригинальна. «Дружили три пилота» (на слова С. Фогельсона) еще менее своеобразна и отличается, вдобавок, вялой мелодикой. «Про Васеньку» и «Дождик» (на слова А. Фатьянова) — довольно обычные образцы развлекательных «побасенок» на любовные сюжеты, подразумевающие бойкий аккомпанемент эстрадного оркестра и стремящиеся вызвать сомнительного качества смех слушателей.

В этих песнях моментами сказывается изобретательность композитора (таковы, например, звукопись дождя и перемены размера в песне «Дождик»), но ни та, ни другая из них не содержит истинной душевности.

Не выделяется особыми достоинствами и молодцеватая песня «Краснофлотская бабушка» (на слова А. Софронова), пользовавшаяся в свое время популярностью, но не переступающая границ развлекательного, анекдотичного.

Подобные песни тем очевиднее оттеняются подлинными удачами Соловьева-Седого — а их было в 1945 году немало.

Не очень оригинальна «Звездочка» (на слова А. Фатьянова) с ее монотонными ритмическими фигурами и какой-то очень «общей» трактовкой «русского стиля», все же она приятна рельефным построением всей мелодической волны. Ничем особенным не выдается «Далеко иль недалеко» (на слова А. Фатьянова), привлекающая, впрочем, внимание чрезвычайным лаконизмом.

Песни «Далёко родные осины» и «Услышь меня, хорошая» выражают, хотя и по-разному, ранее сформировавшиеся черты грусти, моментами даже «надрывности».

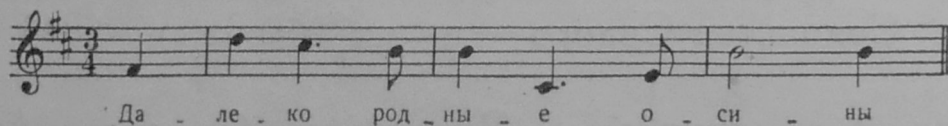
Песня «Далёко родные осины» (на слова А. Фатьянова) — новый образец лирического вальса. Начало вокаль-



В. Соловьев-Седой у себя в кабинете. (1956 г.)

ной партии песни (пример 25) воспринимается как своеобразный отзвук романса Чайковского «Хотел бы в единое слово». Однако в дальнейшем мелодия утрачивает лирическую сдержанность и эмоциональную прозрачность, получает более обыденные акценты.

25



Песня «Услышь меня, хорошая» (на слова М. Исаковского) заметно более значительна. Эмоциональный склад здесь несколько однотонен, ему недостает контраста светлых красок; на музыке вновь лежит печать грусти и даже оттенок какой-то подавленности. Но композитор очень удачно нашел интонации и ритмы сердечного, задушевного обращения, той песне-речи, которая типична для многих лучших его произведений. Сложный метр в пять четвертей естественно распадается на три и две четверти, придавая

музыке взволнованность, чуть заметную торопливость (внутреннее беспокойство подчеркнуто и синкопой фортепьяно в третьем такте и, далее, группами шестнадцатых аккомпанемента). Хорошо, правдиво вырисовывается также постепенное динамическое развитие обращения, которое в конце этой песни-романса мягко замирает (здесь один из многих примеров применения Соловьевым-Седым колористических секунд, с которыми мы еще не раз будем встречаться).

В песне «Матросские ночи» (на слова С. Фогельсона) заметны связи с некоторыми предыдущими песнями композитора, но одновременно и обретение новых образных качеств. От песни «Играй, мой баян» пришли сюда кое-какие черты мелоса и ритма. От песни «О чем ты тоскуешь, товарищ моряк» — качества особой взволнованности.¹ Но вот что примечательно: «Матросские ночи» достигают оригинального синтеза лирической мягкости и силы. В запеве энергичные синкопы и упорные акценты, контраст мажора и параллельного минора. В припеве («Синие очи далеких подруг») мелодия начинает (после быстрой мелкой зыби запева) ласково плыть. Но тем решительнее звучит мощное, волевое заключение.

Нельзя не заметить, что в этой песне очень верно и, несмотря на всю краткость, разносторонне охвачена психология бывалых моряков. Тут и суровость, сдержанность чувств, и охватившая душу мечтательность, и порыв (эх, разгуляться бы!), оканчивающийся, однако, решительным жестом, будто боевым приказом. Наибольшая ценность песни «Матросские ночи» — в ее психологической портретности — правдивой, точной и соблюдающей чувство меры.

Весьма удачной явилась также песня «Давно мы дома не были» (на слова А. Фатьянова). Здесь при посредстве очень простых и привычных интонаций создается весьма выразительный и оригинальный образ. Исходные военнo-бытовые обстоятельства — издавна столь любимая Соловьевым-Седым интимная товарищеская застольность. Очевидно, действие происходит в землянке («Горит свечи огарочек, гремит недалний бой. Налей, дружок, по чарочке, по нашей фронтовой»). Но содержанием образа, как и обычно в лучших песнях композитора, оказывается прекрасная мечта. В конце концов — типичная для Соловьева-

¹ Все три песни — вальсы (но не элементарно-танцевальные, как это часто бывает у И. Дунаевского или у М. Блантера).

Седого двупланность: прочно на земле, вполне реально и, вместе с тем, в полете желаний и дум.

Конкретная обстановка сурова и неприглядна, однако сокровенная суть не в ней, а в отрадных, веселящих сердце мыслях о доме — далеком, но уже и близком, так как предвидится скорый конец войне. «Лети, мечта солдатская» — вот истинный смысл образа песни. И этот образ создан превосходно — вся музыка выражает «лёт мечты», манящую дорогу домой.

Равномерно и безостановочно движение четвертей и восьмых аккомпанемента. Но мелодия привольно дышит благодаря сменам размеров (четыре четверти и шесть четвертей), она как бы набегаёт спокойными, то немного более короткими, то немного более длинными волнами — подобно наплывающим и исчезающим позади картинам дороги. Эмоция, выраженная музыкой, в сущности, очень сдержанна, в ней нет пылкой радости, или страстной торопливости. Но поток непреодолимо влечет. Фактор «дорожности» подчеркнут некоторыми другими деталями — звонким квинтовым надголоском, «убегающим в даль» *diminuendo* последних трех тактов. Вот и секрет широчайшего тогдашнего успеха песни — она пела и говорила (беседовала) о жажде мира так проникновенно, так убедительно, что вся душа фронтовиков неслась к любимым людям, любимой природе, ко всему дорогому и родному.

Очень примечательна и поэтична песня «Наш город» (на слова А. Фатьянова), посвященная Ленинграду. Это уже песня о послевоенной тишине,¹ о соловьиной весне, «бушующей» за ленинградскими заставами, о синем небе над Невой и всей Россией, о красоте Ленинграда, залечивающего свои раны и пробуждающегося вместе с солнцем.

Песня «Наш город» — прекрасный образец всеохватывающей лирики Соловьева-Седого. Общим тоном эмоций и некоторыми мягкими красками эта песня близка к песне «Наша Родина — Россия», но превосходит ее проникновенной мечтательностью и сосредоточенностью.

Запев и припев эмоционально контрастны. В запеве господствует светлый колорит, подчеркнутый опеванием тонической терции Соль-мажора. Пение-речь спокойны и

¹ Невольно вспоминаются хвалы М. В. Ломоносова миру как «возлюбленной тишине» (1747).

словно бояться нарушить тишину. Лирический водный пейзаж намечен (как и в «Вечере на рейде») превосходно. Но если там чувствовалось мерное набегание затихающих в порту волн моря, то здесь звучит ласкающий плеск мелких речных волн (кто из ленинградцев не помнит этого плеска на набережных Невы?). Просты, но изящны гармонические краски издавна любимых Соловьевым-Седым мягко диссонирующих септаккордов.

В припеве музыка омрачается и становится несколько тревожной (меняется также звукопись волн). Если быть строгим критиком, следует признать, что эта музыка мало соответствует безмятежным словам («Над Россией небо синее, небо синее над Невой...»). Но чисто музыкальный замысел контраста совершенно понятен — в припеве остро звучит грусть, печальная память недавних героических лет блокады. Тем отраднее возвращение запева — блаженного образа тишины.¹ Хочется даже, чтобы именно им закончилась песня, но композитор вновь влечет нас к печали — постоянной спутнице его последних лет. Эти трепетные перемены эмоций, из которых каждая выражена с покоряющей ясностью, особенно волнуют в песне.

В 1945 году возникают и характерные песни нового склада, написанные композитором для кинофильма «Небесный тихоход»: «Потому, что мы пилоты» (на слова А. Фатьянова) и «Пора в путь-дорогу» (на слова С. Фогельсона). На первый взгляд, эти песни ничем особенным не выделяются, их даже можно упрекнуть в чертах легкомысленной, низкопробной эстрадности. Заметны в них, к тому же, какие-то флюиды, идущие от песен Ю. Хайта («Все выше, и выше, и выше»), М. Блантера и т. д. Однако при более внимательном вслушивании все же замечаешь типическую гибкость и добродушный юмор песне-речи Соловьева-Седого. И здесь, в этих песнях, попадают мимолетные слегка печальные оттенки, особенно в припеве песни «Пора в путь-дорогу» с его романтикой дальней поездки и разлуки. Но господствуют новые эмоции, ощущение уходящей военной грозы, прояснения жизни. Любопытно в данном плане сравнить припев песни «Потому, что

¹ Хотя тут продолжено возникшее в припеве несоответствие текста и музыки — теперь светлая музыка сопровождает воспоминание о трудных днях блокады.

мы пилоты» (пример 26) с запевом песни «Наш город» (пример 27):

26 Умеренно

По - то - му, по - то - му что мы пи - ло - ты.
не - бо наш, не - бо наш ро - ди - мый дом.

27 Довольно медленно, спокойно

За - зв - ста - ва ми ле - нин - град - ски ми
вно - вь бу - шу - ет со - ло - выи - на - я вес - на.

Интонационные совпадения двух тем, вероятно, бессознательны, случайны. Но тем примечательнее их сродство, несмотря на отличие в темпе и «темпераменте». Обе темы суть темы мира, покоя, радости и передают эти ощущения-переживания столь же лаконично, сколь и убедительно.

В 1944—1945 гг. Соловьев-Седой написал оперетту «Верный друг» (на либретто В. Михайлова),¹ которая была поставлена в сентябре 1945 года в Куйбышеве. Это сочинение свидетельствует о значительной инициативе композитора в почти новом для него жанре.

Правда, наиболее ярким мелодическим фрагментом оперетты все же оказалась песня «Соловьи», использованная здесь в качестве вступления к третьему действию. Но и некоторые номера самой оперетты (песня деда Кузьмы «Эх, как в былые годы», песня «В этом поезде едут влюбленные», дуэт Катерины и Сергея и др.) получили самостоятельное распространение и известную популярность. К тому же, в оперетте «Верный друг» наметились принципиальные и важные тенденции композитора к созданию русского опереточного жанра, которые позднее ярче и полноценнее выразились в оперетте «Самое заветное».

Музыка «Верного друга» содержит ряд колоритных особенностей.

¹ См. стеклографированное издание клавира. В. Соловьев-Седой. Верный друг. Изд. Музфонда СССР, М., 1945.

Поэтична интродукция с изящным печальным орнаментом и спокойным распевом хора девушек, с игрой красок минора и одноименного мажора, порою сменяющихся внезапно. В теме пляса-перепляса (№ 2-а, самая тема впервые появляется уже в интродукции) предчувствуются некоторые плясовые интонации оперетты «Самое заветное». В «Старинном вальсе» (№ 10) композитор пытается симфонизировать танец (что так пригодилось ему позднее, при работе над второй редакцией «Тараса Бульбы»). В финале третьего акта Соловьев-Седой пробует свои силы в вокальном ансамбле (квартет Катерины, Натальи, Сергея и Королева). Эффект аккомпанирующего хора с закрытым ртом в финале второго акта, в сцене размолвки Катерины и Сергея, предвещает образный прием песни «Подмосковные вечера».

Особый интерес в ряде мест «Верного друга» представляют поиски композитором новых выразительных гармонических средств. Так, в танце девушек (№ 2-а) Соловьев-Седой широко пользуется колористическими эффектами секунд, септаккордов и хроматизмов:

28

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of a treble and bass clef staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with a piano (*pp*) dynamic marking. The bass staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The second system continues the piece, with a *legatissimo* marking in the treble staff. The music is characterized by complex harmonic structures, including septaccords and chromaticism.

Позднее септаккорды выделяются неоднократно — например, в № 13 (который начинается целыми хроматическими цепями септаккордов, содержит немало септаккордовых гармоний и дальше) или в заключительном кадансе всей оперетты, где тоника дана в виде септаккорда первой ступени си-бемоль мажора.

Упомянем и одну характерную изобразительную деталь. В № 19 (сцене прибытия поезда) Соловьев-Седой метко

находит звукопись свистка паровоза при посредстве диссонанса уменьшенного трезвучия и уменьшенной октавы (пример 29). Этот эффект был позднее использован компози-



тором в инструментальной картине поезда из кинофильма «Первая перчатка», широко известной в инструментовке В. Кнушевицкого.

Несмотря на свои частные музыкальные достоинства и лирический сюжет, воспевающий хорошие, чистые чувства, оперетта «Верный друг» не стала репертуарной. Опытность Соловьева-Седого в опереточном жанре была пока еще не велика, и «Верный друг» не смог соперничать в популярности с песнями композитора. Напротив, как композитор-песенник, Соловьев-Седой сформировался к концу войны в очень оригинальную, самобытную творческую индивидуальность.

Особенно выделилась при этом способность Соловьева-Седого чрезвычайно чутко воспринимать и отражать самый пульс эмоциональной жизни народа — исходя всегда из наблюдения и сопереживания реальности, а не из какой-либо схемы. Во всех лучших песнях Соловьева-Седого наряду с этой способностью проявлялась и другая — большой дар обобщения, способность видеть в тех или иных частностях некие общие, постоянные факторы, выражение которых придает песенному творчеству долговечность, постоянство воздействия на слушателей.

Значительный интерес представляет опубликованная в это время статья Соловьева-Седого «Образ песни»,¹ в которой он высказывает свои взгляды на существо и задачи песенного творчества. Среди положений этой статьи некоторые оказались парадоксальными, недостаточно продуманными (например, положение, согласно которому песни должны преимущественно писаться для отдельных групп

¹ «Советское искусство» от 16 ноября 1945 года.



В. Соловьев-Седой знакомит друзей со своим новым произведением. Слева направо: композиторы М. Матвеев, Е. Овчинников, В. Соловьев-Седой. (1959-г.)

населения, а не для народа в целом). Но ценность статьи заключалась в резкой формулировке идеи о необходимости постоянно следовать за душевными переживаниями и потребностями народа.

«Нет, — писал Соловьев-Седой, — песен «вне времени и пространства», и композитор-песенник, как и всякий другой мастер, всегда является выразителем настроений своего времени».

«Творчество каждого художника всегда связано с ощущениями, в атмосфере которых он рос и воспитывался: детство, юность, город, деревня, окружающая музыкальная среда, когда-то слышанные песни и мелодии — все это неизбежно накладывает свой отпечаток на творчество композитора. Но весь вопрос в том, насколько созвучны эти эмоциональные истоки творчества тому времени, в котором живет и работает композитор, и как может он творчески претворить накопленный жизненный опыт».

Критикуя «самоограничение» и образно-стилевую инерт-

ность таких песенников, как И. Дунаевский и братья Покрасс, Соловьев-Седой писал: «Великая Отечественная война явилась суровым испытанием для композиторов. В дни войны раскрылась душа народа, который самоотверженно отстаивал свою свободу и независимость. В дни войны народ пел, но пел он только те песни, которые наиболее полно отражали действительность и чувства, связанные с переживаемым. Вот почему те композиторы, которые и в этих условиях остались верными своей довоенной практике и не сумели отрешиться от приверженности привычным приемам и средствам эмоционального воздействия песни, не угадали настроения народа. В этом, думается, причина того, что даже такие признанные мастера песни, как Дунаевский и братья Покрасс, оказались в числе людей, не сумевших понять новых требований, предъявляемых сейчас к песне».

Несколько далее Соловьев-Седой обосновывал свою собственную творческую практику: «Народ, переживший тяжелые испытания войны, подходит к песне строже и глубже, чем это было раньше. Проникновенная интимная песня, приближающаяся к романсу, но не перерастающая в него, — это то, что отвечает интересам и запросам слушателей в наши дни. Конечно, я имею в виду, что такая песня должна зарождаться из самых различных истоков — песни солдатской, студенческой, городской, крестьянской...

В такой песне обязательно должно появиться «четвертое измерение» — образ песни. Под этим определением я понимаю, помимо музыкального и литературного восприятия песни, ясную, почти картинную осязательность места и времени, в которых мелодия могла бы родиться и петься.

Говорят, что песня должна быть легкой для восприятия, и тогда она «настоящая», тогда она становится массовой. Мне это кажется неверным. Песня становится массовой, если народ чувствует потребность петь именно эту песню — тогда, как бы ни была трудна песня, народ потратит время на ее изучение и полюбит ее».

Нетрудно заметить, что в особом подчеркивании роли «проникновенной интимной песни» сказались личные творческие тенденции Соловьева-Седого.¹ Однако в цитирован-

¹ За возведение их во всеобщий принцип упрекнул его И. Дунаевский в своей запальчивой и «сердитой» статье «Реплика Соловьеву-Седому» («Советское искусство» от 21 декабря 1945 года).

ных высказываниях им были сформулированы очень важные, общезначимые задачи реалистического песенного творчества: глубокое понимание эмоционального существа современности, правдивость выражения души народа, конкретность «места и времени» песенных образов, примат содержательности над внешней доступностью.

Как и раньше, Соловьев-Седой оказался прогрессивным новатором не только практики, но и теории песенного творчества.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

1946—1947

После окончания войны Соловьев-Седой довольно часто ездил по стране, но его жизнь прочно срослась с родным Ленинградом. Избранный в 1946 году депутатом Ленинградского городского Совета, он стал вести активную общественную работу, связанную с различными отраслями ленинградской жизни, включая вопросы городского благоустройства, озеленения и т. д. Песенное творчество композитора не оскудевает, оно по-прежнему внимательно к запросам широких кругов слушателей и самодеятельных исполнителей.

Поэтому песни Соловьева-Седого, завоевавшие в годы войны столь большую популярность, не только сохраняют, но даже расширяют ее теперь. В 1947 году композитору вновь присуждается Сталинская премия (ныне за «Пора в путь-дорогу», «Давно мы дома не были», «Стали ночи светлыми» и «Едет парень на телеге»).

Песни 1946—1947 гг. по своему содержанию и эмоциональному строю связаны с периодом восстановления, налаживания мирной жизни, но они еще полны близких воспоминаний о войне. Эмоции радости и облегчения сталкиваются и переплетаются в них с горькими думами о потерях, с тоской пережитого. Среди них встречаются сравнительно мало значительные. Таковы, например, песни «Пляс-перепляс» (на слова С. Фогельсона) и «Тропки-дорожки» (на слова А. Фатьянова).

В песне «Пляс-перепляс» попадают некоторые, характерные для композитора «изюминки» гармонического колорита (в припеве), но музыка в целом все же не покидает

довольно привычного русла минорной плясовой «в русском стиле».

В песне «Тропки-дорожки» немало примет истинно «соловьевского» эмоционального колорита с типичными чертами сосредоточенной лирики, окрашенной тонами светлой печали. Характерны и легкие, прозрачные узоры аккомпанемента. Но все же эта песня заметно уступает и более ранним и более поздним родственным образцам (таким, как «Не тревожь ты себя, не тревожь» или «Версты»).

В «Песне нахимовцев» (из кинофильма «Нахимовцы», слова С. Фогельсона) запев довольно вял и обычен, в припеве пробуждается некоторая ритмическая и интонационная бойкость, которая все же не делает песню выдающейся. Больше задора и энергии в совсем краткой песне «Закаляйся» (из кинофильма «Первая перчатка»). Обращение к тексту В. Лебедева-Кумача и к спортивной теме вызвало здесь отзвуки «спортивных» интонаций И. Дунаевского, который так часто писал на стихи этого поэта. Вот один из примеров того, как Соловьеву-Седому удалось подхватить (и впоследствии развить) принципы бодрых, моторных песенных образов И. Дунаевского.

В «Страдании» (на слова А. Фатьянова) примечательны некоторые, все более развивающиеся черты песенного творчества Соловьева-Седого: смены ритма, гармонические переборы, колорит мягких септаккордов в аккомпанементе.

Ориентирующийся на крестьянский фольклор жанр любовного юмора дополнен, как и обычно у композитора, городскими интонационными элементами.

Касательно «Песни о краснодонцах» (на слова С. Острового) критика в свое время¹ не без справедливости отмечала, что композитор, отойдя в ней от наиболее свойственного ему жанра песенной лирики, не добился истинного успеха. Музыка здесь недостает силы, хотя в ней выдержан суровый, остро драматический тон. Отметим деталь: экспрессивный диссонанс уменьшенной октавы в первом такте (пример 30), переосмысливающий, по-видимому, «свисток» из «Верного друга» (см. пример 29).

Лучшие песни 1946 года удачно развивают оригинальные творческие тенденции композитора.

Любопытна песня «Василек» (на слова А. Чуркина).

¹ См., например, статью Л. Данилевича «Массовая песня в послевоенный период» («Советская музыка», 1947, № 3).



В ней чувствуется какая-то неуверенность, переходность. Мелодика произвольна, широка, но несколько расплывчата. Заметны нити, связывающие не только с предшествующим (песней «Соловьи»), но и с последующим. Таковы обороты и гармония мажорной субдоминанты на словах «Только жаль, одно обидно, синь туман на поле лег» — предвещающие интонационно-гармонический склад «Сказа о солдате». Песня «Василек» — частный пример того, как вообще у Соловьева-Седого изменяются те или иные черты интонационно-образного строя, приводя к постепенной кристаллизации новых выразительных факторов. Такие перемены — постоянный свидетель большой подвижности реакций композитора на окружающую действительность, на тонус господствующих переживаний.

Яркими образцами песенного творчества Соловьева-Седого в 1946 году являются песни «Едет парень на телеге» (на слова Н. Глейзарова) и «Стали ночи светлыми» (на слова А. Фатьянова). Эмоциональная чуткость их, прежде всего, в господстве мирного мироощущения, которое тем охотнее начинает любоваться прекрасным, смаковать светлые и радостные переживания, получает право наслаждаться и созерцать.

В песне «Едет парень на телеге» пейзаж «серебром звянущей» реки намечен очень кратко и скупно. Главное внимание обращено на передачу музыкой восторженного удивления парня, увидевшего на берегу красавицу-девушку. И тут нельзя не обратить внимания на гонкость и точность звукописи эмоции. На словах «Ой, какая молодая» нисходящие терции мелодии звучат сугубо вопросительно, недоуменно из-за гармоний и подголосков (септима баса, хроматизм си бекара с его мимолетным колоритом увеличенного трезвучия и т. д.). Далее, в мелодическом фрагменте на словах «звездочки в глазах» выражено почти отчаяние парня, его тоска о красоте девушки. Но сразу является и решимость «любни с первого взгляда»: кварты мелодии на

словах «а река бежит, серебром звенит» полны уверенности и непреклонности, заставивших парня «не двинуться до зорьки», «сидеть всю ночь».

Пример миниатюрен, но он, думается, ясно обнаруживает мастерство композитора в правдивом и естественном выражении быстрых движений души. Песне «Едет парень на телеге», как и «На солнечной поляночке», несколько вредит увлечение ритмическими переломами; но это в запеве, тогда как припев ритмически естествен и правдив «по-речевому» своими переходами.

В песне «Стали ночи светлыми» опять чувствуются какие-то отзвуки песни «Соловьи». В музыке господствует светлая печаль. Светлая — потому, что великие страдания войны ушли в прошлое, печаль — потому, что они оставили глубокий след в сердце. Композитор поразительно естественно сливает ощущение покоя мирной лунной ночи с переживаниями израненной души. К тому же, он счастливо избегает однообразия — поскольку в припеве мимолетное, но явственное выделение фанфарного мажора говорит о душевной силе и мужестве. Фортепьянное вступление и заключение характерно неопределенны. И именно эта неопределенность, туманность образного штриха крайне соответствуют всему строю песни: печаль, но жизнь, тяжелый груз памяти, но тихое, робкое еще счастье покоя и гармонии.

Если две предыдущие песни хороши, то «На лодке» (из кинофильма «Первая перчатка», слова В. Лебедева-Кумача) положительно превосходна. Особая сила песни «На лодке» — в ее чудесной обобщенности, гармоническом синтезе эмоций. Тут слито столь многое! Вся музыка словно окутана струящимися волнами печали. Но это опять и опять — печаль светлая. В ней и власть тяжелых воспоминаний минувшего, и застенчивость расцветающего чувства, и, быть может, боязнь будущих разлук.

С той поры, как мы увиделись с тобой,
В сердце радость и надежду я ношу.
По-другому и живу я, и дышу
С той поры, как мы увиделись с тобой.
Милый друг, наконец-то мы вместе,
Ты плыви, наша лодка, плыви.
Сердцу хочется ласковой песни
И хорошей, большой любви.

Так говорит автор текста. Можно ведь было выразить в музыке «радость», то, что «по-другому и живу я, и ды-

шу», что «наконец-то мы вместе». Но композитор подчёркивает другое — «надежду» и то, что «хочется ласковой песни и хорошей, большой любви». Музыка проникновенно романтична, она поет о мечте, о желанном, о чаемом — сильнее и убедительнее, чем о том, что есть. И в этой мечте такие выразительные контрасты оттенков, она так пленяет своими радужными переливами. Интонации голоса звучат то повествовательно, то убежденно, то призывающе, то с нежной лаской, то с мольбой.

Глубоко органично слияние речевого с песенным, — наметившееся уже в ранних сочинениях Соловьева-Седого. Кажется, будто герои песни все время беседуют друг с другом. Но ведь мелодия, вместе с тем, удивительно напевна и пластична, она нигде не жертвует этими качествами ради речитатива, как такового.

А вот еще один гармонический синтез — эмоции и пейзажа. Пейзаж написан великолепно — слушатель живо чувствует и мерный ход лодки, и плеск весел. Но это не простая «обстановка действия», а неотрывное существо образа: чувства любящих так обаятельны потому, что они сливаются с пленительной красотой мирной природы.

Если говорить о жанровом существе песни «На лодке», то следует вновь указать на сочетание русских народно-песенных и джазовых элементов, вступающих в нерасторжимое единство.

Из частных вещей хочется вновь упомянуть любимые Соловьевым-Седым издавна мягко колоритные септаккорды. Песня заканчивается замирающими, легкими бликами септаккорда первой ступени (пример 31), и этот же септаккорд



появляется как характерная краска уже в тактах 11—12 песни, рисуя водяные всплески. Вдобавок, в припеве очень выразительно использована игра гармоний различных септаккордов.

И еще одно замечание. Слушая вкрадчивую и ласковую

музыку песни «На лодке», мы готовы порою счесть ее глубоко интимной. Но это — ложное впечатление. На самом деле — перед нами подлинный гимн любви. Тема любви становится величавой потому, что она необыкновенно искренна и задушевна: в ней выражены лучшие чувства единения и слияния душ, стремящихся к поэтичному!

В 1947 году Соловьев-Седой написал (к 30-летней годовщине Октября) цикл на слова А. Фатьянова под заглавием «Сказ о солдате», состоящий из шести песен («Шел солдат из далекого края», «Расскажите-ка, ребята», «Сын», «Поет гармонь за Вологдой», «Где же вы теперь, друзья-однополчане?», «Величальная»).

Задача цикла была вызвана обычным стремлением Соловьева-Седого откликаться на эмоциональный тонус того или иного момента развития нашего общества. Если в песнях 1945—1947 гг. композитор внимательно и тонко передал ряд характерных переживаний, связанных с переходом от войны к миру, столкновения и сплетения контрастных эмоций, то в цикле «Сказ о солдате» он, очевидно, задался целью обобщить эти «этюды» художника, выразить в наиболее наглядной и целостной форме чувства и думы народа на грани великого перелома. Тут, естественно, вставали многие темы, многие стороны единой задачи. Предстояло в одинаковой мере отразить и пережитое, и переживаемое, и то, что предстояло пережить. Надо было очень правдиво воплотить настоящее в его отношении и к прошлому, и к будущему — хотя и в пределах известного, сознательно ограниченного сюжетного круга.

Первая песня цикла («Шел солдат из далекого края») очень выразительно и ярко его открывает. Вступление фортепьяно — звукопись «звенящего» простора с характерными «колокольными» ударами септаккордов.¹ Мелодия голоса вступает интонациями очень сдержанными эмоционально, но вместе с тем «широкогласными». Это — попытка эпоса, обрисовки собирательного величавого образа солдата, идущего на фоне просторов Родины. Показательно, что этот образный склад не выдержан композитором. По мере движения к припеву («Прощай, прощай» и, при повторении, «Добро, добро, привет тебе, хозяин») музыка становится все более лирической, а в конце припева появляют-

¹ Напоминаем, что какие-то черты этой песни начали складываться в более ранних песнях композитора: «Шел солдат суровый, невеселый», «Россия», «Василек».

ся даже интонации сдержанных рыданий. Постлюдия фортепьяно опять пейзажна, — хотя и без прежней звонкости, в сумрачном миноре.

Нельзя, конечно, видеть в подобном «смешении жанров» (от эпоса к бытовой драме прощания и встречи) простой промах композитора. Напротив, очевиден сознательный замысел эмоционального развития, перехода от монументальной картинности к самому непосредственному выражению чувств. Можно заметить, что переход этот слишком краток и слушатель не успевает прочувствовать один строй образов, как уже оказывается в другом. Но все-таки вступительный номер цикла по-своему целеустремлен — он заинтересовывает и обещает.

Вторая песня («Расскажите-ка, ребята») хороша своим контрастом, она как будто продолжает сюжетную линию (идет беседа между вернувшимися солдатами и девушками). Жаль, что музыка этой песни не очень выразительна, не отличается особой яркостью и выпуклостью интонаций.

Третья песня («Сын»),¹ посвященная только что родившемуся наследнику, также не ярка, хотя и обладает приятным, мягким колоритом. Особенно досадно, что она явно обрывает сюжетную линию — с этого номера «Сказ о солдате» становится лишь собранием отдельных пьес.

Следующая из них — «Поет гармонь за Вологдой» — очень хороша.

Правда, эпиграф песни весьма наивен и стихотворно неуклюж:

Моей отчины мирный житель,
Овеянный славой, вошел ты в века.
В мире ты живешь, как представитель
Своего гвардейского полка.

Но эти слова верно намечают образ. Демобилизованный сержант гвардии идет теперь по полям с гармонью в руках. Он стал трактористом, но не утратил обаяния «душки-военного», от вида и бойкой игры которого «девчата только ахали и щурили глаза». Юмор совершенно естественно и непринужденно сливается с лирикой.

Что касается музыки, то тут вновь осуществлен убедительный синтез. В ритмических, фактурных и гармонических частностях аккомпанемента (да и в скороговорке вокальной партии!) чувствуются влияния эстрады, джаза.

¹ Более позднее название — «Колыбельная».



В. Соловьев-Седой с избирателями Всеволожского района Ленинградской области. (1958 г.)

Но это не мешает музыке сохранить характер русской народности, который особенно заметно выплывает на гребне лирической волны припева: «Поле, поле, золотая волна...». Так Соловьев-Седой очень метко схватывает интонационный строй современной советской деревни, познавшей и освоившей (преимущественно через радио) многие соблазны пикантных музыкальных «блюд».

По-иному, но также очень хороша последующая песня: «Где же вы теперь, друзья-однополчане?». Смысл музыки — грусть о распавшейся фронтовой дружбе, смешанная с печалью по поводу невозвратимых утрат и с характерным ощущением «не по себе», которое так преследовало многих людей, попавших из полямья фронтовой обстановки в лоно мирной жизни — в совершенно иные условия, к иным людям.

Примечателен склад мелоса, выдержанного в духе распевного речитатива, моментами широкого своими интервалами, но одновременно и плавного. Текст, написанный поэтом на готовую музыку композитора, оказался по эмоциональной окраске благополучнее и «веселее» ее. Но все же, он поясняет суть образного замысла, возвращающего нас

к кругу эмоций вступления цикла («Шел солдат из далекого края»).

Решительную попытку выйти из этого круга мы находим в заключительной песне под заглавием «Величальная». Здесь композитор обрел ряд выразительных деталей, — в частности, интонации бойких, радостных восклицаний на фоне быстрых аккордовых переборов, имитирующих колокольный трезвон, а также измененное (мажорное) проведение темы «идушего солдата» в конце. Заметно и прогрессивное стремление расширить форму (возникает как бы сжатый набросок оперного финала). Но «Величальной» вредит некоторая суммарность образа. Вдобавок, она не вытекает из предыдущего развития цикла.

Общая концепция, а равно и частности «Сказа о солдате» давно уже подверглись серьезной критике. Говорилось и о разнокачественности отдельных песен, составляющих цикл, и о нарушении сюжетной линии, и об односторонности показа послевоенной колхозной деревни, и, наконец, о технических музыкальных несообразностях и неудобствах — вроде неубедительного тонального плана и невыдержанности тесситуры.¹

Сама исполнительская практика оказалась к «Сказу о солдате» суровой, полюбив и отобрав из цикла две песни: «Поет гармонь за Вологдой» и «Где же вы теперь, друзья-однополчане?». Тем не менее, неудача «Сказа о солдате» как песенного цикла, не может заслонить от нас его правдивые лирические страницы, отмеченные тем характерным слиянием печали и радости, смутности и ясности, которое ознаменовало психологический тонус многих и многих людей на грани перехода от войны к миру.

Этот переход вызвал к жизни и кое-какие отрицательные явления песенной лирики Соловьева-Седого, в которых отразились легковесные или унылые эмоции. Таковы, например, песни 1947 года — «Разговорчивый минер» (на слова А. Фатьянова и С. Фогельсона), «Веселая песенка о начальнике станции» (на слова А. Фатьянова) и особенно «Человеку человек» («В жизни очень часто так случается» на слова Н. Лабковского и Б. Ласкина), примыкающие к неприятным образцам тогдашней «кабацкой» лирики.

¹ Целое собрание критических замечаний см. в книге: А. Сорок. В. П. Соловьев-Седой. Песенное творчество, Л.—М., 1952, стр. 123—124.

В некоторых других песнях 1947 года заметны черты низкопробной чувствительности, хотя композитор и не отдается полностью в их власть.

В песне «Золотые огоньки» («В тумане скрылась милая Одесса», на слова А. Фатьянова и С. Фогельсона) некоторые интонации надрывны, почти плаксивы. Это благословляется пошловатыми словами текста (чего стоят, например, «замечательные кудри», о которых поет матрос) и уже не может быть оправдано, как в песне «О чем ты тоскуешь, товарищ моряк?», ужасными утратами войны. Надрывность-плаксивость становится тут какой-то обыденной и пресной, получает вульгарный оттенок.

Несравненно лучше преодолел аналогичные соблазны композитор в молодежной песне «Комсомольская прощальная» (из музыки к спектаклю «Начало пути», на слова А. Галича). Она посвящена событиям гражданской войны и сохраняет эту «интонационную дистанцию»; но воспринимается, конечно, и как отзвук на минувшие события фашистского нашествия.

Известная мелодическая однотонность, унылость присущи и «Комсомольской прощальной» (они только на миг вытесняются взлетом голоса на словах «Звезда победная, свети»). Но в ней есть трогательная правда эмоции совсем юной души, на долю которой выпали труднейшие испытания: ей хочется быть зрелой, неколебимо мужественной, она бодрится, но все-таки выдает глубокую, полудетскую тревогу в самой размеренности вокальных фраз. Соловьев-Седой — психолог здесь натурален, как и во множестве других своих песен.

Обаятельна «Моя родная сторона» (на слова С. Фогельсона), которой присущи многие характерные особенности зрелой песенной лирики композитора: напевность «разговора», очень свободно и непринужденно ритмованного, мягкие краски септаккордов, затейливые имитации гармонных переборов. Очаровательны светлые эмоции песни, обращенной к любви, юности, к просторам мирной Родины. Недаром в одном из фрагментов (на словах «хлебá стоят высокие, а в сердце девичьем весна») мелодия совпадает с одним из фрагментов песни «Поет гармонь за Вологдой» («под собственную музыку шагает гармонист»).

В 1947 году Соловьев-Седой приступил к работе над опереттой «Самое заветное» (на либретто В. Масса и М. Червинского) — была написана первая ее редакция.

Творческие итоги Соловьева-Седого в 1946—1947 гг. указывают как на его постоянную чуткость в понимании «эмоциональной атмосферы», так и на характерные слабости этого психологизма, порою склонного увлекаться не только самым глубоким и сокровенным, но и поверхностным, преходящим, не только чистыми, сильными струями, но и мутью окружающего потока чувств. К чести композитора надо сказать, что эта муть никогда не оседала в его искусстве прочно.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

1948—1951

В 1948—1951 гг. музыкально-общественная деятельность Соловьева-Седого расширяется. Он продолжает путешествовать по СССР, выступает перед многочисленными аудиториями рабочих, шахтеров, колхозников, моряков, летчиков, пионеров, учащихся.

В 1948 году Соловьев-Седой в составе советской делегации посещает Чехословакию. Его выступление перед десяти тысячной аудиторией на заводе в Пльзене показывает вновь, что песни композитора широко известны за рубежом. Осенью 1951 года Соловьев-Седой едет в Румынию — как член жюри международного конкурса на лучшую песню о борьбе за мир. Песни Соловьева-Седого издаются и исполняются в Чехословакии, Польше, Румынии, Корее, Китае.

В апреле 1948 года на Первом съезде композиторов СССР Соловьев-Седой избирается членом Всесоюзного правления. Осенью он становится председателем Ленинградского отделения Союза советских композиторов.

Знаменательны некоторые высказывания относящейся к 1948 году статьи Соловьева-Седого «Творить для народа». ¹ Композитор утверждает первостепенное значение песни, песенных интонаций для всех жанров музыкального творчества: «К сожалению, многие наши композиторы, в особенности сочиняющие симфонии и оперы, до сих пор пренебрежительно относились к огромным богатствам народной песни, к замечательным традициям великих русских

¹ «Огонек», 1948, № 10.



Соловьев-Седой с М. Бернесом и артистами эстрады. (1958 г.)

классиков и к большому опыту, накопленному в области советской массовой песни... Советские композиторы, пишущие оперы и симфонии, должны так же смело (как и классики. — Ю. К.) использовать интонации, бытующие в советской песне, — это сделает их творчество более демократичным и близким народу».

В марте 1950 года Соловьева-Седого избирают депутатом Верховного Совета СССР, в декабре того же года — депутатом Ленинградского Совета (вторично). В ноябре 1951 года композитор делегируется на Третью всесоюзную конференцию сторонников мира.

Известный литературовед, профессор В. Евгеньев-Максимов писал по поводу выдвижения кандидатуры Соловьева-Седого в Верховный Совет СССР: «Василий Павлович Соловьев-Седой — один из тех кандидатов, которые доказали на деле свою преданность народу и глубокое понимание народной души».

Всем нам известные, всеми нами любимые песни Соловьева-Седого являлись в годы Великой Отечественной войны подлинным боевым оружием. Они звали в бой, рождали уверенность в победе. Слушая эти песни по радио, а также на концертах студенческой самодеятельности, я переживал моменты высокого патриотического подъема, и моя

благодарность автору этих отмеченных печатью истинного дарования песен поистине не имеет границ.

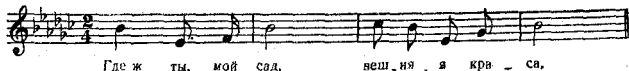
О Василии Павловиче мало сказать — талантливый композитор. Он в то же время и народный композитор». ¹

В 1948—1951 гг. Соловьев-Седой работает над двумя крупными произведениями. Начатая им в 1947 году оперетта «Самое заветное» (первая редакция) завершается в 1952 году (вторая редакция). Осенью 1948 года Соловьев-Седой приступает к работе над второй редакцией балета «Тарас Бульба», которую заканчивает в ноябре 1953 года.

Крупные произведения, естественно, отвлекают внимание композитора от песенного творчества, но и оно продолжается со значительной интенсивностью — главным образом на основе театральной и киномузыки (к пьесам «Капитан Гастелло» И. Штока, «Свадьба с приданым» Н. Дьяконова, «Поют жаворонки» К. Крапивы, к фильмам «Счастливого плавания», «Сибирь советская», «На земле кубанской» и др.). Лучшие из этих песен, как всегда, быстро «отделяются» от пьес и фильмов, становятся популярными самостоятельно.

Среди песен 1948 года выдается песня «Где ж ты, мой сад?» (на слова А. Фатьянова), написанная к кинофильму «Ночь полководца», который не вышел на экраны. Эта песня — один из лучших образцов задушевной, «вполголоса» лирики Соловьева-Седого. Начало вокальной мелодии песни (пример 32) обращает внимание своей явной бли-

32



Где ж ты, мой сад, вешня я кра - са,

зостью к известному дуэту из «Сильвы» И. Кальмана. Но это — нередкое у Соловьева-Седого интонационное «сцепление» с популярнейшими бытующими интонациями. ² Дальнейший ход мелодии совершенно самостоятелен, и она пленяет как обычным слиянием поющего с «говорящим», так и удивительной плавностью мелодической дуги, медленно поднимающейся и так же опускающейся. Это вдох и

¹ В. Евгеньев-Максимов. Преданность народу. «Вечерний Ленинград» от 26 февраля 1950 года.

² Приметно, вдобавок, и отличие: у Кальмана ход по тонам трезвучия, у Соловьева-Седого вначале трихорд.

выдох глубокой, проникновенной эмоции. А если вспомнить еще о сочных, но простых гармониях сопровождения с его слегка «гитарной», плывущей фактурой — очарование песни станет тем более понятным. Это вновь песня о войне и разлуке, но мирное время накладывает какой-то едва уловимый отпечаток спокойствия и сосредоточенности, как бы «колыбельности», на ее печальные образы.

Песней «Где ж ты, мой сад?» Соловьев-Седой решительно утвердил права на господство чистой лирики в своем творчестве. Но именно эти права не раз подвергались сомнению в высказываниях тогдашних критиков. Для примера можно сослаться на статью П. Апостолова «О песнях В. Соловьева-Седого».

Автор статьи как будто полностью признает и даже приветствует лирическое начало творчества Соловьева-Седого: «Соловьев-Седой своими лучшими песнями восполнил пробел, ощущавшийся в области передачи лирических настроений и чувств. В этом — значение его творчества... Его творчество продолжает и развивает лучшие традиции городской песни, бытовавшей в рабочих, мещанских и среднеинтеллигентских общественных слоях... Соловьев-Седой оказался среди первых, решительно поднявших свой голос певцов жизненной правды...»¹

Но вместе с тем П. Апостолов настойчиво критикует Соловьева-Седого за уклон в сторону любовной лирики, находя, что в его творчестве «темы, раскрывающие духовное богатство и привлекательный облик молодого человека советской эпохи, почти не получили развития».²

П. Апостолов иронизирует по поводу песни «Поет гармонь за Вологдой», он порицает меланхолию и уныние в таких песнях, как «Соловьи», «Когда песню поешь», находит, что в цикле «Сказ о солдате» «общественное принижается до мелкого, индивидуалистического».³ По мнению П. Апостолова, Соловьев-Седой ложно рассматривает свой талант как целиком лирический (в такой ложной оценке он обвиняет и В. Васину-Гроссман). Критик призывает композитора пересмотреть свои творческие позиции и взяться за отражение общественных тем.

Мы сослались на статью П. Апостолова как на очень

¹ П. Апостолов. О песнях В. Соловьева-Седого. «Советская музыка», 1948, № 8, стр. 21—23.

² Там же, стр. 23.

³ Там же, стр. 25.

характерный поимер требований, которые критики не раз предъявляли Соловьеву-Седому. Подобные требования были правильны и законны лишь абстрактно, но они явно не учитывали (в лучшем случае, недоучитывали) своеобразие таланта и наклонностей композитора. Будущее подтвердило, что Соловьев-Седой всегда наиболее удачно подходит к общественным темам через лирику, с лирических позиций и, напротив, терпит более или менее очевидные неудачи при попытках трактовать такие темы «плакатно» или эпически.

Композитор прислушался к словам П. Апостолова и других своих тогдашних критиков. Он, во-первых, попытался выйти за пределы лирического, что не привело к особым удачам, а, во-вторых, всерьез осознал поправки дурному вкусу и обывательским, мелким эмоциям, сделанные им в ряде предыдущих песен.

В статье «За твоюческую взыскательность» Соловьев-Седой, в частности, самокритически охарактеризовал свою песню «В жизни очень часто так случается», которая хотя и не была опубликована, но уже успела широко распространиться, ублажая потребности невзыскательных слушателей. Более того, он писал по поводу своей песни «Золотые огоньки»: «Мне... бывает очень неловко, когда я слышу свою песню «В тумане скобылась милая Одесса» в исполнении Леонида Утесова. Я не считаю эту песню своей большой удачей, но артист наделяет ее такими надрывно-чувствительными оборотами, так утрирует ее на манер «стаоо-одесской лионики», что автору впору отмежеваться от своего произведения».¹

Соловьев-Седой высказался в указанной статье также против перепевов и нивелировки песенного языка, против блатных интонаций в песнях.

Из песен композитора, возникших в 1949 году, упомянем прежде всего «Солнце встает» (на слова Л. Ошанина). Эта комсомольская песня явилась как раз одной из попыток композитора «плакатно» выразить общественную тему. Легко заметить ее достоинства. Они — в свежести и колоритности некоторых гармонических оборотов (субдоминантовый септаккорд с пониженной септимой в певых тактах, септаккордовые чередования припева), в бодрой ясности мелодии припева, в действенном ритмическом сжа-

¹ «Советская музыка», 1949, № 5, стр. 30.

тии (на две четверти) восьмитакта перед вступлением припева и т. д. Но не менее очевидна и сравнительная эмоциональная бледность этой песни по сравнению с лучшими лирическими песнями Соловьева-Седого.

Такого рода песни возникли и в 1949 году.

Хорош лаконичный лирический пейзаж «У родного Иртыша» (из музыки к кинофильму «Сибирь советская», на слова Н. Глейзарова). Показательны и сходство и отличие этой песни от «Где же вы теперь, друзья-однополчане?».

Сходство в очень родственных интонациях. Там было так (пример 33), а здесь стало так (пример 34). Можно

33



34



напомнить и более отдаленные, но тоже родственные обороты «Где ж ты, мой сад?» (см. пример 32).

Однако, сопоставляя эти три песни, мы поймем их различие, уловим тонкость, богатство эмоциональных оттенков, которые позволяют лучшим лирическим песням Соловьева-Седого даже при известной их близости сохранять индивидуальные образные черты.

Все три написаны в миноре, в медленном темпе, со сходными порою особенностями мелодии и фактуры, но эмоциональный тонус каждой из них своеобразен. В «Где же вы теперь, друзья-однополчане?» господствует глубокая сердечная печаль, почти тоска, и колорит, при всей его мягкости, отличается какой-то обремененностью и медлительностью. В «Где ж ты, мой сад?» печаль, несмотря на плотность фактуры сопровождения, уже более легка, а «речь» пения более пластична и изящна, в ней меньше чисто разговорных акцентов. В песне «У родного Иртыша» колорит совершенно проясняется. Широкие регистровые расстояния и быстрое, легкое журчание аккомпанемента рисуют тихие речные просторы. Что касается мелодии, то ее эмоциональные акценты («вздохи») стали созерцатель-

ными. Это песня блаженного мира, и легкая грусть ее интонаций навеяна не горем или тоской, а поэтическими впечатлениями ночной природы (которая обычно томит невнятным, загадочным) и слегка усталыми мыслями.

Отметим далее две песни из кинофильма «Счастливого плавания». «Споём, друзья» (на слова Н. Глейзарова) довольно мало оригинальна, несмотря на характерные ритмические «перебивки». Даже сюжетный текст не вдохновляет тут Соловьева-Седого на выпуклые, рельефные образы: он пошел скорее проторенной дорогой выражения мужественной «морской грусти». Зато превосходит «Марш нахимовцев» (на слова Н. Глейзарова) — недаром так скоро и так прочно получивший широкую популярность.

Обратим внимание на целый ряд выразительных и привлекательных частных особенностей этой песни.

Восьмитактовое вступление примечательно звукописью ударов весел — изящными всплесками и ниспадающими журчаниями. Колоритен контраст гармоний — тоники Ре-мажора и септаккорда седьмой ступени той же тональности с повышенными терцией и квинтой.

В запеве солиста («Солнышко светит ясное! Здравствуй, страна прекрасная!») заметна нисходящая секвенция от Ре-мажора к си-минору. Этим сразу намечена характерная тональность песни — переменный лад D — h, позволяющий создать мягкую, переливчатую игру колорита — то ясного, то как бы подергивающегося дымкой.

Прекрасно найден ритмический перелом со вступления дуэта или хора («Юные нахимовцы тебе шлют привет» и т. д.). В первых фразах запева были сдержанно звучавшие фанфары призыва и простора, а теперь подчеркивается шаг марша. Музыка как будто закрепилась в си-миноре, но к концу этого раздела она возвращается в Ре-мажор. И вот еще любопытная деталь — здесь начинает играть особую роль аккорд из двух малых и одной большой терций (cis — e — g — h), способствующий мечтательному колориту музыки.¹

Не менее выразителен весь последующий раздел песни (припев: «Простор голубой, земля за кормой»). Тут опять новый элемент образа — музыка уже не «искрится» и не «шагает», она «плывет». У солиста по-новому возрожда-

¹ Известно, что данный аккорд стал в «Тристане и Изольде» Вагнера знаменитым «аккордом томления».

ются «фанфары простора» с упором на «романтическую» интонацию квинты тоники (а тональность — опять си-минор!). Хор (с закрытым ртом) обволакивает мелодию ползущими звучаниями. В аккомпанементе сохраняется маршеобразность мерного шага, но композитор находит характерную особенность басов. На сильных временах тактов басы гармонически неустойчивы, так как дают вводные тоны аккордов (си-диез к доминанте, ля-диез к тонике). Эти утраты гармонических опор усиливают мечтательность музыки, заставляют ее как бы повиснуть в пространстве.¹ Во второй половине припева («Вперед мы идем» и т. д.)² музыка становится более напряженной и даже тревожной.³ Это — намек на испытания и опасности, предстоящие юным нахимовцам. Знаменательна и кода песни с ее суровостью и фанфарами. Начавшись в Ре-мажоре, «Марш нахимовцев» заканчивается в си-миноре, что вновь указывает на последовательное использование переменного лада.

И этот лад, с его игрой эмоций, и все другие частности песни, которых мы касались, способствуют созданию образа единого, целостного, но вместе с тем и многообразного. Композитор не выходит из границ мягкого лиризма, но в пределах его рисует и обаяние меняющегося пейзажа, и контрастные чувства детских душ — наивных и мечтательных, но уже стремящихся познать жизнь, обрести силу и мужество.

Более поверхностна и элементарна «Студенческая попутная» (на слова С. Фогельсона), возникшая также в 1949 году. Как и в аналогичных дорожных песнях И. Дунаевского, здесь используются и продолжают старейшие традиции «Попутной песни» Глинки с ее эмоциональной звукописью железной дороги и контрастным лирическим припевом. Соловьев-Седой не перепевает И. Дунаевского, он вносит в музыку своеобразные элементы. Хороша (и очень реальна!) синкопированная имитация стука колес поезда во вступлении. Пикантен далее ряд нарочитых гар-

¹ Мне прочно запомнились впечатления этой песни, многократно исполнявшейся (в механической записи) на большом волжском пароходе летом 1958 года в моменты его отчаливания от пристаней. Безмерно росло ощущение «невесомости» движения по водной глади, песня захватывала и романтикой образа и реализмом выразительных средств.

² В новой редакции «Идем мы в поход» и т. д.

³ Интонации и ритмы тут слегка напоминают музыку известного марша И. Дунаевского из кинофильма «Цирк».

монических жесткостей (например, столкновение ре-минорного трезвучия с басом до-диез), которые словно иллюстрируют лязг несущегося состава. Пластично нарастают волны припева. И все-таки «Студенческая попутная» не принадлежит к числу самых оригинальных, самых «соловьевских» песен.

Среди ряда песен, возникших в 1950 году, некоторые выделяются теми или иными качествами. Так, в «Камышах» (на слова А. Чуркина) метко и лаконично передан светлый, звенящий пейзаж (первые девять тактов даже напоминают краски Дебюсси — например, «Холмы Анакапри»); правдиво воплощены и полузадорные, полузастенчивые эмоции.

Иную по колориту картинку переживания среди природы находим в песне «Спит дороженька степная» (на слова А. Чуркина), где тихий неумолчный «звон» степи естественно сливается с чувством томительного ожидания.

Несколько бледнее «Наташа» (на слова М. Исаковского): занимательность сюжета и отдельные колоритные подробности музыки, например гармонические повороты вступления, не искупают вялости мелодической линии. «Хорошая жена» (на слова Н. Глейзарова) отмечена характерным армейским юмором Соловьева-Седого, но некоторые ее обороты повторяют интонации значительно более яркой и эмоциональной песни «Как за Камой, за рекой». Из песен 1951 года «Студенческая песня» («Как мы дружили», слова Л. Ошанина) представляет лишь достаточно ординарный, тематически вялый вальс. «Ночи белые стоят под Ленинградом» (на слова С. Фогельсона) оставляет чувство неудовлетворенности благодаря несоответствию печальной (даже несколько унылой) мелодии радостным словам текста.

Зато «Версты» (на слова Л. Ошанина) очень выразительна и оригинальна, ее можно причислить к лучшим сочинениям композитора. Очарование «Верст»¹ связано с обычной для Соловьева-Седого лирической сферой томления чувства. В тексте говорится: «Здесь земля молодая цветет, ходит радость у каждых ворот. Где ж, скажите мне, версты, мое счастье живет?».

Образ цветения молодой земли и радости, ходящей у

¹ По ритмическому складу это — вальс, но далекий от фигур танца, ставший медленно влекущим «током» трехдольности.

каждых ворот, Соловьевым-Седым не только не развит, но даже и не затронут. Композитор воплощает иное — томительные поиски счастья, ожидание таинственного и заветного «здравствуй», которое можно будет (но приведется ли?) сказать кому-то, вышедшему в темноте навстречу. Именно этот манящий образ, неопределенный, но настойчивый и навевающий сладкую тоску мечты — выражен музыкой.

Примечательно, что в отличие от ряда других песен Соловьева-Седого, обращенных к широким просторам, эта очень камерна. Традиционные «интонации простора», требующие широкой интервалики, сжаты до начальной кварты («Версты, версты...»). Но еще до этого фортепьянное вступление песни (пример 35) обращает внимание не



только характерной альтерированной субдоминантой (септ-аккорд четвертой ступени с повышенной терцией в тт. 3—4), но и имитацией инструмента. Нам слышится не баян и не балалайка, а гитара. Проносющийся и замирающий звон гитарных струн сразу настраивает на комнатную интимность. Далее мелодия как бы расправляет и расширяет крылья, но после взлета плавно и почти устало опускается (причем эмоциональная мягкость каданса создана натуральным минором). А принцип «гитарного звона» сохранен даже в кульминации и подчеркнут рядом деталей (высокий призыв ми-беклар на словах «молодая цветет», следующие децима и двойная октава баса и т. п.).

Песня «Версты», при всей ее привлекательности, знаменует едва ли не крайнее сосредоточение Соловьева-Седого на романтической грусти эмоций. Вспоминается критика, которой в свое время встретили эту песню некоторые музыканты и слушатели. Ведь тогда она могла показаться избранной и яркой крайностью, заслуживающей порицания. Теперь же мы видим, что в «Верстах» дал себя знать лишь один из поворотов пути лирика. Поэтому мы можем

ныне вернее оценить ее достоинства и снисходительнее отнестись к односторонности.

В целом песенное творчество Соловьева-Седого за 1948—1951 годы свидетельствует и о некоторых стихийно развивающихся тенденциях, и о поисках. Стихийные тенденции влекли к культивированию «чистой» лирики — притом с чертами грусти, тоски, неудовлетворенности — так продолжала сказываться и даже усилилась инерция послевоенного строя чувств, в котором столь большое место заняла горечь утрат — не только близких, родных, любимых людей, но и собственной молодости, свежести, наивности.

Однако Соловьев-Седой не мог вместе с тем не ощущать нарастающего прогрессивного развития нашего общества, расцвета новой весны, великого стремления «вырвать радость у грядущих дней». Композитор, как мы уже видели, не прошел мимо критики, направленной на те или иные недостатки его песен.

Повышая эстетическую требовательность, Соловьев-Седой стал успешно развивать лучшие, а не худшие стороны своего прежнего эмоционального мира — мечтательность, поэтичность, чистоту, но не слащавую чувствительность или сомнительное остроумие.

Разумеется, Соловьев-Седой не смог (и вполне законно!) принять те требования критики, которые пытались переделать его натуру, превратить его в композитора по преимуществу эпического, драматического или героического. Но он стал настойчивее расширять границы своего лиризма, насыщать его значительными общественными, гражданскими идеями. Не все тут удавалось, однако такие песни, как «Марш нахимовцев» или «Студенческая попутная», показали, что плодотворный путь развития новых, здоровых ветвей песенного творчества у композитора имеется и что он может с успехом идти по этому пути.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

1952—1953

В 1952—1953 гг. песенное творчество Соловьева-Седого заметно сокращается ввиду занятости его двумя крупными сочинениями: второй редакцией оперетты «Самое заветное» и второй редакцией балета «Тарас Бульба».

Отметим некоторые песни этих двух лет.

Характерны новые попытки Соловьева-Седого овладеть жанром внелирической массовой песни. Так возникают «Мой друг коммунист», «Азовская партизанская», «Марш молодых рабочих».

В песне «Мой друг коммунист» (на слова С. Фогельсона, 1952), несмотря на некоторые колоритные и красиво звучащие гармонические обороты, композитору не удается выбиться из обычной колеи маршеобразности с пунктированным ритмом. Не найдено тут главное — рельефный и ясный рисунок мелодии. Она не раз становится вялой, застывает на месте, в силу чего вся задача выразительности падает на ритмическую ударность аккордов.

Несравненно удачнее «Азовская партизанская» (из радиопостановки «Азовское море», слова Л. Зорина, 1952), чем-то близкая по своему эмоциональному строю к «Священной войне» А. В. Александрова. Здесь Соловьеву-Седому удался суровый мужественный напев с его привольно, непринужденно меняющейся ритмикой и ладовыми переливами (переменность фа-минор — Ля-бемоль-мажор). Фактура и гармонии аккомпанемента найдены превосходно: вначале будто звучит далекий призыв трубы, затем развертывается шествие, тяжелый, мерный шаг которого производит впечатление неодолимой силы (как колоритно,



В. Соловьев-Седой и композитор А. Голланд (Карелия). (1959 г.)

вдобавок, яркое пятно альтерированного септаккорда субдоминанты на слове «никогда»!).

«Лирическая девичья» из музыки к той же постановке (слова Л. Зорина) являет пример одного из приближений Соловьева-Седого к народно-объективной любовной лирике.

В «Марше молодых рабочих» из кинофильма «Навстречу жизни» (слова Н. Глейзарова, 1952) Соловьев-Седой приближается к некоторым маршевым песням И. Дунаев-

ского (см., например, его «Марш физкультурников»), но не достигает их броскости и бойкости.

Что касается «Грустной песенки» (из того же фильма, на текст того же автора), то в этом медленном, полупутливом-полумечтательном вальсе оживают характернейшие черты музыки Соловьева-Седого. Круг интонаций, в сущности, близок давней «Таежной» (1938), но то, что там звучало глубоко серьезно, здесь получает черты добродушного юмора. Показательно сопоставить эту песню с «Верстами»: если в «Верстах» печаль музыки окутывала текст, повествующий о радости, то в «Грустной песенке» вовсе нет истинной грусти, но лишь поэтическая задумчивость. Любопытны воспоминания композитора о том, как «Грустная песенка» была использована в фильме «Навстречу жизни» не по своему первоначальному назначению. Сначала «предполагался следующий эпизод: тихим ленинградским вечером собрались в саду своего общежития ремесленники, распевая песню. Характер ее ясен с первых же слов:

Вечер настал, не качнется камыш,
Вспыхнул вдали огонек.
Что ты над речкой сидишь и грустишь,
Что ты молчишь, паренек...

Каково же было мое удивление, когда я узнал, что место действия из сада перенесено на реку, что режиссеры и авторы сценария решили прокатить ремесленников на моторных лодках, а так как моя песня им понравилась и выбрасывать ее из фильма не хотелось, то эпизод приобрел следующий вид: моторная лодка проносится с ревом под мостами, брызжет вода, молодые лица сверкают улыбками, и все эти кадры идут на песне:

Вечер настал, не качнется камыш...

Случаи такого рода довольно часты». ¹

Своеобразное впечатление производит «Самовар» (на слова Н. Глейзарова, 1953) — одна из характерных темпово-подвижных песен Соловьева-Седого, где на первый взгляд капризные перемены ритма и метра в действительности очень способствуют правдивости и непосредственности «речи». Минорная тональность и некоторые отголоски интонаций «хмельной» лирики придают песне особенно за-

¹ «Жизнь учит», стр. 163.

бавный колорит: ведь описанные в ней два товарища ба-
луют себя только чайком!

Песню «Елка» (на слова Н. Глейзарова, 1953) нельзя
отнести к числу ярких, но она любопытна как один из опы-
тов Соловьева-Седого в жанре детской песенно-хоровой му-
зыки.

* * *

Уже в процессе начальных работ над опереттой «Самое
заветное» Соловьев-Седой сформулировал свои требования
к советской оперетте. Они были высказаны им на совеща-
нии деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) в январе
1948 года. Соловьев-Седой говорил о том, что советская
оперетта очень молода и еще не нашла себя. У нас «до-
вольно быстро утвердился термин «музыкальная комедия»,
и эти музкомедии, то есть комедии с музыкой, театральные
пьесы, где музыка играет подсобную роль, заменили у нас
оперетту и стали появляться в сравнительно большом
числе.

Мы, композиторы, как бы забыли о стоящей перед нами
задаче создания оперетты, то есть произведения, где му-
зыка является основной, органической частью. Мы не
предъявляли драматургам требований, чтобы материал,
который они берут, основные коллизии и сценические поло-
жения были родственны музыкальной стихии. Драматург
приносил пьесу, не пошедшую в драматическом театре,
композитор вставлял в нее песни — и получалась музко-
медия... Руководящие творческие кадры большинства теат-
ров музыкальных комедий весьма консервативны и боятся
вторжения живой жизни в опереточный жанр. Они подхо-
дят к оперетте с позиций понимания этого жанра на За-
паде. И пытаются создавать «бездумно-развлекательные»
спектакли, совершенно не желая считаться с тем, что пе-
ред опереттой, как и перед любым жанром советского ис-
кусства, стоят воспитательные задачи и что люди сегод-
няшнего дня многограннее, интереснее, умнее, а положение,
в которые они попадают, их характеры и переживания
чужды условной буффонаде Оффенбаха так же, как и вен-
ской мелодраме, построенной на узко личных пережива-
ниях «героев», видящих смысл и цель жизни в картах,
вине и женщинах». ¹

¹ «Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б)», М.,
изд. «Правда», 1948, стр. 114.

Далее Соловьев-Седой говорил о подражательности ряда советских оперетт и приходил к следующему выводу: «Я утверждаю, что преднамеренное бегство от событий и явлений нашей сегодняшней действительности, нарочитое отстранение в условно исторический или условно заграничный мир, или же попытки втиснуть чувства и мысли нашего современника в чужие, западные сюжетные схемы порождают бессодержательный и эпигонский музыкальный материал. И до тех пор музыка наших опер и оперетт будет подражательной или формалистически сухой, пока мы не научимся слушать и воплощать живые интонации времени, отвечающие самым желанным, самым волнующим лирическим интонациям нашего народа. А это случится только тогда, когда мы будем работать над созданием образа нашего сегодняшнего, советского человека».¹

Цитированные слова следует рассматривать как очень убежденную декларацию, принципы которой Соловьев-Седой попытался осуществить в своей оперетте «Самое заветное».² «Сюжетный состав» последней явно соответствует приведенной декларации. Здесь нет «бездумной развлекательности» и пассивной подражательности. Лирическая тема (любовь Павла и Насти, Васи и Зины, Тютюкина и Захаровой) связана с общеколхозной. Либретто трактует и задачи подчинения личных интересов общественным, и вопросы социального, интеллектуального, волевого самоопределения советских женщин, оно резко противопоставляет труд безделью, скромность самоуверенности, самоотверженность стяжательству, зовет к решительному подъему культуры, к преодолению противоречий между физическим и умственным трудом — и все это на фоне конкретных образов советской колхозной деревни.

Тем более жаль, что при столь очевидных намерениях либреттистам (В. Массу и М. Червинскому) не удалось создать литературно-сценическую основу произведения, в которой наряду с передовыми идеями, наряду с конкретными приметами времени и места выступила бы подлинно волнующая жизнь эмоций. Напротив, либретто пошло по линии сравнительно мало значащих обстоятельств, плохо обоснованных столкновений и коллизий; их совокупность

¹ «Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б)», стр. 116.

² Мы пока оставляем в стороне вопрос, насколько правильно определил Соловьев-Седой задачи жанра советской оперетты.

неизбежно влекла к той развлекательности, которая как будто отрицалась и позицией композитора, и составом сюжета. В итоге пострадали, разумеется, и предпосылки музыкальных форм, так как последним нельзя было зацепиться за ясные, определяющие кульминации действия. К тому же, в тексте либретто оказалось слишком много бедных содержанием разговоров и посредственных острот, слабо связанных с действием, способных веселить, но не обогащать образы.

Постановка второй редакции «Самого заветного» в Ленинградском и Московском театрах оперетты (в 1952 году) вызвала сочувственные и вместе с тем критические отзывы печати.

К. Петрова писала,¹ что в своей оперетте Соловьев-Седой «нашел реалистическое решение комических эпизодов», что «молодые герои спектакля не имеют индивидуальных музыкальных характеристик, но все их песни создают как бы общий и групповой музыкальный портрет». Вместе с тем К. Петрова отмечала, что побочные эпизоды в спектакле ярче и выразительнее, чем сцены, связанные с главными героями.

По словам К. Петровой, «традиционные каноны опереточной музыкальной драматургии с большими, развитыми хоровыми сценами в финалах, с обязательным любовным разрывом героев в конце второго акта здесь оказываются не оправданными и не убедительными».

Отметив также черты мелодраматизма и напыщенности в некоторых сценах, К. Петрова заключала: «Однако, несмотря на эти недостатки, в целом «Самое заветное» — жизнерадостный комедийный спектакль с яркой мелодичной музыкой, имеющий четко выраженный народный, национальный характер».

В рецензии на обе постановки М. Гринберг указывал: «В первоначальной редакции оперетта «Самое заветное» прозвучала по радио несколько лет тому назад в виде радиомонтажа. Однако вследствие идейно-драматургической неполноценности пьесы и недостатков музыки она не получила тогда сценической жизни».²

М. Гринберг находил в музыке оперетты «Самое завет-

¹ См. статью К. Петровой «Самое заветное». «Советское искусство» от 17 января 1953 года.

² М. Гринберг. «Самое заветное». «Советская музыка», 1952, № 12, стр. 78.

ное» щедрость истинно русской песенности, «дыхание современности, благородство и чистоту чувств нашей молодежи, бодрость и радостное жизнеощущение, боевую устремленность советских людей»,¹ веселые куплетные сцены. По словам М. Гринберга, «Самое заветное» — первая оперетта, в которой массовая песня действительно преобладает, придавая звучанию спектакля живой колорит современности».²

Но, наряду с этим, М. Гринберг отмечал посредственность ансамблей, малую расчлененность массовых эпизодов, отсутствие цельности в музыкальной драматургии, неудовлетворительную инструментовку (выражая «удивление, что автор счел возможным целиком передоверить инструментовку оперетты другому лицу»)³.

Итог критики М. Гринберга оказывался положительным: «Оставаясь в рамках жанра — веселого, легкого, изящного, авторы и театр создали содержательный музыкально-комедийный спектакль. Достоинства и недостатки «Самого заветного» обозначают пути дальнейшего развития советской оперетты в русле народности и реализма».⁴

Позднее, в статье «Пути советской оперетты» Е. Грошева приветствовала русский национальный характер музыки «Самого заветного» и утверждала, что композитору «отчасти удалось преодолеть установившиеся мелодраматические шаблоны в характеристиках действующих лиц и создать более живой, разносторонне показанный образ героя».⁵

Сам автор признал уязвимые стороны «Самого заветного» в 1956 году словами: «Как я, так и другие композиторы не создали еще большой советской оперетты: музыка не пронизывает сквозное действие, преобладают главным образом вставные номера, разработка музыкальных финалов строится по венским канонам.

Правда, герои наших оперетт близки и понятны широкому кругу зрителей, но советскую классическую оперетту, в которой музыка будет первенствовать, нашим композиторам еще только предстоит написать».⁶

¹ М. Гринберг. «Самое заветное». «Советская музыка», 1952, № 12, стр. 78—79.

² Там же, стр. 79.

³ Там же.

⁴ Там же, стр. 80.

⁵ Сб. «Советская музыка». Теоретические и критические статьи. М., 1954, стр. 650.

⁶ «Жизнь учит», стр. 163.

Упорная работа над опереттой «Самое заветное» принесла Соловьеву-Седому много пользы. Она заставила композитора мыслить гораздо более крупными масштабами, чем в песнях; и недаром, именно с этого времени, как уже отмечалось выше, он стал дополнять импровизаторский склад творческого процесса предварительным конструированием музыки при посредстве внутреннего слуха.

Правда, и раньше, как мы видели, Соловьев-Седой не раз обращался к крупным музыкально-сценическим замыслам. Но эти замыслы, за исключением оперетты «Верный друг», не доводились до конца, бросались и, следовательно, не могли послужить источниками ответственного творческого опыта. Напротив, вслед за «Верным другом» оперетта «Самое заветное» таким источником послужила, хотя покуда не во всем — поскольку инструментовка ее не принадлежала автору.

Вряд ли будет сколько-нибудь придирчивым сказать, что главная сила оперетты «Самое заветное» — не в целом, а в частях и, прежде всего, в выразительности отдельных песенных номеров. Не будем, конечно, упускать из внимания те фрагменты оперетты, где композитору удалось достичь развития образов. Так, например, в «Песне Макаровой с хором» (№ 15, стр. 158—172)¹ эмоциональный образ действительно развивается от затаенности и сумрачности к победному ликованию. Но это — исключение. В целом ряде других разделов оперетты крупные периоды формы строятся мозаично, за счет повторения отдельных замкнутых кусков.

Это относится прежде всего к одному из лейтмотивов оперетты — сольно-хоровой песне «Споемте, девушки», которой открывается первое действие.

Сама по себе данная песня — одна из удачнейших во всем песенном творчестве Соловьева-Седого. Она так светла, так полна солнца и бодрости, что лучшего образа молодости и радостного труда, кажется, не придумаешь. В данном смысле песня эта и нова для композитора, так как ранее ничего равноценного по выражению эмоции лучезарного счастья у него не было. Перед нами как бы знаменательный рубеж победы мирных переживаний, мирного строя чувств, совсем молодых и поистине освободившихся

¹ В. Соловьев-Седой. «Самое заветное». Л., «Советский композитор», 1959. Ссылаемся на страницы этого издания.

(а не отвлекшихся!) от тягостных воспоминаний войны. Так вновь проявились большая чуткость и душевная гибкость композитора, не отстающего от времени и способного схватывать в его эмоциях «самое заветное», влекущее вперед, а не назад.

В песне «Споемте, девушки» легко заметить характерные приметы музыкального склада Соловьева-Седого: мягкие септаккорды, подголоски, тонкие колористические перемены из мажора в параллельный минор и обратно, живой орнамент аккомпанемента и т. д. Основных тематических элементов — два. В первом из них («Споемте, девушки, споемте, что ли...») господствуют радость и какой-то задор (характерен упор на тонической квинте!). Во втором элементе («Хороша ты, сторонка родная...») с его поворотом в минор звучат и волевой порыв, восторг, и жажда просторов. Что касается третьего элемента (вначале сольного: «Заселом, у реки...»), то он носит промежуточный, интермедийный характер.

И вот примечательно, что композитор вовсе не развивает темы песни «Споемте, девушки», но лишь многократно повторяет их в первом, а затем и во втором действии как лейтмотив счастливого труда.¹ Правда, мы слушаем эти темы вновь и вновь с удовольствием даже в неизменном виде. Но факт есть факт — совокупность двух тем песни «Споемте, девушки» остается не материалом для развития, а неизменным «афоризмом». Аналогичные по их роли в целом «афоризмы» возникают и в других местах оперетты.

Обаятелен ре-мажорный фрагмент дуэта Павла и Макаровой (матери Насти) «Сердце всегда нас тревожит и вечно чего-нибудь ждет» (стр. 49—51). Это — одно из наиболее утонченных лирических вдохновений Соловьева-Седого, где сливаются в единый образ пластичные линии голосов и изящество аккомпанемента с мягкими колоритными секундами; музыка даже несколько противоречит грубоватому и угловатому облику героя.

Кратко, но выразительно переданы восторг и смущение Павла и Насти при их встрече (стр. 74—75) — сначала фанфарным изложением темы только что упомянутого дуэта, а затем тихими прерывающимися фразами. Это фраг-

¹ В начале финала второго действия темы слегка варьированы, но опять-таки не развиты.

мент скорее оперной, чем опереточной музыки. Зато первый дуэт Насти и Павла (№ 7, стр. 87—91) очень удачно выдержан в опереточном духе. Пусть, слушая его, мы готовы усомниться в серьезности чувств Павла и Насти (в музыку проникает приплясывающая ирония!). Но отвлекаясь от образно-драматургических требований целого¹ — следует признать музыку первого дуэта по-опереточному пикантной и тем естественнее переходящей в «канканирующий» танец.

Вслед за этим обретенная опереточная жанровость уверенно продолжена в трио (Захарова, Тютюкин и Клякушев, № 8, стр. 93—105), представляющем любопытный образец русского «каскада» и канкана.²

Во втором действии также выделяются отдельные фрагменты.

Приметна песня Насти и Зины с девушками (№ 13, стр. 147—151). Здесь — обычная и столь характерная для Соловьева-Седого задушевная песенная «разговорность», которая подчеркнута речитативными фразами, ферматами, частыми сменами размеров и т. п. — при безусловном сохранении напевного начала. Но это — совершенно вставной номер, связанный лишь формально с действием.

Во второй картине второго действия привлекает особое внимание большая танцевальная сцена колхозного праздника. Правда, вальс (№ 16)³ довольно обычен. Зато в хороводе (№ 17, стр. 183—191), вытекающем из оборотов вступления песни «Спойте, девушки», Соловьеву-Седому удастся создать очень красочную картину бойкого частушечного «гулянья». Особенно выразительна и ярка музыка со слов «Ах, почему да отчего» (стр. 187), где композитор классически использует народные сдвиги переменного лада, дает и характерные «приправы» своего музыкального слога: вводнотонные басы — как в «Марше нахимовцев», хроматический орнамент, сокращение шестнадцатитакта на один такт и т. д. Применение интонационного материала хоровода в последующем лирическом вальсе

¹ Здесь Павел — совсем иной, чем тот, который только что пел ариозо «Сердце всегда нас тревожит».

² Мелодия Захаровой «Ой, река широка» близка к интонациям припева «Марша нахимовцев».

³ Заимствованный (как уже говорилось) из фрагментов оперы «Дружба».

(№ 18-а) менее убедительно, поскольку трехдольность лишает этот материал национальной характерности.

«Песня Васи» (№ 19, стр. 205—207) с ее типичным для Соловьева-Седого простодушным юмором, очень хороша; она стала популярной задолго до появления оперетты на сцене. В этой песне разговорность (гибкое следование интонаций за текстом) поистине блестяще сочетается с напевностью — очень выпуклой и запоминающейся. В заключительном кадансе песни с его неожиданным гармоническим сдвигом есть нечто «хренниковское» (вспомним «Песню пьяных» Т. Хренникова из музыки его к комедии Шекспира «Много шума из ничего»).¹

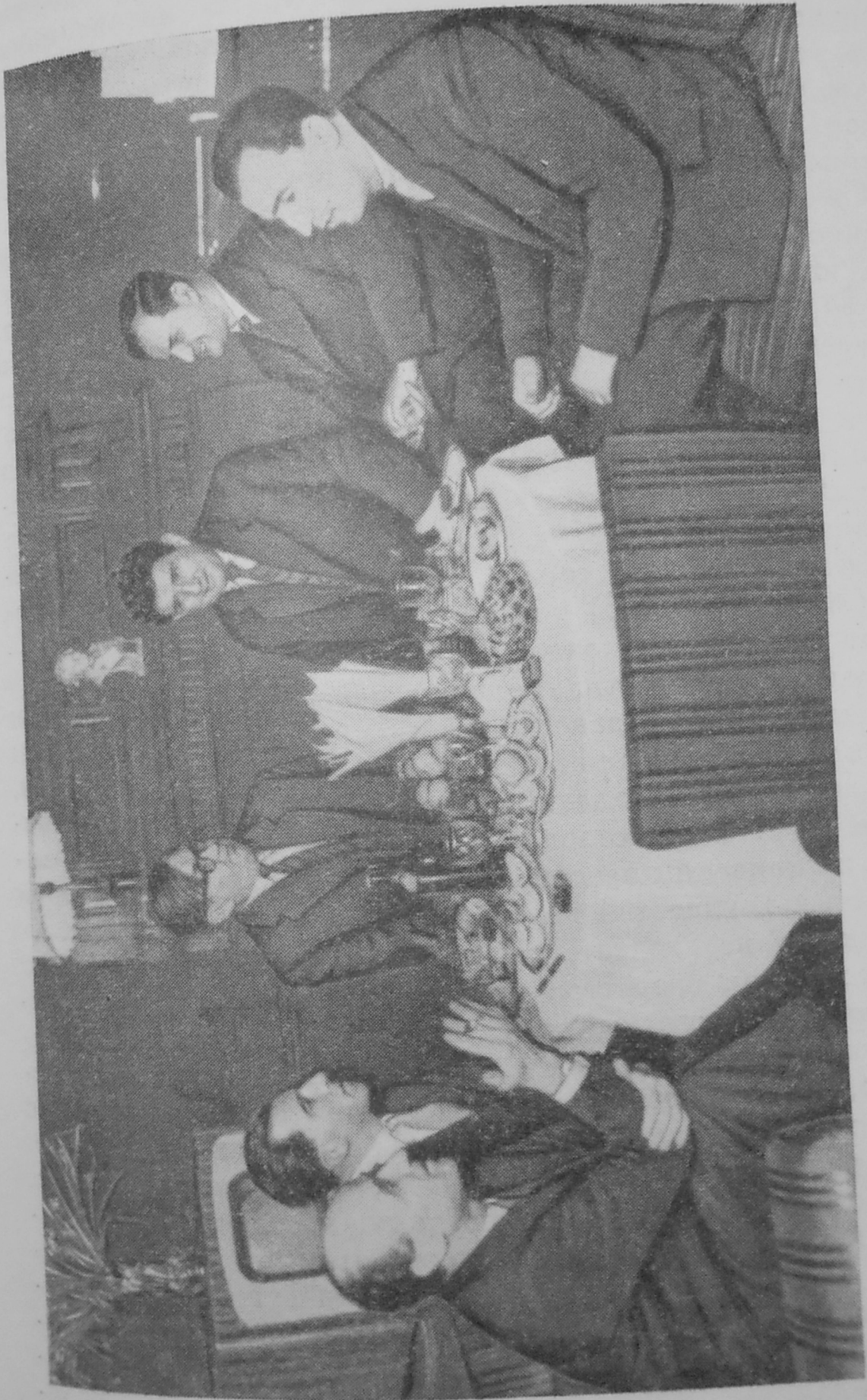
«Песня Васи» оказывается в оперетте тем «вставным» номером, который, однако, оправдывается движением сюжета. Но лишь формально связана с последним песня о Москве (дуэт Зины и Васи, № 21, стр. 217—222), примечательная лучезарным и даже несколько восторженным колоритом. В этой песне есть некоторые «оловьевские» особенности, например, «причуды» ритма, «переборы» аккомпанеента; но общим своим тоном она не типична для композитора, заставляя вспомнить опять-таки о Т. Хренникове, в частности, о музыке его к кинофильму «Свинарка и пастух».

В третьем действии оперетты, непропорционально маленьком, нет особенно выделяющихся тем, если не считать возвратов ранее имевшегося.

Тематический, а следовательно, и образный материал любого крупного произведения не может обладать на всем своем протяжении одинаковой яркостью. Это было бы даже скверно, так как привело бы к исчезновению светотеней, позволяющих внимательному слушателю и зрителю сосредоточиваться на самом существенном. Естественно, однако, требование, согласно которому второстепенный материал не должен появляться в важных узлах действия и создавать провалы его. Это требование в «Самом заветном», к сожалению, не соблюдено.

Так, в первом действии после превосходного хора «Споете, девушки» следует весьма посредственный танец (стр. 21 и д.), а средняя часть дуэта Макаровой и Павла («Ждать так долго — это ль не мученье!», стр. 52) очень

¹ Т. Хренников оригинально, своеобразно воспользовался приемом гармонически-ладовых неожиданностей, эксцентричностей, введенных в обиход С. Прокофьевым.



Встреча ленинградских и албанских композиторов в Доме композиторов
в Ленинграде. (1959 г.)

уступает его началу и заключению («Сердце всегда нас тревожит»). Во втором действии балет (№ 18) содержит немало равнодушной, внешне бойкой, но интонационно инертной музыки. И это — далеко не все возможные примеры, совокупность которых подчеркивает существо оперетты «Самое заветное» как произведения с неровной музыкой, состоящей из фрагментов весьма удачных и мало удачных, сделанных довольно механически.

Связи музыки «Самого заветного» с предшествующей песенной лирикой Соловьева-Седого порою очень заметны. Так, например, песня студентов и колхозников (№ 6, стр. 80—84) своими моторностью и бойкостью сближается со «Студенческой попутной». Второй раздел второго дуэта Насти и Павла (№ 12) — «Ой, шумит вокруг, как море, пшеница шумит» (стр. 139) вызывает в памяти припев песни «Поет гармонь за Вологдой». Вступление песни Насти и Зины с девушками (№ 13, стр. 147) почти буквально повторяет вступление песни «Золотые огоньки». Струящиеся арпеджии простора в начале песни Макаровой с хором (№ 15, стр. 158) восходят к арпеджиям песни «Шел солдат из далекого края».

Главные трудности, стоявшие перед композитором при сочинении «Самого заветного», можно, пожалуй, свести к двум кругам требований. Во-первых, предстояло соблюсти, выдержать жанр, создать произведение подлинно опереточное. Во-вторых, вставала задача образной индивидуализации и типизации персонажей. Ни с первой, ни со второй из данных трудностей композитор не совладал вполне.

Никогда не следует, конечно, забывать исторического происхождения оперетты, которое обусловило прирожденные качества этого жанра. В оперетте с самого начала гедонистичность смешивалась с насмешливостью и сатиричностью, легковесность, а то и низкопробность эмоций — с их остротой. Оперетта, положительно, возникла для того, чтобы развлекать, услаждать и, вместе с тем, издеваться. Прошло много десятилетий, но, в сущности, и теперь создание истинных оперетт возможно именно на такой основе — вряд ли драматические преувеличения венской оперетты опровергли эту основу. Особенно глубокие, серьезные, простодушные, наивные чувства противопоставлены оперетте — для выражения их существуют жанры музыкальной комедии (комедии с музыкой) и комической оперы.

В «Самом заветном» Соловьев-Седой не добился выдер-

жанности основ опереточного жанра. Немалое тут приближается к истинной опереточности, «каскадности» и «канканности», например, ансамбли Клякушева, Тютюкина и Захаровой, кое-что в партиях главных героев — скажем, первый дуэт Павла и Насти. Вместе с тем ряд серьезных ситуаций и конфликтов, намеченных в либретто, по сути дела, выпадал за рамки оперетты; трактовка их неизбежно оказывалась противоестественной, не находящей себе должного места. Это создало разнóбой в жанровом составе «Самого заветного» и не способствовало никак цельности произведения. Тут, разумеется, была вина не только композитора, как сочинителя музыки, но и вина всех авторов, воспользовавшихся для создания оперетты сюжетом и сценарием, недостаточно опереточными.

Вторая из трудностей, вставших перед Соловьевым-Седым, заключалась в задаче создания драматургии характеров средствами музыки. Это была задача новая, не знакомая композитору-песеннику и еще не разрешенная им в предыдущих музыкально-сценических опытах. Как и все лирики по преимуществу (вспомним великий пример Чайковского), Соловьев-Седой не был и не мог внезапно стать драматургом объективного склада, вживающимся в каждый создаваемый им образ «со стороны». Поэтому и в «Самом заветном» мы не находим драматургической чеканки контрастных персонажей. Основные контрасты, присущие музыке, суть контрасты различных лирических состояний некоего собирательного лица, каковым, в конце концов, оказывается сам автор. Поэтому и наиболее яркими моментами оперетты стали те, которые не чужды чувствам автора (а разнообразие этих чувств широко проявило себя раньше в многочисленных песнях Соловьева-Седого). Драматургия «Самого заветного» есть прежде всего драматургия лирическая, основанная на «сменах настроений», а не на борьбе противоположных начал. Законность такой драматургии, утверждавшейся в прошлом рядом великих композиторов, не вызывает сомнений; но бесспорно также и то, что она способна достичь высших успехов лишь при соответственном выборе сюжета, соответственном построении либретто.

Серьезные недостатки оперетты «Самое заветное» не отменяют ее положительные качества. Для самого Соловьева-Седого работа над этим произведением явилась, как уже было сказано, хорошей школой укрупненных форм, усложненных заданий. Но и в развитии нашей музыкально-сце-

нической музыки вообще «Самое заветное» выделилось прогрессивными тенденциями современной советской темы и национальной, русской ее трактовки.

* * *

Другой, еще более крупной работой Соловьева-Седого явилась в это время вторая редакция балета «Тарас Бульба». Вот что сказал о ней сам композитор в 1956 году: «Особое значение придаю я своей работе над балетом «Тарас Бульба», наиболее дорогой мне работе.

Предстояли гоголевские дни. Дирекция Большого театра СССР предложила мне пересмотреть балет, написанный мною еще в канун Отечественной войны.

Я получил клавир, поставил его на рояль, подивился тому, сколь был молод, наивен и беспечен в своих музыкальных исканиях. Я решил, что музыку балета, конечно, буду писать заново, и, не медля, сел за работу.

Не менее полугода прошло, пока я опять не «почувствовал материал». Он вновь стал звучать для меня чем-то родным, хоть детским и примитивным, и, полюбив его во второй раз в жизни, я уже расстаться с ним не мог.

Театр беспрерывно торопил меня. Р. Захаров слал письмо за письмом, а я, хорошо помня, как пагубно влияла спешка, теперь уже не торопился.

Начал я работу с самого трудного материала: Запорожской Сечи. Всю оркестровку я выполнял сам, испытывая от этой работы истинное наслаждение.

Весной 1951 года с большим волнением ехал я в Москву — показать свою музыку. Ее было немного, минут на двадцать пять, не больше. Эти были пляски запорожцев. И хотя оркестру на подготовку было отпущено всего час, он сыграл слаженно, художественному совету театра пляски понравились.

Однако дирекция театра, не надеясь, что я к сроку закончу работу над балетом, заказала музыку и композитору Р. М. Глиэру. К гоголевским дням «Тарас Бульба» не был закончен ни мной, ни Глиэром.

Работа моя привлекла внимание Академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова, которому я и передал готовую партитуру.

— Это ты окончил университет, Василий, — сказал мне

мой друг Ходжа-Эйнатов, когда я показал ему партитуру.

И мне кажется, что он был прав».¹

Партитура второй редакции балета «Тарас Бульба» (либретто С. Каплана и В. Соловьева-Седого) была завершена в ноябре 1953 года. Премьера балета в Ленинграде на сцене театра имени С. М. Кирова состоялась полтора года спустя — в июне 1955 года (к этому времени в партитуре были сделаны доработки).

Вторую редакцию балета «Тарас Бульба» следует пока считать наиболее зрелым и удачным из всех сочинений Соловьева-Седого в крупных формах. Суть — не только в том, что данное сочинение было полностью завершено самим композитором, включая и оркестровку, но и в том, что он добился в нем наибольшего размаха и внушительности художественных образов, не изменяя, впрочем, коренным лирическим основам своего творчества. Посвящение балета «светлой памяти Петра Борисовича Рязанова» явилось естественной данью глубокого уважения и любви к тому, кто первый приобщил Соловьева-Седого к «университету» музыкальных знаний.

Как уже говорилось выше (см. главу третью), превосходство второй редакции балета «Тарас Бульба» над его первой редакцией не только бесспорно, но и весьма значительно. И это превосходство — не чисто формальное, а глубокое, содержательно-существенное.

Первую редакцию писал композитор, обладавший небольшим творческим опытом, человек со сравнительно мало развитым духовным миром. Вторая редакция была создана композитором опытным, поставившим перед собой весьма серьезные творческие задачи, человеком, который за истекшие годы много пережил и перечувствовал, очень обогатился духовно. Музыка первой редакции кажется по сравнению с музыкой второй редакции очень примитивной, топорной и однотонной.

Весьма примечательно, конечно, что решающим изменениям подверглись во второй редакции не только фактура, гармония и т. д., но и само мелодическое содержание тем. Это не произошло лишь в тех случаях, когда темы были удачно «вырублены» сразу, причем их оригинальность и характерность заключались как раз в лапидарно-

¹ «Жизнь учит», стр. 163.

Композитор Л. А. Ходжа-Эйнатов раньше не раз оказывал Соловьеву-Седому творческую помощь в оркестровке его сочинений.

сти и угловатости. Таковыми оказались темы Тараса и Запорожской Сечи (см. выше примеры 10 и 11), которые в новой редакции были лишь слегка «отесаны» и отделаны (так, например, тема Сечи оказалась изложенной уже не четвертями, а восьмыми). Зато темы более тонкого склада положительно расцвели во второй редакции. Достаточно сослаться хотя бы на мелодию темы матери, которая в первой редакции звучала так:



а во второй стала такой:



Первая из приведенных мелодий схематична и скованна. Вторая гибка и богата оттенками, в нее вложен опыт лирических песен, сочиненных композитором в сороковых годах, и, в частности, интонационный опыт «Сказа о солдате».

Мы выписали только мелодии, но и в гармонии, во всей фактуре имеются очень существенные изменения.

А вот другой сравнительный пример, где выделяются уже колористические интонационные перемены. Танец под-

гулявшего казака из второго действия балета звучал в первой редакции произведения так:



а во второй редакции музыка стала такой:



Тут сказались, разумеется, и дань Соловьева-Седого «прокофьевидным» (как и у Хренникова) юмористическим интонациям.¹

Решительное, разностороннее улучшение старых тем и создание ряда новых привело к крупным тематическим достоинствам второй редакции «Тараса Бульбы». Идя последовательно по актам, мы можем назвать немало тем, прекрасно выполняющих свою образно-выразительную роль. Назовем хотя бы некоторые.

Уже во вступлении и сцене приезда сыновей выделяются мощная и суровая тема Сечи (стр. 9),² скорбная — Тараса (стр. 12), печально-жалостливая — матери (стр. 16).

В плясках парубков и девчат (№ 4-а) хороши и первая — ми минорная тема парубков и, особенно, вторая — Ми мажорная — девчат, обаятельная пластичность и жен-

¹ Кстати сказать, это не единственный пример воздействия интонаций С. Прокофьева. В разделе № 4-д первого действия («Тарас и старики. Воспоминание о турецких походах») короткие посвисты тактов 5—7 напоминают звукопись монгольского ига из музыки к кинофильму «Александр Невский».

² Здесь и в дальнейшем мы ссылаемся на страницы клавира балета, сделанного Е. Б. Сироткиным, — В. Соловьев-Седой. «Тарас Бульба». Л., Музгиз, 1957.

ственность которой необыкновенны (пример 40); присущий ей перелив мажора в параллельный минор вновь указывает на прочность, постоянство у Соловьева-Седого характерного ладового контраста народной музыки.



Выразительна своим широким, томительным разливом тема лирической сцены Остапа и Оксаны (№ 5-а). А дальше во всей своей красоте предстают тема жалобы матери (стр. 70—71) и маршеобразная тема Тараса (стр. 80).

В начале второй картины первого действия (№ 7, стр. 86 и д.) возвышенно лирическая тема степных просторов поднимается до эпоса, который при возврате образа степи (картина четвертая, № 9, стр. 108—109) усилен величавой музыкой клятвы Тараса и его сыновей (здесь чувствуются традиции Бородина).

Указанные темы первой трети балета оказываются в своем большинстве лейтмотивами и составляют в дальнейшем как бы костяк образного организма произведения, основу воплощения положительного начала.

Наряду с такими темами особого значения заметны и менее существенные, но яркие и удачные, выражающие, в частности, юмористические образы. Так, внутренне контрастный тематический материал прихода гостей (№ 2, стр. 22) рисует в старых традициях, восходящих еще к маршу Черномора из «Руслана и Людмилы» Глинки и шествию царя Берендея из «Снегурочки» Римского-Корсакова, то комическую важность, то занятную веселость. Так, кокетливая тема Оксаны (№ 4-б, стр. 39—40) помогает нам понять ее привлекательный образ, а легкая пляска девушек (№ 4-в, стр. 42 и д.) своим изящным рисунком готова напомнить танцы из «Русалки» Даргомыжского. Так, уже упоминавшаяся тема танца подгулявшего казака (№ 10, стр. 120) увлекает жанровой сочностью и непосредственностью.

Мы знаем, что сюжет Тараса Бульбы остро конфликтен. Естественно и необходимо поэтому задать вопрос — каково качество и каков характер тем, рисующих враже-



На 1-м съезде композиторов РСФСР.

Слева направо: Т. Хренников, В. Соловьев-Седой, А. Новиков. (1960 г.)

ский лагерь, все то, что противостоит образам Тараса и его окружения?

Тут следует сказать прямо, что Соловьеву-Седому не удалось создать для воплощения противоположных сил темы столь же выразительные и яркие, как темы положительных героев. Причину этого, думается, понять нетрудно. Она опять-таки в господствующем лирическом характере творчества композитора, при котором наиболее сильным получается то, что лично пережито, что входит в круг собственных эмоций. Наоборот, наблюдение со стороны не дает такой творческой натуре возможность истинного вживания и перевоплощения. А как раз объектами стороннего наблюдения явились для Соловьева-Седого в «Тарасе Бульбе» панночка, воевода, иезуит, кавалеры шляхтичи и т. д. — вся сфера реакционного польского общества. Их чувства нельзя было пережить, но приходилось конструировать объективными методами — не увлекавшими композитора по-настоящему.

Не будем, разумеется, сгущать критические краски. Польско-шляхетская сфера музыки балета содержит ряд

выразительных частностей. Наглядна, например, характеристика панночки, в которой с самого начала (№ 8) дан контраст игривости (стр. 93, легкие фразки струнных, прерываемые паузами) и томности (стр. 95, сползающие вниз хроматизмы английского рожка и альтов).¹ В № 17 («Вступление. Молитва панночки») композитору удается очень метко и ярко претворить интонации католического хора (пример 41) скорее всего через опыт Бородина



(«В монастыре» из «Маленькой сюиты» для фортепьяно).² В № 17-б жалоба панночки выражена вначале грациозно-вкрадчивыми, образно-правдивыми фразами альтов. А дальше, в восьмой картине (№№ 20, 21, 22) польские танцы — полонез, краковяк, мазурка — представлены эффектными образцами (хотя «Краковяк трех панночек» изрядно отдаст эстрадой).

Но вся эта музыка, в сущности, лишена глубины и «самородности» содержания, она представляет собою или стилизацию, или умозрение. Рассудочность всей данной группы образов особенно ясно выступает в некоторые моменты, например, в показе иезуитов (стр. 105, 176), в холодных по музыке, и поэтому неправдоподобных порывах влюбленного Андрея («Ты моя отчизна», № 17-в), в эмоционально незначительной последующей сцене Андрея и панночки (№ 17-г). Мало удачны по музыке также сцены №№ 18, 19, 24, где рисуется шляхта и отношение ее к Андрею, где пленные запорожцы сталкиваются со своими мучителями. Здесь дают себя знать не только сравнительная бледность образной обрисовки врагов, но и другое — малая склонность композитора к острой, конфликтной драматургии.

Последнее, четвертое действие (посвященное трем смер-

¹ Эти хроматизмы становятся потом лейтмотивом обольщения Андрея (см. стр. 173, 193).

² Пьеса эта не лишена отзвуков «Святой Елизаветы» Листа.

тям — Андрея, Остапа и Тараса) имеет непропорционально маленькие размеры, кажется будто укороченным.

В сцене казни Андрея (картина девятая, № 25) композитор не находит новых выразительных средств и поэтому упускает возможность драматической кульминации. В последних двух картинах (десятой и одиннадцатой, №№ 26 и 27) музыка опирается опять-таки почти исключительно на старый материал, который впечатляет, в силу повторений, ослабленно. Заключительным сценам вновь недостает качеств конфликтной драматургии. К тому же не найдена образная развязка. Перед падением занавеса мы чувствуем, что истинного итога в музыке нет. Там, где ждешь гоголевского апофеоза русской силе, которую невозможно пересилить, где хочется могучего просветления и утверждения, звучит лишь давно известный, неизменный образ Сечи.

Совокупность указанных обстоятельств: наличие не слишком ярких и часто формально-иллюстративных «польских» элементов, не способных обосновать силу конфликта; частые повторения старых образов — лейтмотивов; отсутствие мощного нарастания драмы и истинного итога-завершения — порождает наиболее крупные недостатки балета «Тарас Бульба». Выразительность его музыки не усиливается, а скорее ослабляется к концу; самые напряженные моменты драмы оказываются недостаточно поддержанными музыкой. Тезис балета — первоначальный «показ» Тараса, его родных и близких, казачества, природы — гораздо сильнее антитезиса (образов врагов, картин вражеского стана). Поскольку в музыке не возникает жаркая схватка противоположных начал, постольку становится невозможным и синтез — великий апофеоз победы героизма над смертью и гибелью.

Поэтому, уходя с представления балета, чувствуешь, что вся его сила — не в правдивости драматургии, которой очень многого недостает, но в задушевной и волнующей картинности нескольких основных положительных образов, отмеченных лиро-эпическим и отчасти жанрово-юмористическим складом.

В данном плане крупные достоинства балета очевидны и отметить их необходимо.

Балет «Тарас Бульба» написан русским композитором, и русский склад музыки, конечно, не раз дает себя знать. Но он нигде не главенствует, будучи подчинен очень чут-

кому, внимательному и душевному вживанию в строй украинского мироощущения. Характерная мечтательность Соловьева-Седого становится здесь более подвижной и по-южному сладостной, а темперамент музыки более экспансивным.

Порою Соловьев-Седой пользуется народным мелодическим материалом, придавая ему яркий образный смысл. Так в № 4-д («Тарас и старики. Воспоминание о турецких походах») очень колоритно используется и развивается тема песни «Журавель», получающая оттенок важного и добродушного юмора. В звукописи Запорожской Сечи (№ 10, стр. 113 и д.) Соловьев-Седой пользуется характерными крутящимися фигурами «казачка». Картину степи (№ 7) он заканчивает интонациями... собственной песни «Едем, братцы, призываться» (1938); естественность такой концовки указывает, кстати сказать, на бытование южно-русских и украинских интонаций уже в раннем песенном творчестве композитора. Украинский дух чрезвычайно сильно выступает в танцах — например, в пляске молодых запорожцев (№ 11), в гопаке (№ 13). Но и во всех других украинских разделах балета внимание композитора к сфере украинских интонаций и ритмов очень велико и плодотворно. Соловьев-Седой убедительно находит и живую, не склонную медлить украинскую распевность, и импульсивно-равномерные, четкие и бойкие ритмы украинского танца.

Из ряда изобразительных фрагментов «Тараса Бульбы» некоторые очень удались. Едва ли не наибольшей удачей следует признать ночной пейзаж лагеря запорожцев близ Дубно (№ 16), где на фоне звукописи ночных шорохов и журчаний плывут мерные интонации печальной песни, а затем начинают струиться томно-обольщающие фразки панночки. Батальные картины (конец № 16 и финал балета, № 27) также содержат яркие моменты, хотя не свободны от суммарности.¹

Вторая редакция «Тараса Бульбы» свидетельствует о большом и часто приносящем ценные плоды влечении композитора к крупным симфоническим формам. Повсюду это — формы максимально наглядного, доходчивого, демо-

¹ Между прочим, когда тема Тараса (см. пример 10) появляется в картине ночного боя (№ 16, стр. 178 и д.), мы постигаем какую-то близость ее к русской теме из «Сечи при Керженце» Римского-Корсакова (и там и тут черты «рокового»!).

кратического симфонизма, не вдающегося ни где и отвлеченную умозрительность и ищущего всегда реальную опоры. Тем не менее, можно указать, по крайней мере, три основных вида подобного симфонизма в балете «Тарас Бульба».

Первый из них есть симфонизм, строящийся на простых контрастах и чередованиях различных тематических элементов. Наиболее четкие примеры его мы имеем в начале и конце балета. В № 1 темы Сечи, Тараса, матери и снова Сечи связаны переходами и интермедиями. В № 26 («Думы Тараса») цепная связь диктуется самой идеей всплывающих одно за другим воспоминаний. Этот вид симфонизма является, конечно, простейшим и наиболее механическим.

Другой вид характеризуется сильным развитием вариационного начала. «Тарас Бульба» содержит несколько превосходных образцов вариационного симфонизма. Довольно скромный, но выразительный среди них — сцена прихода гостей (№ 2), где чередование двух тем развито в различных динамических, оркестровых, а частично и тональных планах.

Великолепные по яркости, силе и изобилительности, по жанровой образности вариации на тему «Журавель» мы имеем в № 4-д («Тарас и старики», стр. 50—57). Не изменяя ритма, Соловьев-Седой находит в этих вариациях множество оттенков, все время захватывающих интерес даже с чисто музыкальной стороны, помимо сценического зрелища. Тут попадают и оттенки героики, и оттенки озорства, и оттенки силы, и оттенки старческой немощи. А неожиданный поворот в Ми-бемоль-мажор после доминанты Си-бемоль-мажора (стр. 55) потрясающе ярко — он положительно ярче и «забористее» знаменитого неожиданного Ми-бемоль-мажора во вступлении к первому действию «Сказки о царе Салтане» Римского-Корсакова.¹

Сходны по складу и приемам симфонические вариации пляски молодых запорожцев (№ 11, стр. 130—136), где также увлекают и покоряют контрасты эмоций, тональные повороты и, сверх того, ритмо-темповые перемены.

Укажем еще на один пример — темброво-фактурно-динамическую вариацию темы Тараса в конце первой карти-

¹ У Римского-Корсакова терцовый сдвиг соль мажор — ми-бемоль мажор, а у Соловьева-Седого подмена тоники субдоминантой!

ны балета. Тарас со своими сыновьями уезжает вдаль, и его суровая тема, проходя через ряд инструментов, регистров и динамических оттенков, постепенно гложет, замирает в пространстве. Эта вариация необыкновенно пластично заключает первую картину, столь богатую тематическим и образным содержанием.

Третий и высший тип симфонического развития представлен также в первой картине. Имеем в виду № 5-а (лирическую сцену Остапа и Оксаны, стр. 58—66), где вариационность вытесняется иным — ясно выраженной трехчастностью,¹ где уже в первой части дан мощный эмоциональный подъем («колонны» громогласных аккордов *agitato* — стр. 60—61), где во второй части постепенно наращивается кульминация с характерным секвенцированием, и где в третьей части расцветает и затухает реприза первоначальной темы, сдвинутой на тон выше — из ре-минора в ми-минор. Перед нами очевидное развитие традиций симфонизма (в частности, балетного симфонизма) Чайковского.² Остается пожалеть, что этот тип симфонизма не получил в балете «Тарас Бульба» более широкого применения.

При обобщающей, итоговой оценке второй редакции балета «Тарас Бульба» необходимо подчеркнуть ее важную положительную роль в расширении масштабов творческой деятельности композитора.

Несомненно и прогрессивное значение этого балета в советской балетной музыке вообще. Уже первая его редакция была ценна принципиальным утверждением народных образов на советской балетной сцене. Вторая редакция смогла выполнить эту задачу гораздо совершеннее, глубже и разностороннее. Она выдвинула не только ценные начинания, но и очень выразительные осуществления. Она, в частности, обосновывала законность и выразительность песенно-вариационного симфонизма, использующего народные принципы формообразования. Прав был И. Дзержинский, писавший, что в балете «Тарас Бульба» Соловьев-Седой «создал на основе своих же песенных интонаций крупное симфоническое полотно, не отказавшись при этом от присущего ему стиля. То, что казалось невозможным — развитие песни до масштаба симфонической музыки, — Соловьев-Седой сделал возможным. Вот почему балет «Та-

¹ Со вступлением.

² Вспомним, хотя бы, столь заслуженно популярное *Adagio* Авроры из «Спящей красавицы» (№ 8-а).

рас Бульба» является произведением не просто талантливым, но и глубоко новаторским. Это победа не только личная, но и победа советского симфонизма».¹

Вместе с тем, крупные произведения, завершённые Соловьевым-Седым в 1951—1953 гг. (оперетта и балет), по-новому подтвердили основной определяющий фактор его творчества как творчества лирического, способного охватывать и непосредственно претворять достаточно широкий круг явлений, но не склонного к драматургическим перевоплощениям, к последовательной объективности конфликтных построений.

В балете лирический строй музыки Соловьева-Седого особенно заметно расширился, захватывая временами и область эпоса (хотя опять-таки очень лирично, вне летописности!). Но за присущие ему характерные границы этот строй все-таки не вышел, что породило сосуществование как сильных, так и относительно слабых сторон балета — сильных там, где вставали задачи непосредственного эмоционального высказывания, и сравнительно слабых там, где требовалось исходить больше из наблюдений, обобщений и рациональных построений, чем из личного опыта переживаний.

Конфликтность борющихся сил оказалась в балете выраженной гораздо схематичнее и формальнее, чем разнообразие и привлекательность душевного мира его положительных героев. Надо думать, что это сочетание удач и неудач может многое верно подсказать композитору в его будущих крупных замыслах.

Надо подчеркнуть еще и следующее. Все, что относится к высокому качеству тематического материала как в «Самом заветном», так и во второй редакции «Тараса Бульбы», очень тесно связано с предыдущим плодотворнейшим опытом Соловьева-Седого — песенника. Борьба за качество тематического материала была перенесена Соловьевым-Седым в крупные формы и подтвердила в них свою чрезвычайную ценность. Но и обратно — работа над крупными формами, всегда побуждающая разносторонне сравнивать и сопоставлять, оказалась для композитора весьма полезной в его дальнейшем песенном творчестве.

¹ И. Дзержинский. В. Соловьев-Седой. «Советская музыка», 1957, № 4, стр. 26.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

1954—1955

В 1954—1955 гг. Соловьев-Седой вновь пишет много песен. Их характер и склад за эти годы особенно существенно не изменяются — если не считать того, что новые песни все более ясно и прочно связываются с образами мирной жизни. Колорит песен заметно светлеет, они чаще проникаются радостными чувствами, хотя не расстаются с дымкой грусти и задумчивости, столь показательной для лирики Соловьева-Седого вообще.

Композитор сочиняет очень большое количество музыки для кинофильмов и театральных пьес. Из этой массы далеко не все сочинено «от сердца», не все является плодом истинного вдохновения. Необходимость писать много, особенно в силу весьма возросшей известности и популярности, приходит в конфликт с теми чертами творческого характера, которые всегда побуждали и побуждают Соловьева-Седого не торопиться при обдумывании и вынашивании любимых образов. Поэтому композитор постоянно вынужден заменять вдохновение опытом, навыками «набитой руки», что неизбежно приводит к возникновению ряда номеров лишь более или менее приемлемых, но поверхностных, а то и холодных.¹ Однако истинное вдохновение Соловьева-Седого не погибает посреди такой повседневной работы. Время от времени оно дает себя знать с прежней, а то и с возросшей силой, свидетельствуя о неугасающей

¹ Так случалось и раньше. Сошлемся для примера на музыку к спектаклю «Рассвет над Москвой» А. Сурова (1950), где один лишь бойкий марш (№ 3-а), получивший известную популярность, поднимается над уровнем равнодушно «сделанного» и посредственного.



Прием в Кремле делегатов 1-го съезда композиторов РСФСР.

Слева направо: Т. Н. Хренников, Д. Д. Шостакович, В. П. Соловьев-Седой, Н. С. Хрущев, А. Б. Аристов. (1960 г.)

жизненности и о плодотворном, неторопливом развитии его таланта.

В 1954 году Соловьев-Седой вторично избирается депутатом Верховного Совета СССР. Беспрерывно продолжается его деятельность в качестве председателя Ленинградского отделения Союза композиторов. К поездкам по стране и за рубеж прибавляются новые и новые.

В 1954 году Соловьев-Седой пишет музыку к ряду кинофильмов («Девушка-джигит», «Всесоюзная сельскохозяйственная выставка», «Доброе утро», «Чемпион мира»).

Музыка к фильму «Девушка-джигит» интересна главным образом расширением национальных основ творчества Соловьева-Седого. По собственным словам композитора, «соприкосновение с казахским национальным искусством во время работы над фильмом «Девушка-джигит» показало, что у братских народов есть много интонаций, которые мо-

гут обогатить нашу русскую музыку». ¹ Любопытным примером подобного освоения казахского фольклорного колорита является песенка Ангарвая на слова М. Вольпина из данного фильма с ее своеобразными ударными секундами, квартами и квинтами в аккомпанементе.

Музыка к кинофильму «Всесоюзная сельскохозяйственная выставка» оказалась по преимуществу «сочинением к случаю». Так, например, в песне «Праздничная» (на слова А. Фатьянова) есть ритмическая энергия, ² но нет яркости и мелодической свежести родственной ей, более ранней «Студенческой попутной». Песни «Мы не знали с тобой друг о друге» (на слова А. Фатьянова) и «Степь кругом» (на слова Н. Лабковского) из того же фильма не обладают и достоинствами «Праздничной» — вследствие стертости, привычности мелодических оборотов, которые композитор тщетно пытается оживить необычными гармониями. Песня «Вечерняя» из этого же фильма («Хороши в лугах травы росные», слова А. Фатьянова) представляет медленный вальс, не обладающий выдающимися достоинствами, но отмеченный обычной мягкостью лирики Соловьева-Седого (в частности, приметны краски септаккордов).

Не отличаются яркостью и своеобразием песни из фильма «Чемпион мира». В лирической песне Насти (на слова М. Светлова) даже чувствуется влияние дурной эстрадности («джазовые» синкопы).

Иным оказался итоговый результат музыки к кинофильму «Доброе утро»: здесь можно выделить две подлинно поэтические песни.

Одна из них («Доброе утро») написана на слова самого композитора и посвящена теме расставания с любимой. Текст отмечен столь присущей музыке Соловьева-Седого светлой грустью: печальна и трудна разлука, но она ведь не навсегда:

Даже солнце каждым утром
Ждет свидания с землей.
Так неужто, дорогая,
Мы не встретимся с тобой?

Мелодия — не из самых ярких у композитора, но в музыке все же явственно чувствуются некоторые наиболее ха-

¹ «Жизнь учит», стр. 163.

² По характеру образа это вновь традиции «Попутной песни» Глинки.

рактёрные черты его поэтического мироощущения. Вокальная партия непринужденно сочетает песенность и «разговорность», привлекает ласковыми и искренними оборотами. Узорчатый аккомпанемент как бы вьется вокруг голоса, то украшая пение грациозным орнаментом, то набрасывая штрихи пейзажа — плеск волн, сиротливый крик чайки.

Другую песню из того же фильма — «Что нам ветры» («Дорожная», слова А. Фатьянова) можно назвать превосходной — мелодия ее достигает особенной ясности, чеканности и обобщенности. Это опять лирический пейзаж дороги, но уже сухопутной. Простейший остигатный ритм пронизывает всю песню, словно отдаваясь стуком колес, а в конце замирая серебристым звуком колокольчиков. Основной образ излюблен композитором — это (как и в «Верстах») томление ищущего, ждущего и надеющегося чувства. Но колорит несравненно светлее, чем в «Верстах». Прекрасно найден контраст запева и припева. В запеве с его романтической квинтой тоники («Что нам ветры...») и отчетливым си-минором эмоция проникнута печалью. В припеве поворот в Ре-мажор и появление пунктированной ритмики знаменует преобразование эмоции: она становится более светлой и активной. Но как тонко это сделано! Ре мажор в припеве все время смешан с си минором; а во фрагменте «бегут, мелькают версты, но где же тот перекресток?» пробудившаяся решительность вновь сменяется мечтательностью — теперь уже сладкой, полной надежд. Так Соловьев-Седой вновь обнаруживает психологическое богатство своих песенных образов, способных переливаться целым рядом оттенков. Когда же под конец музыка песни затихает вдали, мы не можем отдать себе ясного отчета — была ли она в си-миноре или в Ре-мажоре? Таково пленительное по мастерству использование переменного лада D-h для создания образа романтического стремления к счастью.

В 1954 году Соловьев-Седой написал также музыку к пьесе «Сын Рыбакова» В. Гусева. Вот его слова об этом, относящиеся к 1956 году: «Работа в кино отвлекла меня от театральной музыки. Из последних театральных своих работ я доволен лишь музыкой к пьесе «Иван Рыбаков», поставленной Малым театром.

С большим волнением знакомился я с этой пьесой, ибо это была посмертная пьеса моего друга, напомнившего спустя десять лет о себе.

Товарищ, болит у меня голова,
Тревога промчалась над нами,
От крови бойцов потемнела трава,
Склони свое красное знамя...

Я читал эти строки и видел перед собой Виктора Гусева последних дней его жизни.

Товарищ, должно быть, я нынче умру...

При чтении этих слов на глазах у меня выступали невольные слезы. Мне казалось, что Виктор говорил о самом себе...

Понятно, с каким волнением писал я музыку на слова этой песни, которую считаю одной из лучших моих песен последнего времени».¹

«Песня бойцов» («Товарищ, болит у меня голова», слова В. Гусева) из спектакля «Сын Рыбакова» — глубоко волнующее воспоминание о суровых, трагических событиях войны. Здесь, как и в некоторых ранних песнях Соловьева-Седого, воскресают связи с традициями старой революционной песни. Но теперь они обогащены обширным песенным опытом самого композитора. При наличии контраста между мучительно мрачным запевом и рвущимся к свету и жизни припевом, верно, правдиво выдержан общий строй скорбных чувств умирающего, но не сломленного бойца. Видение близкой смерти не лишает его силы и теплоты чувств. Плач контральто соло (без слов) лишь оттеняет мужество и стойкость души погибающего. Одна из очень приметных и существенных особенностей песни — экспрессивность гармонических сочетаний. Достигнутая в особенности хроматизмами, диссонансами секунд и септаккордов, она очень выразительно передает эмоции тоски и скорби. Композитору удается с обычным мастерством воплотить переходы, оттенки чувства, то освещаемого горением души, то меркнувшего в тягостном сознании бессилия. Эта песня — едва ли не высшее достижение трагической лирики Соловьева-Седого, которому, как мы видели, несравненно более свойственны иные сферы переживаний.

Упомянем и другой песенный номер из музыки к пьесе «Сын Рыбакова» — «Песенку о весне» (на слова В. Винникова). Разумеется, она несравнима с «Песней бойцов», так

¹ «Жизнь учит», стр. 163.



Праздник песни в Ленинграде.
В. Соловьев-Седой дирижирует на стадионе им. С. М. Кирова. (1959 г.)

как носит эстрадный характер и не свободна от эмоциональной элементарности.¹ Но у нее есть известное достоинство, заключающееся в легкожанровой бойкости и пикантности.

Написанная в 1954 году «Летняя песенка» (на слова Н. Глейзарова) продолжила опыт творчества Соловьева-Седого для детей. Приметна особенность ее гармонии, основанная опять-таки на свободном пользовании переменным ладом. Песня начинается доминантой ми-минора с колоритным смещением хроматической и диатонической седьмых ступеней. В припеве музыка сдвигается в мажорную субдоминанту ми-минора, равную мажорной второй ступени Соль-мажора. Здесь краски ми-минора и Соль-мажора все время смешаны, но в конце побеждает Соль-мажор.

В 1955 году Соловьев-Седой написал музыку к кинофильмам «Максим Перепелица» и «В один прекрасный день».

Довольно многочисленные песни из этих фильмов не поднимаются над средним уровнем, хотя исправно выполняют свою «служебную» роль, обладая теми или иными достоинствами и характерными частностями.

Песня «В путь» (фильм «Максим Перепелица», слова М. Дудина) — хороший образец походной песни с достаточно отчетливыми и выразительными интонациями.² В песне «Журавель мой, журавель» из того же фильма примечательно систематическое применение септаккордов в фортепьянном сопровождении. Выше мы видели, как септаккорды постепенно развиваются и закрепляются в гармонии Соловьева-Седого — оказываясь очень выгодным средством смягчения, затуманивания функциональных ходов гармонии, кадансов и т. п. Здесь септаккорды гипертрофированы и перестают выделяться.

«Песня об Украине» (из фильма «В один прекрасный день», слова Б. Палийчука) импонирует значительностью масштабов, гимничностью, эффектами скачкообразного ведения хоровых голосов. Впрочем, тематический материал

¹ Любопытна тождественность ритмической фигуры из чередования четверти и двух восьмых с подобными фигурами в песенках М. Блантера.

² Песня эта имела большой успех в Брюсселе на Всемирной выставке 1958 года в исполнении Краснознаменного ансамбля песни и пляски Советской Армии (см. А. Сохор, В. П. Соловьев-Седой. М., 1959, стр. 25).

не настолько рельефен и выразителен, чтобы придать этой песне непреходящее, самостоятельное значение. К тому же, достаточно формальный текст не дает здесь возможности развиваться лучшему у композитора — его лирике.

В песне «Завелась в душе забота» (тот же фильм, слова В. Бокова) оригинальная, слегка ироническая лирика (напоминающая «Песню Васи» из оперетты «Самое заветное») присутствует. Однако интонационный строй этой песни бледнее, чем в других аналогичных песнях Соловьева-Седого — что не может способствовать ее истинной популярности.

Песня «Гляжу в поля просторные» (тот же фильм, тот же автор текста) обладает широко развитой фактурой аккомпанемента (отчасти напоминающей фактуру «На лодке»). Но это не искупает вялости тематического материала.

Неплоха лирико-юмористическая «Жалоба» (тот же фильм, тот же автор текста).

Творческие итоги 1954—1955 гг. неоспоримо свидетельствуют как о значительном количестве средней по качеству, более или менее равнодушно написанной музыки, так и об отдельных ярких удачах, несколько не уступающих лучшим достижениям Соловьева-Седого в прошлом.

Не забудем, к тому же, что в 1955 году композитор завершил доделку второй редакции балета «Тарас Бульба», премьеры которого состоялась в июне. Успех балета воодушевил композитора на дальнейшее творчество в области крупных форм. В ноябре 1955 года он начал работу над оперой «Любовь Яровая». Эта работа продолжалась до марта 1956 года, но затем была временно приостановлена и отложена, уступив место новым сочинениям мелких форм.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

1956—1960

За последние годы творчество Соловьева-Седого сохраняет свой центр тяжести в области песни; большинство песен пишется им для фильмов.

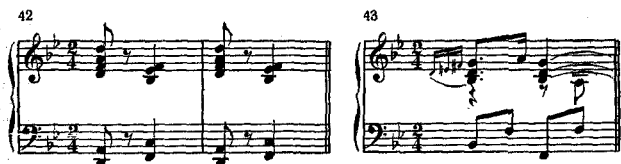
В ноябре 1956 года Соловьев-Седой получил звание заслуженного деятеля искусств РСФСР. В апреле 1957 года на Втором всесоюзном съезде советских композиторов он был избран членом Правления и секретарем Союза композиторов СССР. В этом же месяце ленинградская общественность тепло и сердечно отметила пятидесятилетие композитора. На юбилейном концерте и чествовании (в Большом зале филармонии) ясно обнаружилось, как разнообразны и прочны связи его творчества с кругами любящих и благодарных советских слушателей, с кругами советского народа. Одновременно Соловьев-Седой был награжден орденом Ленина. В этом же году, в связи с празднованием юбилея города Ленинграда, композитору было присвоено звание народного артиста РСФСР.

Среди сочинений Соловьева-Седого, возникших в 1956 году, упомянем музыку к кинофильмам «Песня табунщика», «Она вас любит», «В дни спартакиады».

Интересны песни к кинофильму «Песня табунщика» (на слова М. Матусовского). Правда, они не получили широкой популярности. Но в них живо чувствуются настойчивые искания композитора, его попытки обновить круг своих выразительных средств, в данном случае на основе использования бурятского музыкального фольклора. Для всякого, знакомого с предыдущим творчеством Соловьева-Седого,

немалое кажется тут непривычным, словно «сдвинутым с места», а то и причудливым.

В «Марше милиции» Соловьев-Седой, помимо любимых им и раньше ритмических «вольностей» (расширений и сжатий) добивается широкого ладово-тонального объединения. Песня начинается как будто в ре-миноре, но со странными, жестко и как бы загадочно звучащими кадансами (пример 42). В такте пятом выясняется, что она в Си-



бемоль-мажоре; однако уже в седьмом такте песни непринужденно наложены две тоники переменного лада — соль-минор на Си-бемоль-мажоре (пример 43). Это — естественный результат того стремления к слиянию составных частей переменного лада, которое мы наблюдали и ранее. Но еще дальше (на словах «пешком или в седле») музыка возвращается в ре-минор, где и закрепляется отчетливым доминантовым кадансом.

В последующем развитии (на словах «Не напрасно горжусь я, родная») появляется еще и Фа-мажор (с последующим возвращением в ре-минор). Вся же песня заканчивается ре-минором с параллельным движением трезвучия седьмой натуральной ступени в тонику. Таким образом, в «Марше милиции» Соловьев-Седой своеобразно сцепляет два переменных лада: В—g и F—d. Необычные тональные повороты в сочетании с некоторыми альтерациями и, временами, целыми стайками септаккордов (как на словах «Не напрасно горжусь я, родная, милицейскою службой своей») — придают музыке «Марша милиции» оригинальный терпкий колорит, который, впрочем, более интересен, чем убедителен.

Стремление к терпкости и необычности присуще также другим песням из данного фильма. В песне «Как-то в утро вешнее» очень простая мелодия сопровождается тревожно и сгущенно звучащим аккомпанементом (ритм скачки!) с хроматизмами, создающими то те, то иные неожиданные гармонические «пятна». Не забыты и любимые краски септаккордов. В песне «Тебе, мой любимый, пишу я пись-



В. Соловьев-Седой с группой самодеятельности
армейских музыкантов. (1949 г.)

мо» обращает внимание вовсе неожиданный поворот в ре-минор (на словах «и ты осторожней») наряду с характерным жестким наслоением кварт — квинт в начале (стилизация фольклора). Что касается «Куплетов конюха», то в них также немало гармонических терпкостей; но тут уже чувствуется прямое влияние изобразительных интонаций «Песни пьяных» Т. Хренникова, которая привлекала внимание Соловьева-Седого и раньше.

Если песни из кинофильма «Песня табунщика» отмечены «экспериментальными» поисками, то в «Серенаде» (на слова С. Фогельсона, из фильма «Она вас любит») выступило нечто иное — излишества фактуры аккомпанемента — громоздкого, рыхлого, перегруженного пятнами септаккордов, который не восполняет бледности и ординарности мелодической линии.

Гораздо значительнее оказался песенный итог кинофильма «В дни спартакиады».

Правда, «Песня дальних дорог» (на слова М. Матусовского) из данного фильма не отличается яркостью. Это

одна из дорожных песен Соловьева-Седого, сильно уступающая не только замечательной песне «Что нам ветры», но и менее оригинальной «Студенческой попутной». В «Песне дальних дорог» хороша простота фактуры, но мелодия — в силу черт вялости и пассивности — не создает выразительного образа.

Зато крупной удачей явилась песня из того же фильма — «Подмосковные вечера» (на слова М. Матусовского). Песня эта получила первую премию и большую золотую медаль на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве летом 1956 года. Начало ее славы, ее широчайшей мировой популярности и совпадает с днями фестиваля, когда эту песню запели представители молодежи всех стран мира. Вскоре «Подмосковные вечера» пели в Китае и США, Ливане и Бразилии, Брюсселе и Париже, Будапеште и Лондоне.

Сила «Подмосковных вечеров», как и других лучших песен Соловьева-Седого — в меткости и полноте психологического образа. Композитор сочетает выдержанность и цельность настроения с правдивым показом его оттенков — и это на протяжении всего лишь двух десятков тактов, не считая повторений!

Рисунок мелодии песни замечательно пластичен (пример 44). Первые четыре такта она находится в глухом, су-

44 Не спеша

Не слышны в саду даже шорохи все здесь замерло до утра. Если знали вы как мне дороги подмосковные вечера.

мрачном миноре, поднимается на кварту, затем на квинту и опадает. Тут уже заметна интонация тихого убеждения. Далее сдвиг на терцию вверх, в параллельный мажор — дает нежно-контрастную светлую краску. К тому же, подъем голоса на словах «все здесь замерло» с мажорной тоники на сексту, а не квинту, как вначале, придает мелодии более сердечный, задушевный характер. Но теперь вместо четырехтакта только трехтакт! Воспользовавшись дей-

ственным эффектом сжатия, Соловьев-Седой продолжает развитие мелодии. Он возвращается в до-минор путем движения шестой и седьмой мелодических ступеней на вторую — то есть максимально подчеркивая ладовую остроту. Этот ход совпадает с кульминацией настойчивого убеждения, со словами текста «Если б знали вы». Далее постепенное ниспадание мелодии по уступам. На словах «как мне дороги» — опять секста. Синкопа на слове «как» и пунктированная группа на слове «дóроги» представляют нарушения последовательной пластики, они вносят мимолетный элемент джазовой «нервозности», низкопробного стиля. Но это — только момент, и он исчезает в мерном опадании мелодии.

Выразительная мелодическая дуга оттенена сопровождением. В аккомпанементе непринужденно, естественно сливаются гитарность (вступительные отрывистые и «вкусные» по гармониям аккорды) с баянностью (переборы на словах «дóроги подмосковные»). В целом характер аккомпанеента очень интимен, задача его — также рисовать обстановку тишины и чуткого сосредоточения переживаний. Этой же цели служит и хор, напевающий с закрытым ртом ту неясную, мечтательную песню, которая «слышится и не слышится».

Ранее Соловьев-Седой написал немало тихих лирических песен (начиная с «Таежной»). Но ни в одной из них не было такого вникания в лирическую звуковую прелесть пейзажа, в «пение» его, как в «Подмосковных вечерах».

Образы музыки «Подмосковных вечеров» есть, по сути дела, образы северные, а точнее — ленинградские. Правда, текст песни говорит о лунной ночи: «Речка движется и не движется, вся из лунного серебра». Но хрупкость и затаянность музыки вызывает в памяти иное — загадочную и обаятельную поэзию белых ночей, их «блеск безлунный», некогда воспетый Пушкиным.

Из числа других песен, написанных в 1956 году, отметим детскую песню «Зорька догорает» (на слова Н. Глейзарова), отличающуюся большой простотой. Это — вновь образ затихающей северной природы, хотя и ясный, прозрачный, без томления «Подмосковных вечеров». Окончание песни квинтсектаккордом шестой ступени показательно для не раз отмечавшейся любви композитора к мягким краскам септаккордов.

Что касается песни «Станция Снегири» (на слова

М. Матусовского, 1956), то этот печально-мечтательный вальс содержит излюбленный композитором элемент романтики: случайная встреча, взгляд из окна вагона, мгновенное чувство и расставание — быть может, навсегда.

Огромный успех песен Соловьева-Седого, и особенно «Подмосковных вечеров», на VI Всемирном фестивале молодежи вызвал отклики композитора, свидетельствующие об особом внимании его к теме международных дружеских связей.

Один из таких откликов — «Фестивальная песенка» (на слова Н. Глейзарова, 1957) — о дружбе юношей и девушек разных стран:

Мы проходим по бульварам,
Мы идем Москвой-рекой —
Ты с гавайской гитарой,
Я с гармошкой костромской.

Музыка этой песни — ясная и незатейливая, с отпечатком легкой грусти, — очень удачно сливает различные интонации, среди которых проглядывают моментами и отголоски русских революционных песен.

Из числа других песен 1957 года некоторые менее значительны, другие же получили широчайшую популярность.

Песни, написанные Соловьевым-Седым для пьесы «Дальняя дорога» А. Арбузова, знаменуют возврат в его творчестве тревожно-печальных элементов. Как всегда, Соловьев-Седой чутко откликался на настроения общества и, надо думать, отразил теперь эмоции, вызванные угрозой войны.

Песня «Доставай свой старый чемодан» (на слова А. Арбузова) полна тоскливой взволнованности. В песне поется о дороге, которая только предстоит, но колеса уже стучат — неумолимо и неотвязно, их ритм подобен навязчивой идее. А заключительное тоническое трезвучие хора звучит, как затихающий стон.

Больше светлых красок в «Песне расставания» из того же спектакля (слова А. Арбузова). Запев этой песни:



очень близок к «Народной мелодии» Грига из № 2 «Лирических пьес», соч. 38 (пример 46):



Этим вновь подчеркивается «северность» эмоционального образа. Любопытна ладово-гармоническая структура данной песни, в которой вновь, как и в музыке к кинофильму «Песня табунщика», сказываются интонационные искания композитора, особенно склонные к неожиданным хроматизмам и поворотам. Здесь, в частности, заметна попытка сблизить до-минор с ми-минором по принципу переменного лада.

В «Вечерней песне» (на слова А. Чуркина), посвященной Ленинграду, вновь чувствуется затаенная тревога. На этот раз она скрыта глубоко и выказывается лишь штрихами элегичности, волнующе печальной нежности, с которой композитор обращается к засыпающему Ленинграду. Здесь думы и о былом, о «поре огневой», о ровесниках, некогда шедших в битву «за родимый край», и о новой молодежи, в которой поющий песню узнает «беспокойную юность свою». Что предстоит этим, ныне юным? В сущности, именно забота и боль о судьбе юных наполняет песню.

В начале ее мы слышим характерные интонации томления, некогда любимые Чайковским¹:



Появись они на фоне спокойных колыбаний, как например, в начале пьесы «Март» из «Времен года» Чайковского, мы могли бы не усматривать в них ничего, кроме печально-мечтательных вздохов. Однако Соловьев-Седой с самого начала устанавливает мерный маршеобразный ритм басов, что придает музыке жанровую образность, прочно связывает ее со сферой гражданских воспоминаний и дум.²

¹ Такого рода обороты встречаются уже в первых тактах интродукции оперетты «Верный друг».

² Вспомним поясняющую аналогию — маршеобразность ноктюрна Шопена до-минор, соч. 48.

Характерно строение вокальной мелодии. На протяжении четырех тактов она едва поднимается на квинту, а затем опадает секвенциями и почти траурными попевками (на словах «задушевную песню свою»). За истекшие восемь тактов сказано, в сущности, все, так как последующее — только повторения и фактурные варьирования. Перед самым концом песни тревожно, как далекий призыв, звучит акцент септаккорда (терцквартаккорда) четвертой ступени с повышенным основным тоном, плагально разрешающегося в тонику.

Каким же образом композитор достиг того, что песня, тяготеющая к маршеобразной траурности, все-таки не оказывается траурной, и в ней сквозь печаль светит улыбка отрады и покоя?

Вот тут-то и сказывается столь присущее Соловьеву-Седому замечательное искусство полутонов, эмоциональной светотени. Не случайно, конечно, самое «опасное» в смысле сгущения печали место композитор сопровождает в аккомпанементе любимыми издавна пятнами септаккордов (пример 48). Благодаря радужно мерцающим краскам

18

Слушай, Ленинград, я тебе спою задушевную песню свою.

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems. The first system is a vocal line on a single staff with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 4/4 time signature. The melody is written in a simple, lyrical style. Below the staff, the lyrics are written in Russian: "Слушай, Ленинград, я тебе спою задушевную песню свою." The second system is a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). It features a complex, rhythmic accompaniment with many chords, including some that are described in the text as "пятна септаккордов" (spots of septaccords). The piano part has a more intricate and somewhat somber feel compared to the vocal line.

гармоний, заметно «джазовых», суровость и грозность мелодических оборотов смягчается, сглаживается, и мы уже вправду не знаем, что нам слышится прежде всего — звуки приглушенного марша или ласковый плеск вечерних неvских волн?

В этом взаимопроникновении эмоций, в этой эмоциональной двупланности тревожного и баюкающего — большая правдивость образа, который именно поэтому оказывается глубоким, многогранным, а не плоскостным, контурным, схематическим.

Наибольшей удачей песенного творчества Соловьева-Седого в 1957 году следует, очевидно, считать песню «Если

бы парни всей земли» на слова Е. Долматовского, быстро завоевавшую наряду с «Подмосковными вечерами» мировую известность и популярность.¹

Как и «Фестивальная песенка», песня «Если бы парни всей земли» явилась отголоском впечатлений VI Всемирного фестиваля молодежи. Но в «Фестивальной песенке» выражено лишь взаимное доброжелательство молодежи различных стран, тогда как здесь образ поднимается до воплощения политической идеи всенародной борьбы за мир.

Песня представляет блестящий драматургический афоризм, основанный на сильном и покоряющем контрасте. Начинается она исключительно добродушно и безмятежно. Ритм сопровождения указывает не столько на марш, сколько на прогулку с бодрой и четкой поступью. Суть мелодии — ритмованно-напевный разговор, в котором, как и обычно у Соловьева-Седого, чутко выделены смысловые акценты. Так секстовый ход на тонику подчеркивает слова — «всей земли»; настойчивым, хотя и беглым, призывом звучат слова — «вместе собраться»; и уже как радостное, возбужденное восклицание слова — «вот было б весело в компании такой».

Для чего же следует собраться парням всего мира? Для шуток, смеха, гуляний? Мы еще не знаем, но слова «и до грядущего подать рукой» исподволь намекают на что-то важное. Громкий каданс в Ля-бемоль-мажоре с резким диссонирующим столкновением доминанты и субдоминанты мгновенно настораживает наше внимание.

И вот сразу, без околичностей, истинная цель встречи открывается в припеве. Музыка переходит в драматический минор (*f-moll*). В аккомпанементе уже не прогулка, а истинный марш с мужественным отбиванием шага, с фанфарами труб. Но и тут композитор выделяет два контрастных выразительных момента. Музыка слов «Парни, парни, это в наших силах» звучит как тревожный и безапелляционный призыв. А на словах «мы за мир и дружбу, за улыбки милых, за сердечность встреч» чувствуются уже сила, уверенность в том, что задача осуществима, что мир можно отстоять. И здесь обычные для Соловьева-Седого

¹ Название песни и ее тема были, видимо, навеяны французским кинофильмом «Если бы парни всего мира», использовавшим сюжет одноименного романа Ж. Реми (см. М. Бялик. Три песни В. Соловьева-Седого, «Советская музыка», 1958, № 12).

сменяющиеся пятна гармоний, в частности, септаккордов, как бы показывают многокрасочность жизни. Однако припев оканчивается в драматическом миноре (заключительный каданс подобен барабанному бою!), и это очень правдиво выражает трудность борьбы с темными силами.

Песня «Если бы парни всей земли» свидетельствует о высокой зрелости гражданской лирики Соловьева-Седого, способной воплощать глубокие и всеобъемлющие общественные идеи самыми простыми и задушевыми средствами. В этой песне легко заметить, разумеется, и показательную синтетичность стиля, использующего очень непринужденно и целостно обороты революционных песен, элементы джаза, фактуру походного духового оркестра.

Можно упомянуть еще один отклик композитора на впечатления фестиваля. В декабре 1957 года Соловьев-Седой начал работу над новым балетом, которого мы еще коснемся ниже.

В 1958 и 1959 гг. Соловьев-Седой пишет музыку к новым кинофильмам («Очередной рейс», «Авиапраздник», «Невские мелодии», «Повесть о молодоженах» и др.), к пьесе А. Штейна «Весенние скрипки», а также детские хоры, отдельные песни.

Песня «Дорога, дорога» (из кинофильма «Очередной рейс», слова А. Фатьянова, 1958) — одна из изрядного числа, написанных Соловьевым-Седым, как и И. Дунаевским, в жанре «дорожности», требующем моторной ритмики аккомпанемента. В этой песне привлекательны некоторые свежо звучащие мелодические обороты, например, на словах «увидев твой взгляд озорной», «ты в ситцевом платье похожа», а также колоритные гармонические сопоставления: сдвиги в начале припева на словах «дорога, дорога», колокольные хроматические звучности дальше — на словах «быть может, до счастья осталось немного». Но песня не достигает психологической полноты — она звучит несколько однообразно и даже слегка уныло, не выражая разнообразных чувств, намеченных текстом.

«Песня шофера» («Ты не верь») из этого же фильма (слова С. Фогельсона) обнаруживает отдаленное влияние песни Ф. Лемарка «Шоферы», исполнявшейся у нас Ивом Монтаном. Здесь, кстати сказать, характерен драматический минорный припев; такого рода припевы не раз появляются в поздних песнях Соловьева-Седого, свидетельствуя о новых выразительных элементах (ср. «Если бы парни

всей земли»). Песня «С добрым утром, комсомольцы» (на слова А. Чуркина, 1958) звучит бодро и жизнерадостно, но лишена той поэтичности музыки, которая всегда присутствует в лучших песнях композитора. Песня «Старому другу» (на слова М. Матусовского, 1958), несмотря на черты традиционной маршеобразности, привлекает энергией ритма, мужественной суровостью эмоций, свежими оттенками привычных интонаций и гармонических красок. В песне простодушно и убедительно передан образ мирных советских людей, не утративших готовности биться за счастье человечества:

Если всем на планете народам
Светит ясная наша заря,
Значит, эти великие годы
Были прожиты нами не зря.

Песня «Новгород великий» (на слова А. Прокофьева, 1959), написанная к 1100-летию юбилею города, представляет, в сущности, краткое праздничное приветствие с имитацией колокольного звона в традициях русской классики.

Сочиненная весной 1959 года по просьбе рабочих ленинградского завода «Красный выборжец» песня «Любите свой завод» на слова А. Чуркина носит характерные приметы задумчивых песенных разливов, столь любимых композитором.

«Недавно, — сообщала Н. Сергеева в газете «Советское искусство» от 12 мая 1959 года, — В. Соловьев-Седой и А. Чуркин приехали на завод в обеденный перерыв, чтобы «выдать» плавку — свою новую песню.

Зал заводского клуба был полон. Василий Павлович сел за рояль и сам начал песню. В конце второго куплета несколько робких голосов начинают вторить композитору. Этих голосов становится все больше и больше, они звучат уже в разных концах зала, звучат уверенно и звонко. Наконец поет весь зал. Песня понравилась...

С этой песней коллектив завода вышел на первомайскую демонстрацию. И теперь ее поют уже не только красновыборжцы. Часто в вечерних сумерках над городом плывет эта песня, рожденная творческим содружеством композитора, поэта и рабочих».

В апреле 1959 года Соловьеву-Седому была присуждена Ленинская премия за «Подмосковные вечера», «В путь»,

«Марш нахимовцев», «Версты» и «Если бы парни всей земли».

В апреле 1960 года на Первом (учредительном) съезде композиторов РСФСР Соловьев-Седой был избран членом Правления и секретарем нового союза.

* * *

Говорить о новых крупных произведениях Соловьева-Седого, еще не законченных им, преждевременно. Композитор рассчитывает вернуться к своей опере «Любовь Яровая», для которой сделано уже немало, и завершить ее. Другая задача — довести до конца сочинение нового балета. В конце апреля 1959 года Соловьев-Седой высказался по этому поводу: «Что я делаю сейчас? Конечно, продолжаю писать песни, музыку для кино. Но, пожалуй, самое главное мое дело в настоящее время — это новый балет «Фестиваль». Его героиня — простая итальянская девушка Пепелина, полюбившая советского моряка. В музыке балета мне хочется рассказать о дружбе людей разных стран, о борьбе их за свое счастье, о торжестве сильной и чистой любви. Эта тема у меня родилась в связи с впечатлениями от Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве и от поездки по Италии, которую я недавно совершил».¹

Принципиальные, обобщающие творческие высказывания мы находим в статье Соловьева-Седого «Доступно и понятно, волнующе и красиво»,² выражающей его нынешние взгляды. Вот некоторые отрывки из нее, которые говорят сами за себя.

«Любовь народа к музыке, его строгий суд и требовательность ко многому обязывают композитора. И прежде всего народ требует, чтобы композиторское творчество было реалистическим, чтобы оно полно, глубоко и правдиво отражало сегодняшнюю жизнь, чтобы музыка была доступной и понятной, волнующей и красивой. Музыка должна увлекать. В наше героическое время более чем когда-либо нетерпимы в искусстве серость, душевная вялость. Нужно, чтобы услышал песню человек и ему захотелось бы запеть ее самому, нужно, чтобы прослушал сим-

¹ «Беседы с лауреатами Ленинских премий». «Литературная газета» от 25 апреля 1959 года.

² Газ. «Советская культура» от 19 января 1960 года.

фонию, оперу, посмотрел балет — и захотелось бы ему посмотреть и услышать еще и еще раз.

К достижению этого у нас есть только один путь — настойчивая, упорная борьба над все более ярким, мастерским воплощением в своем творчестве современной темы...

Самое легкое — формально «откликнуться» на то или иное явление жизни, «отобразить» его. Примеров такого «отображения» актуальных событий современности, к сожалению, немало. Появляются у нас подчас легковесные песенки и о спутниках, и о целинных землях, появляются симфонические поэмы, где актуальная тема звучит только в названии. Но это, конечно, не творчество, а всего лишь холодное ремесленничество, досадная и обидная спекуляция на важной и общественно значимой теме. И не случайно народ отвергает подобные сочинения, не случайно живут они в лучшем случае несколько дней...

Автору этих строк немало пришлось написать песен. Я счастлив, что многие из них поются советскими людьми. Работая над этими песнями, я всегда стремился заглянуть в самые сокровенные уголки души моего героя, с наибольшей теплотой и сердечностью передать его чувства, показать, что чувства эти свойственны не только ему одному, а близки и понятны всем, кто окружает его».

Не будем пытаться предсказывать дальнейшие пути творчества Соловьева-Седого, но попробуем суммировать наблюдения над тем, что он уже сделал.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

Общая характеристика. Заключение

Давать итоговую обобщающую характеристику композитора, который успешно продолжает свой творческий путь, не только очень трудно, но вряд ли и разумно — пробелы и промахи, преждевременные выводы тут, очевидно, неизбежны. Нельзя, однако, на этом основании отказываться от целостной оценки того, чем тот или иной композитор уже вошел в культуру современности, предоставляя подобную оценку компетенции будущих исследователей и критиков.

От Соловьева-Седого мы вправе ждать впредь и новых крупных достижений и каких-либо неожиданностей — непредвиденного и свежего. Но уже сейчас он представляется давно сформировавшейся творческой фигурой, существо деятельности которой определить необходимо.

Когда началась Великая Отечественная война, Соловьеву-Седому было 34 года — возраст, вполне достаточный для самоопределения композитора. Вспомним, для примера, что Чайковский, очень поздно начавший свой композиторский путь, в 34 года был уже автором многих выдающихся сочинений, в том числе трех опер, двух симфоний, таких замечательных оркестровых произведений, как «Ромео и Джульетта» и «Буря», многих романсов, которые в совокупности уже ясно характеризовали его творческую индивидуальность. Из числа советских композиторов поздно стал формироваться А. Хачатурян, но и он в возрасте 34 лет был уже автором Первой симфонии, фортепьянного концерта, трио для кларнета, скрипки и фортепьяно, ток-

каты для фортепьяно — сочинений, в которых основные черты его музыки сложились.

Соловьев-Седой развивался, как композитор, очень медленно, неторопливо. Окончив консерваторию в 1936 году, Соловьев-Седой и пять лет спустя еще не раскрылся, не сформировался, хотя теперь путем сравнительного анализа мы можем найти в его ранних сочинениях немало зачатков будущего.

Истинное формирование Соловьева-Седого, как крупной композиторской индивидуальности, произошло в годы Великой Отечественной войны. Суровые испытания, выпавшие на долю советского общества, способствовали расцвету дарования Соловьева-Седого. В годы войны пришла к нему и слава, основанная на любви широчайших масс.

Эти простые факты чрезвычайно многозначительны. В самые трудные, грозные годы Соловьев-Седой не только сформировался как творческая личность, но и приобрел любовь масс, а это неопровержимо свидетельствовало о том, что вся его композиторская деятельность неразрывно слилась с трудами и праздниками, с горем и радостью, с борьбой и победами нашего общества.

Назвать Соловьева-Седого композитором глубоко русским и глубоко народным не значит подчеркнуть продуманность его национальных идей или основательность его познаний в области фольклора. Это значит указать на совершенную органичность национальных и народных элементов его творчества. Выйдя из недр русского народа, Соловьев-Седой, в сущности, всегда мыслил народно и национально с той же непринужденностью, как и дышал. Для него основная, важнейшая творческая задача заключалась не в том, как бы прийти к народности и национальности, а в том, как бы не уйти от них, не потерять прямых связей с русским народом.

Совсем недавно Соловьев-Седой писал, делая выводы из всей своей предшествующей творческой жизни: «Как никому другому важен сочинителю музыки (я намеренно пользуюсь этим архаическим выражением) личный осязаемый контакт с народом. Если этот контакт отсутствует или едва намечен, развитие композитора не пойдет по правильному пути, он неизбежно будет блуждать и ошибаться. А ведь музыку-то мы пишем не просто так, а для того, чтобы она нашла отклик в сердцах многих, музыка — это язык, на котором композитор разговаривает с народом.

Язык этот должен быть ясным, понятным, близким миллионам людей — наших современников... с народом нужно разговаривать на понятном ему музыкальном языке, без зауми, без трюкачества. Ибо нет ничего страшнее для музыканта, чем потерять своего старшего наставника и друга — народ».¹

В детские и юные годы Соловьева-Седого связи с русским народом установились и поддерживались всеми условиями его воспитания — они были связями всесторонне жизненными, а не только музыкальными.

Наши историки, этнографы, психологи, эстетики и искусствоведы сделали еще очень мало для научного понимания национальных различий душевного склада. Поэтому мы до сих пор не можем с уверенностью сказать, в чем, например, заключается существо русского характера. В понимании подобных качеств писатели, конечно, опередили ученых, но из художественных образов не так-то легко, не так-то просто вывести научные обобщения.

Важно, разумеется, помнить, что для Соловьева-Седого национальность большей частью не представлялась изолированной проблемой. Он воспринимал и постигал национальность прежде всего через народность, через жизненные черты русского народного характера.

Не станем пытаться унифицировать последний. Нет и не может быть тождественных народных характеров: будь так — это привело бы к однообразию людей из народа, к схематизму и бедности их индивидуального склада. Но отсутствие тождества не отрицает единства, не отменяет некие очень существенные, очень характерные черты, которые могут своеобразно проявляться у различных индивидуумов.

Об оригинальном темпераменте и душевном складе Соловьева-Седого мы будем говорить ниже, а пока попытаемся подойти к пониманию общих черт русского народного характера, которые вошли в этот склад.²

Издавна принято говорить о русской мощи и шире, о русском размахе. И это справедливо. Великий народ, жи-

¹ В. Соловьев-Седой. За талант и самобытность молодых. «Ленинградская правда» от 29 мая 1959 года.

² Ниже автор пользуется рядом положений своей статьи «О критерии русского в музыкальном искусстве» («Советская музыка», 1959, № 4).

вущий на огромных пространствах земли, привык ощущать монументальность своего бытия, необозримость своих просторов. Отсюда же и величавость, степенность русского национального характера, его склонность к неторопливости.

Правда, развитие городской жизни, промышленности, транспорта, а затем интенсивнейшее строительство социализма чрезвычайно сильно изменили русскую жизнь по сравнению с прошлым. Но глубоко ошибочным было бы полагать, что русский народный характер стал вследствие этого суетливым, утратил свои величавые, степенные черты. Ничуть не бывало! Они сохранились, продолжают существовать, и отразить их в условиях новых форм жизни — завидная и непреложная задача музыканта.

С величавостью и степенностью тесно связано крепкое душевное спокойствие — не вялость, а именно спокойствие, уверенность в будущем, позволяющие героям из народа бестрепетно смотреть в глаза смертельной опасности и рисковать жизнью в борьбе за правое дело. Ложные новаторы постоянно требуют от музыки нервозности, неуравновешенности, истеричности, полагая, что только этими средствами можно передать дух современности. Между тем известно, что русский народ в самые трудные, ответственные и опасные моменты истории неизменно проявлял неколебимое спокойствие и исключительную эмоциональную стойкость. В этом сказывается колоссальная сила русского народа, его богатырские качества.

Но нельзя забыть и о другой стороне русского характера — о широчайшей душевной щедрости, которая выступает и в сосредоточенных и в открытых эмоциях. Русские протяжные песни показывают изумительную способность русской души лелеять и вынашивать переживания, поразительную емкость русского сердца, способного вместить и великое раздумье, и тяжкое горе, оставаясь живым и отзывчивым.

Русский танец и частушка обнаруживают щедрость иного рода — дар ненасытного веселья, необъятных радостных эмоций.

Воплотить необыкновенно жизненный контраст русского раздумья и русской активности, русской печали и русского праздничного разгула — вот чудесная задача художника и, в частности, музыканта!

А разве можно не сказать о русской задушевности, сердечности, об удивительной способности русского искусства

волновать и трогать, щедро и безоглядно отдавая сокровища пережитого!

Не следует, конечно, цenia и любя русское, пытаться сколько-нибудь умалять достоинства других народов. У каждого народа есть свои замечательные качества, а представить какой-либо народ без мужества, энергии, человечности — вообще невозможно.

Но именно своеобразное проявление отдельных качеств и своеобразное их сочетание определяют самобытность каждого народа, то, что для людей, составляющих этот народ, становится истинно близким, милым, родным. Мы знаем, что людям всех народов свойственно задумываться и действовать, грустить и радоваться, но мы знаем также, что французы или немцы, украинцы или грузины ощущают и выражают как будто тождественные эмоции иначе, чем русские.

Критерии и границы русского достаточно широки. Возможно и более полное, и более ограниченное выражение русского. Так, например, в музыке может быть хорошо выражена русская задушевность или русская веселость, но отсутствовать русская величавая сила. Приметы русского, присущие той или иной музыке, могут быть более глубокими или более поверхностными.

Нельзя, конечно, требовать исчерпывающего выражения русского от каждого из современных русских композиторов. Но, будучи широкими, критерии и границы русского все же достаточно ясны и определены.

С точки зрения этих критериев музыка Соловьева-Седого носит ярко выраженные русские черты. В ней много широты, душевной щедрости и, вместе с тем, сдержанности, скромности чувств, их большой крепости и постоянства, душевной полноты и стройности.

Очень русский характер носят и иные, присущие музыке Соловьева-Седого черты: юмора, шутки, озорной бойкости, дара светло, жизнерадостно смотреть на мир и в самые трудные минуты.

Это качество жизнелюбия не отрицается, а дополняется противоположным — склонностью и даже страстной любовью к грустному, печальному. Русская грусть, столь частая в народных песнях, отнюдь не является проявлением слабости или поверхностного сентиментализма. В ней сказывается, прежде всего, способность упорно и мужественно размышлять, сосредоточиваться на самом трудном,

самом тревожащем и волнующем, смело созерцать его — без страха, суетливости, нервозности, без хаоса сталкивающихся и взаимопротиворечащих эмоций, но со спокойствием сильной души, властной пережить и преодолеть, завоевать внутреннее право на радость и счастье.

Известно, что именно в монументальной полярности эмоций самых созерцательных и самых действенных, самых печальных и самых веселых, самых тихих и самых буйных издавна заключаются важные черты русского народного характера. Но если в условиях крепостнической России эти черты часто становились мучительными крайностями тоски и разгула, то в России социалистической полярность эмоций смогла обрести иные, естественные жизненные формы и нормы.

Кровно связанный с жизнью русского народа, русской нации, Соловьев-Седой проявил и значительное творческое внимание к душевному строю других наций.

На первом месте тут стоит Украина. В некоторых песнях и, особенно, в балете «Тарас Бульба» Соловьев-Седой, оставаясь русским художником, очень чутко отразил строй украинского эмоционализма и, более того, обогатил украинизмами создаваемую им русскую музыку. Способствовали этому черты мягкости, сердечной вкрадчивости, издавна присущие лирике самого Соловьева-Седого.¹

Композитор не раз пытался воспринять, претворить и черты эмоционального строя некоторых иных наций — как отечественных (например, казахов), так и зарубежных (например, поляков). Но при этом столь глубокое вникание, как в отношении Украины, пока не произошло, и композитор ограничился более внешними признаками и приметам.

Высоко примечательно, что будучи органически связан с жизнью своего народа, Соловьев-Седой, как уже говорилось, был избавлен от необходимости конструировать и «оправдывать» особый национальный склад своего искусства. Проблема «чистого национального склада» его, в сущности, мало беспокоила. Соловьев-Седой постоянно шел от жизни, от непосредственных импульсов и потребностей окружающего — и это, естественно, приуготовило его к синтезу интонаций.

С юности Соловьев-Седой близко принял к сердцу кре-

¹ О чем верно пишет А. Сохор (см. А. Сохор. В. П. Соловьев-Седой. М., 1955, стр. 47).

стьянскую и рабочую песню, а также иные разнообразнейшие интонационные элементы бытовой жизни города. Он воспринимал все, чем жили вокруг широкие массы. И всему этому давал ход в своем творчестве, непринужденно сливая критерии народного и национального. Инстинктом, а то и сознательно, он постигал, что то, что входит в круг прочно бытующего в народе, становится и национальным достоянием — будь то интонации зарубежных революционных песен или элементы популярного джаза.

При этом, разумеется, на каждом шагу вставляли серьезные опасности спутать прочное с непрочным, долговечное с преходящим, высокое и глубокое с низменным и мелким. А следовательно, педагогика П. Рязанова, направлявшего внимание и любовь своих учеников на лучшие образцы фольклора, развивавшего в учениках взыскательный вкус, оказалась для Соловьева-Седого очень полезной и ценной. Однако занятия в техникуме и в консерватории не поколебали присущих Соловьеву-Седому с юности синтетических интонационных тенденций. Он продолжал и впредь опираться на жизнь, на ее многообразие, порою заблуждаясь, порою совершая ошибки (в частности, ошибки подмены истинно содержательного поверхностным), но ища выхода из них опять-таки в поисках плодотворных синтезов, а не той или иной абстрактной «стилистической чистоты». Поэтому в нынешних результатах творчества Соловьева-Седого мы находим органическое слияние самых различных элементов.

Многое взял Соловьев-Седой от традиций русской крестьянской песни и русского крестьянского танца, столь сильных и широтой, простором жизнеощущения, любовью к природе, и бурной энергией радостных эмоций. Крестьянский характер зачастую носят в музыке композитора трихорды, узорчатость, перебои ритма. Но крестьянской песенности и крестьянской танцевальности в их «чистом» виде у Соловьева-Седого, по существу, нет нигде. Как истинное дитя города, да еще столичного, Соловьев-Седой с самого начала своего сознательного возраста был захвачен и кругом интересов и темпом городской жизни.

Примечательно, например, что чувство природы, столь богатое своими музыкальными образцами в крестьянской песне, приобретает у Соловьева-Седого городские черты. Для сельского жителя природа является естественной средой, для горожанина (разумеется, такого, который не под-

пал культу урбанизма) она становится предметом мечты. Эту городскую тоску о природе лирика Соловьева-Седого выражает часто и очень сильно.

Показательно также повсюду наблюдать в творчестве Соловьева-Седого воздействие городских темпов эмоций. Так, крестьянская песенная протяжность чужда ему и постоянно заменяется умеренным движением, даже при медленности обладающим известными качествами подвижности, поступательности.

Естественным оказалось сильное влияние на Соловьева-Седого рабочей песни, интонации которой окружали его с детства. Как лирик по преимуществу, Соловьев-Седой относительно мало использовал рабочую песню в ее подчеркнуто гражданских формах, в ее политически обостренной сущности. Но тем более характерно, что интонации и ритмы рабочей, в частности революционной, песни с ранних пор закрепились в самой лирике Соловьева-Седого (вспомним хотя бы «Таежную») и стали ее существенной составной частью.

Широко воздействовали на склад мелодии, ритмики и гармонии Соловьева-Седого различные проявления городской бытовой музыки во всем ее диапазоне — от «высокопробных» до «низкопробных» образцов.

Пагубнее всего оказывались, конечно, промахи вкуса, но, с другой стороны, именно тут нащупывалась возможность наиболее непосредственно удовлетворить слушателей, «угодить» им — не в вульгарно-пошлом, модном, а в более тонком и долговечном значении этого слова. Чем дальше, тем лучше удавалось Соловьеву-Седому отбирать из бытовой музыки — бальных танцев, маршей, песенок и ходячих романсов, джаза — те или иные «вкусные» элементы, способные служить хорошей приправой, возбуждающей слуховой аппетит и не обреченной на быстрое, немедленное старение.

Здесь уместно остановиться на главных опасностях, стоявших на пути композитора. Одной из них оказывалась опасность ненахождения или утраты высоких художественных принципов, равно необходимых в любом жанре творчества. Эта опасность была очень серьезной, поскольку Соловьев-Седой с детства не был воспитан в рамках строгой художественной дисциплины, находился во власти стихии зачастую очень посредственных по качеству музыкальных впечатлений. А стихия побуждала быть стихийным. Мы

видели, что и много позднее, пройдя искус высшего музыкального образования, Соловьев-Седой не застраховал себя от склонности временами поддаваться натурализму эмоций, искать правды искусства в том, чтобы идти за слушателем, а не в том, чтобы вести его. Но нельзя не заметить и того, что у Соловьева-Седого с самого начала имелись задатки хорошего вкуса, обусловленные потребностью красивого, изящного, поэтичного. Такая потребность сама по себе, конечно, не уберегает от ошибок, но без нее самое серьезное и благонамеренное эстетическое воспитание оказывается бесплодным.

Профессиональное музыкальное образование, знакомство с классической музыкальной литературой и выработка строгих художественных требований должны были уменьшить опасность вульгаризмов. Однако все факторы профессионализации и общения с профессионалами легко способствовали появлению и вырастанию другой опасности, заключающейся в боязни «отстать» от художественных экспериментов, предпринимаемых «новаторами». Эта опасность, как мы видели, коснулась Соловьева-Седого лишь стороной — вначале сковывая непринужденность его развития, а затем временами возвращаясь, как отголосок (в такие моменты композитору, видимо, думалось — достаточно ли писать от души, от сердца, не следует ли тешить себя и других причудами изобретательства, самодовлеющей «оригинальностью»?).

Чтобы понять любого художника, надо всегда найти и определить основные границы его творчества применительно к жанрам, кругу эмоций, темпераменту и т. д.

Разумеется, подобные границы не безусловны, не абсолютны, и чем инициативнее, чем пытливей талант, тем легче он их переходит, расширяя поле своего действия. У самого Соловьева-Седого такие переходы совершались, крупнейшим из них явилось создание второй редакции балета «Тарас Бульба».

Но переходы, расширение границ не отменяют факта их существования, которое определяется сосредоточением на тех или иных творческих задачах по преимуществу.

Не колеблясь, можно сказать, что песня явилась ядром всей творческой деятельности Соловьева-Седого. Прав был И. Дзержинский, писавший: «Сколько бы ни пробовал Соловьев-Седой себя в разных музыкальных жанрах — от камерных пьес до симфонических и оперных произведений, —

он неизменно оставался верен песне, являющейся основой его искусства».¹

Пока Соловьев-Седой колебался в выборе песенного жанра как основного, не складывалась его творческая индивидуальность. Найдя же себя в песне, Соловьев-Седой нашел и определяющий характер своего творчества в целом. Не следует при этом забывать, что песенность развилась в творчестве Соловьева-Седого на основе жанра инструментальной (фортепьянной) импровизации, которой он начал заниматься прежде всего. Это не только определило особые черты песенных аккомпанементов Соловьева-Седого, о чем речь будет ниже, но и способствовало предпосылкам выхода его музыки за пределы песни. Ведь именно через культуру песни и танца Соловьев-Седой подошел к балету. Если танец непосредственно позволил овладеть системой балетных образов, то культура песни способствовала созданию в балетной музыке высоко рельефных, стройных и четких мелодических тем, без которых бессильна музыкальная образность. При сопоставлении второй и первой редакций балета «Тарас Бульба» мы видели, насколько предшествующий опыт песенного творчества обогатил музыкальную (тематическую) выразительность второй редакции.

Говоря о песенности, как основном факторе и о песне, как основном жанре творчества Соловьева-Седого, надо отдать себе отчет в своеобразном характере этой песенности, этой песни.

Песню вообще часто противопоставляют романсу, указывая на первую как на массовый, обобщенный, а на второй как на индивидуализированный, персонифицированный жанр. Такое противопоставление в известной мере законно, но не должно абсолютизироваться.

Советская музыкальная культура создала, как известно, немало смешанных песенно-романсовых форм. И среди них песенно-романсовые формы Соловьева-Седого представляют очень интересный объект изучения и оценки.

Собственно романсов Соловьев-Седой написал очень мало, и не они способствовали развитию его композиторской славы. Однако суть дела в том, что композитор нашел верный путь к насыщению песни романсовыми элемен-

¹ И. Дзержинский, В. Соловьев-Седой. «Советская музыка», 1957, № 4, стр. 24.

тами. Массовые песни Соловьева-Седого стали как бы и массовыми романсами, поскольку они сочетали исключительную типичность эмоций с интимно-непосредственной формой их выражения.

Через песни Соловьева-Седого тысячи и миллионы людей находили возможность высказывать свои заветные чувства и думы, не впадая в какую-либо обособленность переживаний, но и не растворяясь в безликости, схематичности. Широкая типизация переживаний при сохранении и даже подчеркивании их индивидуального своеобразия — вот одно из важнейших качеств Соловьева-Седого, как композитора-реалиста.

Вместе с тем важно помнить, что приобретая заметные элементы индивидуальной непосредственности, романсовости, песни Соловьева-Седого все же остаются песнями, не уходят от лаконизма и краткости, не приходят к романсовой разработке образов.

Тут, думается, одна из важнейших причин того, что попытки Соловьева-Седого сочинять оперы покуда не увенчались успехом и даже не приводили к завершению начатых им оперных произведений. Оперные формы неизбежно требуют распространенности, и именно романсовость, а равно и кантатность, ораториальность, служат к ним подходом. Не уделяя серьезного внимания ни романсовому, ни кантатно-ораториальному творчеству, Соловьев-Седой постоянно оказывался вдали от наиболее естественных и истинных путей к опере.

Конечно, это только одна из причин. Были и другие, коренящиеся в натуре композитора — очень лиричной и мало склонной к объективно-драматургическому построению образов, о чем уже говорилось выше и будет еще говориться ниже.

Отношение Соловьева-Седого к чистой инструментальной музыке осталось характерным. Во второй главе этого очерка мы коснулись ряда ранних, чисто инструментальных сочинений композитора в области прелюдии, сюиты, концерта. Мы видели, что сочиняя подобные пьесы, композитор постоянно пытался обосновать их, явно или скрыто, программностью. В дальнейшем, и достаточно скоро, даже это перестало удовлетворять его. Позднейшая инструментальная музыка Соловьева-Седого постоянно связана или с текстом, или со зрелищными образами (театром, кино).

Надо думать, что эта тенденция — прочная и стойкая —

свидетельствует не о какой-либо неприязни композитора к чистому инструментализму, но лишь о сознательном ограничении своих задач. Отмечу кстати, что в беседах с автором этой книги Соловьев-Седой не раз справедливо подчеркивал необходимость демократизировать симфонический и камерный жанры.

Среди границ, присущих творчеству того или иного художника, обычно приметна граница темперамента, круга основных эмоций. Подобного рода границу можно заметить и в музыке Соловьева-Седого.

Одна из наиболее отчетливых примет этой музыки — северность. На первый взгляд кажется, что можно обойтись без такого «географического» понятия. Не довольно ли сказать о задумчивости, медлительности темперамента композитора, о склонности его к мечтательности и созерцательности, а также о значительных задатках тонкости переживаний? Нет, так сказать было бы недостаточным, это было бы попыткой чисто субъективного мотивирования композиторского облика. А облик этот сформировался на определенной, конкретной почве жизненных условий и впечатлений.

Соловьев-Седой — коренной ленинградец не только по месту жизни, но и по характеру мировосприятия. Не в двух-трех песнях, но во всем творчестве композитора отразилась своеобразная и волнующая поэзия великого города — его суровость и нежность, его вечера и утра, закаты и восходы, скромно пленительная улыбка его весны и особенно томительное, несравнимое обаяние белых ночей. Все это перешло в музыку Соловьева-Седого, разумеется, не только как пейзаж, но прежде всего как совокупность слитых с внешними импульсами движений души.

После тех или иных, очень ярких, блестящих прорывов в сферу южно-русской или украинской, в частности, казачьей эмоциональности, композитор постоянно возвращается к северным краскам, к ленинградской по колориту и тону лирике.

Можно ли видеть в этом узость, нечто местническое? Разумеется, нет. Не узость тут, но глубина естественного ограничения.

Мы знаем, что если художник воодушевлен прогрессивными, мирового значения идеями, национальная характерность и самобытность не только не мешают, но помогают ему. Аналогично можно сказать, что если художник выра-

жает идеи общенациональной, общенародной значимости, ему никогда не вредит, а, напротив, помогает образная определенность творчества, связывающая его с севером или югом, востоком или западом, с конкретными областями или городами страны. Так, Григ был и остался типичным бергенцем, что не помешало ему возглавить норвежскую музыку.

Характерно северные и, точнее, ленинградские черты творчества Соловьева-Седого позволили ему, обобщая русские национальные интонации, придать им оригинальный отпечаток места. Подобная конкретность образного мышления свидетельствует всегда об исключительном внимании, а без такого внимания нет, не может быть истинного таланта. В данном плане талантливость Соловьева-Седого проявляет себя чутким и смелым суммированием впечатлений, выходящих далеко за пределы музыки как таковой, но выраженных совокупностью музыкальных звуков.

Никто из советских композиторов-песенников не достиг такой тонкой, трепетной переливчатости колорита, скромного, но чрезвычайно богатого оттенками, такой игры музыкальной светотени, полутонов, как Соловьев-Седой. Да и за пределами песенного жанра качества эти остаются на редкость своеобразными.

Возвращаясь к индивидуальности композитора, как таковой, следует равно понять и ее сильные, и ее слабые стороны.

Соловьев-Седой покоряет бесчисленных своих почитателей чрезвычайной искренностью, сердечностью, задушевностью. Эти три слова, пожалуй, прежде и легче всего приходят на ум, когда хочешь определить самое ценное в искусстве Соловьева-Седого. Если бы эти три качества выражали только чувства и думы самого композитора, подобный критерий ценности оказался бы очень шатким и неопределенным. В самом деле, можно быть очень искренним, можно выражать движения своего сердца, своей души и в том случае, когда содержание этой искренности, этой сердечности и задушевности мелко, ничтожно. Говоря об искренности, сердечности и задушевности музыки Соловьева-Седого, мы имеем в виду их общественное, а не личное в узком смысле слова содержание. Именно воплощение естественных и простых чувств многих и многих людей сделало музыку Соловьева-Седого столь любимой народом.

А далее следует понять, что Соловьев-Седой, будучи

лириком по преимуществу, неизбежно передавал эти чувства как сопереживания. Именно поэтому правдивость музыки Соловьева-Седого оказывается высокой или безупречной в меру совпадения выражаемых им эмоций и образов с потребностями и склонностями собственного эмоционального строя композитора. В иных же случаях, т. е. когда образная задача произведения, большого или малого, выходит за грани личного эмоционального опыта, Соловьев-Седой не находит равных по силе средств объективного (внелирического) решения данной задачи. Отсюда проистекают различные слабости творчества Соловьева-Седого, о которых не раз говорилось выше. Композитор оказывался более или менее слабым там, где ему приходилось уйти от лирики и прибегнуть к объективному по преимуществу воплощению жизненных контрастов, драматургических конфликтов и т. п. Так случалось в ряде песен, написанных не на лирические темы, так произошло в балете «Тарас Бульба» при обрисовке вражеских образов, которые требовали обязательного перевоплощения автора.

Наконец, временами давали себя знать и чисто лирические промахи композитора, когда его лирика поддавалась более или менее случайным, преходящим импульсам, утрачивала высокий эстетический и этический уровень.

Однако победы композитора оказывались, в итоге, гораздо более значительными, чем его промахи и неудачи. Во-первых, он с годами расширил емкость своей лирики, поднимая ее временами до лиро-эпического склада, не чуждого и драматизма. Во-вторых, композитор очень мужественно и убежденно отстаивал из года в год право быть самим собой, браться за темы и образы особенно ему близкие и свойственные — те, которые он способен воплотить наиболее правдиво и полно.

Созданное Соловьевым-Седым до нынешнего времени очень неравноценно. Мы имеем в виду не только соотносительную значительность произведений различных жанров, но и колебания качества внутри одного жанра. Так, среди весьма большого числа песен Соловьева-Седого многие превосходны, многие не поднимаются над средним уровнем, а иные стоят и ниже его.

Причину этого, думается, следует искать в натуре композитора, склонного самозабвенно отдаваться порывам вдохновения, когда они приходят, но не способного скрывать их отсутствие. Хотя с годами Соловьев-Седой нако-

пил солидный опыт и выработал изрядное мастерство, ни опыт, ни мастерство никогда не претендуют в его творчестве на замену непосредственных эмоций.

Выше мы видели многочисленные примеры того, как медленно и неторопливо любил и любит работать композитор. Этому не противоречит, конечно, тот факт, что песни его порою создавались очень быстро и стремительно, единым дыханием. В таких случаях всегда действовало «острое» вдохновение, вспышка впечатлений и переживаний, которую жаждалось немедленно воплотить в звуках. Но ни одно из крупных сочинений Соловьева-Седого не было сочинено быстро, не говоря уже о тех, которые оказались брошенными вначале или на полпути. Ведь крупные сочинения требуют всегда упорного, «хронического» вдохновения,¹ а подобная перспектива обычно утомляла или отталивала композитора.

Тем не менее, по мере роста своей известности и популярности, Соловьев-Седой стал получать все больше заказов и стремился выполнять их по мере сил. В подобных случаях волей-неволей приходилось писать быстрее, чем хотелось, темпами, не отвечающими внутренней потребности; утрачивалась возможность облюбовать тот или иной образ, увлечься безраздельно. При таких условиях возникло много песен, танцевальных номеров и т. д. из музыки Соловьева-Седого к фильмам и театральным пьесам.

Близорукие критики, знакомясь с подобной творческой продукцией, готовы были не раз и не два воскликнуть, что композитор «исписался», что лучшие его достижения позади.

Но каждая новая прекрасная песня Соловьева-Седого опровергала подобные опрометчивые, ложные суждения. Оказывалось, что творческая энергия и творческая свежесть композитора живы, что они лишь не склонны — в силу присущей им медлительности — каждодневно проявлять себя.

Поэтому в значительном количестве слабых, бледных произведений Соловьева-Седого попросту отсутствует его муза.

Поскольку Соловьев-Седой композитор по преимуществу вокальный, песенный, оценку основных качеств и сто-

¹ Термины «острого» и «хронического» вдохновения принадлежат, как известно, Н. А. Римскому-Корсакову.

рон его творчества надо начинать с проблемы выбора текстов и трактовки их.

Критики не раз, и порою очень сурово, упрекали Соловьева-Седого за невзыскательность выбора текстов.¹ В самом деле, тексты песен Соловьева-Седого нередко страдают легковесностью, низкопробностью выражаемых эмоций, плохой стихотворной формой. Но можно ли исчерпывающе объяснить причины выбора таких текстов податливым вкусом композитора или даже его человеческой снисходительностью? Думается, нет.

И погрешности вкуса, и снисходительность действительно нередко имели место в практике выбора Соловьевым-Седым песенных текстов. Но упорнее действовала иная причина — потребность в определенном эмоциональном колорите текста, а то и в сюжете его, которая сплошь и рядом не могла быть удовлетворена обращением к уже наличным лучшим образцам советской поэзии.

Известно ведь, что многие из песен Соловьева-Седого, едва ли не половина их, сочинялись так, что музыка возникала раньше текста и затем уже снабжалась текстом — или специально сочинявшимся или приспособлявшимся. Композитор выступал, таким образом, руководителем творческого содружества. При сочинении музыки он уже имел в сознании первично конкретизированные образы или, по крайней мере, идею их; поэту предоставлялось придать им окончательно рельефную форму.

Конечно, и при этих условиях Соловьев-Седой, рассуждая абстрактно, мог быть беспощадно требовательным и строгим. Но конкретные условия содружества с тем или иным поэтом вынуждали мириться с недостатками текста, если он подходил в общих чертах, хорошо совпадал с музыкой и выражал основную идею песни. Это было уже много.

Поэтому, критикуя те или иные тексты песен Соловьева-Седого, следует всегда учитывать не только их самостоятельные поэтические качества, но и степень необходимости этих текстов как выразителей определенного строя образов. Наконец, в песнях Соловьева-Седого много действительно хороших текстов, обладающих реальными поэтическими достоинствами.

¹ Так, например, П. Апостолов обвинил композитора в пристрастии к «поэтической стряпне» А. Фатьянова (см. П. Апостолов. О песнях В. Соловьева-Седого. «Советская музыка», 1948, № 8).

Трактовку Соловьевым-Седым песенного слова следует признать в общем очень внимательной и бережной. Это относится и к существу и к форме трактовки.

Уже в раннем периоде своего творчества Соловьев-Седой, как мы видели, придавал большое значение «центральному образу» в песне. Музыка его песен постоянно обнаруживает чуткое следование за смыслом слов, причем зачастую не только в первом, но и в последующих куплетах. Музыка подчеркивает и выделяет существенные слова, оставляет в тени второстепенные, создает кульминации к смысловым центрам. Пристально и внимание композитора к задачам музыкальной декламации, то есть к тому, чтобы слова распевались согласно их естественному звучанию, с естественными ударениями, естественным синтаксисом и т. д.

Говоря об отдельных элементах — сторонах музыки Соловьева-Седого, надо, конечно, прежде всего коснуться его мелодии. Самым удивительным и ценным ее свойством является органический синтез поющего и «говорящего». Думается, именно эта совокупность качеств способствовала столь решительному завоеванию композитором слушателей. Применительно к лучшим песням Соловьева-Седого всегда не знаешь, что сильнее — пластичность мелодии или ее убеждающая интонационная сила? Самый стройный мелодический образ эмоции композитор обычно сочетает с «беседой». Моментами внимание сосредоточивается преимущественно на интонациях музыкальной «речи», моментами — на красоте и гибкости мелодического рисунка; но затем замечаешь, что одно великолепно сливается с другим. Нечего и говорить, что в данном плане Соловьев-Седой является наследником и продолжателем очень ценных традиций классической и прежде всего русской классической музыки.

В наши дни, когда старый спор между мелодией и речитативом продолжается в новых формах и, в частности, породил столько несуразностей в опере, образцовые решения этого спора в песенном творчестве Соловьева-Седого поучительны для всех родов вокальной музыки.

Вслед за мелодией надо отметить полифонию, которая в своих подголосочных формах широко распространена у Соловьева-Седого, особенно в аккомпанементах песен и во второй редакции «Тараса Бульбы».

Гармония является очень сильным выразительным средством музыки Соловьева-Седого. Развилась она до нынеш-

них своих качеств постепенно, но уже в ранних опытах композитора чувствуется временами склонность к тонкости и изяществу гармонических красок.

Именно гармонический склад служит для Соловьева-Седого могущественным фактором создания переливчатого, мерцающего колорита, столь характерного для его музыки. Выше мы видели такие примечательные элементы этого колорита, как широкое и разностороннее применение контрастов, переменных ладов (и в последовательности, и в одновременности), насыщение гармонии то медленными, то быстрыми движениями септаккордов, хроматические изменения (альтерации) гармонии с целью расцветивания гармонических комплексов, использование вводных тонов в базах, сталкивающихся со своими гармониями в средних голосах и т. д. Избегание вполне четких, «графических» сопоставлений гармоний (которые, например, показательны для песен Дунаевского), характеризуют музыку Соловьева-Седого. Его гармонии постоянно окутаны дымкой, стремятся к мягкости и живописности контуров и переходов — разумеется, при сохранении достаточно ясных функциональных отношений.

Ритмика песен Соловьева-Седого отмечена также богатством и разнообразием. Самая приметная черта — перемены размеров и ритмов, присущие множеству его песен. Преодолевая вначале культивировавшуюся им «квадратность» (результат сопровождений художественной гимнастики и бальных танцев), Соловьев-Седой еще до войны стал настойчиво стремиться к живому дыханию ритма. И если временами его усилия в данном плане получали формальный характер «экспериментов», то в подавляющем большинстве случаев они оказались очень ценными и плодотворными, так как шли навстречу требованиям речевой выразительности музыки.

Самодовлеющие поиски в области формы, пожалуй, никогда всерьез (по крайней мере, упорно и продолжительно) не занимали внимание Соловьева-Седого. Но, с другой стороны, песни его далеки от стандартности формальной структуры. Напротив, соотношения запева и припева — темповые, эмоциональные, количественные, степень постоянства или вариационности куплетов, применение солистов, ансамбля и хора — все это очень изменчиво в песнях Соловьева-Седого и обуславливается теми или иными образными задачами.

Особо следует, конечно, отметить огромную роль аккомпанементов — песенных сопровождений. В них развернута незаурядная пианистическая фантазия композитора, свидетельствующая об очень образном и тонком постижении выразительных и изобразительных возможностей фортепьянной звучности. Вообще говоря, довольно сложные фортепьянные сопровождения — не такая уж редкость в советской песенной литературе. Но сравнивая их многочисленные образцы, мы постоянно замечаем особые качества и преимущества фортепьянных сопровождений Соловьева-Седого. В них фортепьянный колорит чрезвычайно пластичен, основывается на очень вдумчивом и чутком понимании регистров, аккордовых сочетаний — понимании не умозрительном, но пианистически образном. Поэтому фортепьянные сопровождения Соловьева-Седого так хорошо звучат и так органически сливаются с вокальной партией, не страдая ни сухостью, ни громоздкостью, ни схематизмом. Пленяют их полнота, мягкость, бархатистость.

Нелегко назвать композитора, влияние которого на творчество Соловьева-Седого было бы преобладающим. Во всяком случае, это творчество отличается несомненным синтезом различных элементов.

Нельзя не заметить, что Соловьев-Седой явственно продолжил традиции таких старых мастеров русской бытовой лирики, как Алябьев, Гурилев, Варламов, а равно и традиции их многочисленных продолжателей в России — вплоть до композиторов бытовой (романсовой и танцевальной) музыки начала двадцатого века. Не менее очевидно воздействие на стиль Соловьева-Седого музыки русской классической школы Петербурга и Москвы — Римского-Корсакова, Лядова, Бородина, Чайковского, Рахманинова. Кое в чем повлиял и Прокофьев.

Порою заметно у Соловьева-Седого влияние Грига, дают себя знать и воздействия от Дебюсси, творчество которого давало композитору много образцовых примеров гармонической тонкости, завуалированности и мягкости красок. Следует, конечно, помнить и о далекой, весьма опосредованной, но несомненной традиции Шуберта — величайшего мастера «романсов-песен» для всех.

Среди советских композиторов-песенников Соловьев-Седой выдвигался и вырастал очень постепенно, но затем занял по праву первенствующее место. С некоторыми из наиболее известных песенников, например, с В. Захаровым,

А. Александровым, А. Новиковым — Соловьев-Седой имеет мало общего.

Иначе обстоит дело в отношении одного из крупнейших мастеров советской песни — И. Дунаевского. В быстрых, особенно дорожных песнях Соловьева-Седого часто ощущаются импульсы, идущие от соответствующих песен Дунаевского. Зато в поздних песнях Дунаевского вряд ли можно отрицать некоторое воздействие склада песен Соловьева-Седого. Оно, например, чувствуется в мягком колорите песни «Летите голуби, летите».

Порою в своих песнях Соловьев-Седой, как мы видели, приближался к Т. Хренникову, Б. Мокроусову, М. Блантеру. Но ни одно из этих сближений не стало, в сущности, самостоятельным влиянием.

Разумеется, было бы неправильным пытаться поставить Соловьева-Седого над всеми остальными советскими композиторами, специализировавшимися в области песни. У него нет ряда черт, которые присущи тому или другому из них и являются, по-своему, незаменимыми. Так, например, Соловьев-Седой не достигает увлекающей горячности песен Т. Хренникова, мужественной торжественности песен В. Мурадели, напористой энергии песен И. Дунаевского.

Но есть очень важные черты, которые придают песенному творчеству Соловьева-Седого значение уникальное. Из всех советских композиторов-песенников или тех, которые много занимались песенным творчеством, Соловьев-Седой придал песне наиболее серьезное, глубокое и широкое художественное значение.

Вряд ли у кого другого мы найдем те психологические тонкости, то проникновение в жизнь эмоций, которые присущи песенному творчеству Соловьева-Седого. Эти качества, как мы видели, проявили себя и в жанровой опосредованности песен Соловьева-Седого, из которых лишь менее удачные пользуются «оголенными» жанровыми формами (марша, вальса), а лучшие постоянно преобразуют эти жанрово-формальные факторы в образы опосредованной поэмности. Соловьев-Седой осознал такую задачу уже в 30-е годы и в дальнейшем все более успешно решал ее. Напротив, тот же И. Дунаевский даже в поздних своих сочинениях (см., например, серию вальсов: «Воспоминание», «Вечер вальса», «Школьный вальс», «Звезды», «Молчание», «Не забывай») постоянно находился в прямой

зависимости от жанровой (танцевальной) формы, что не позволило ему даже подойти к проблеме психологического углубления образа.

Последовательнее, чем кто-либо другой, Соловьев-Седой добился сосредоточения в малых, афористических формах своих лучших песен образности, сюжетности, психологической пронизательности и обобщенности.

Его упорнейшая борьба за свой путь, за свои темы, за то, чтобы выражать только непосредственно пережитое, пережитое и до глубины души постигаемое, оказалась очень принципиальной. Заметим еще, что множество раз возвращаясь к кругу избранных лирических тем, Соловьев-Седой в лучших своих песнях не повторялся, но находил новые и новые оттенки на основе очень большого внимания к деталям человеческих переживаний, стремился к психологической портретности.

Чрезвычайно примечательно также тесное, неразрывное слияние в песнях Соловьева-Седого реализма, основанного на правдивости и типичности сюжетов, интонаций, эмоционального тонуса, с романтикой мечты, стремления, томления. Эту манящую неудовлетворенность чувства Соловьев-Седой как бы заимствовал у Чайковского — ведь именно благодаря ей Чайковский стал таким любимцем широких кругов слушателей. Романтическое томление, порыв к неведомому счастью сделались одним из сильнейших и оригинальнейших факторов песенных образов Соловьева-Седого, способных покорять и очаровывать.

В будущем мы можем ждать от Соловьева-Седого много. Его песенное творчество способно давать новые и новые плодотворные ростки, новые ответвления в область театральной, а, возможно, и в область чисто инструментальной музыки. И. Дзержинский писал: «Естественно, что от Соловьева-Седого можно вскоре ожидать и появления полноценной советской симфонии, где яркая напевность, мелодичность будет сочетаться с глубокой философской мыслью».¹ Нам думается, что эти слова должны заставить не раз и не два задуматься Соловьева-Седого — ведь потребность в подобной симфонии необыкновенно велика!

Но и то, что уже сделано до сих пор Соловьевым-Седым — любимым композитором советского народа — пред-

¹ И. Дзержинский. В. Соловьев-Седой. «Советская музыка», 1957, № 4, стр. 26.

ставляет подлинно ценную, дорогую всем нам ветвь советского искусства. При всей своей лирической мягкости искусство Соловьева-Седого представляет глубоко принципиальное выражение чувств и дум нового героя нашего времени, советского человека, вовсе чуждого показного пафоса, стойкого и мужественного в несчастье, светлого в счастье, мечтательного и поэтичного всегда.

Мне хочется закончить этот очерк строками, обращенными к композитору в конце апреля 1957 года в связи с его 50-летием:

Желаю Вам по нашей жизни
Все так же с песнею идти.
Вы сердцем преданы Отчизне,
Другого нет у Вас пути.

И что бы Вы ни написали —
Сонатy, оперу, балет —
И где бы — в поле или в зале
Они ни родились на свет, —

Всегда в тех звуках песнь проснется
И серебристо прозвонит...
То загрустит, то улыбнется,
А то шуточный примет вид.

Пускай разливы нежных звуков
Укатятся за грани лет,
Дойдут до внуков наших внуков...
И пусть неведомый поэт,

Внимая отголоскам дали,
Промолвит ясно и светло:
«В те годы грозы громыхали,
Но люди жили и мечтали,
И милым счастье называли,
И жизни славляли тепло!»

ХРОНОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА В. П. СОЛОВЬЕВА-СЕДОГО¹

- 1930 Вокальный квартет «Ну-ка, кто конец найдет?», детские песни, романсы и др.
Шесть вариаций для фортепьяно
Музыка к пьесам детского кукольного театра
- 1931 Песня «Умолот» (сл. С. Полоцкого) и другие песни
Музыка к пьесам детского кукольного театра
- 1932 «Песни восставшей Венгрии» (сл. А. Гидаша и В. Седого) для баритона и симфонического оркестра
Ряд вокальных сочинений
Эскизы симфонической поэмы «Пионерия, дерись за беспризорника»
Музыка к пьесам детского кукольного театра
- 1933 «Серенада» (первоначальное название «Песня Балтазара», сл. В. Шекспира в переводе М. Кузьмина; из музыки к комедии В. Шекспира «Много шума из ничего»)
«Лирические песни» (сл. А. Чуркина и П. Ойфы)
Романс «Письмо любимой» (сл. А. Жарова)
Эскизы «Лирической поэмы» для симфонического оркестра и оперы «Мать» (по М. Горькому)
- 1934 Поэма для симфонического оркестра «Партизанщина»
Сюита для фортепьяно
Радиооперетта «Хорошая погода» (сл. Е. Вечтомовой и Г. Кальвари)
Пьеса для скрипки и фортепьяно
«Частушка» (сл. В. Азарова)
- 1935 Сочинение концерта для фортепьяно с оркестром (не закончен)
Пьеса для виолончели и фортепьяно
Романс «Прощание с березой» (сл. С. Есенина)

¹ Данный список включает подавляющее большинство сочинений композитора за исключением инструментальных номеров к театральным постановкам и кинофильмам.

- 1936 Романсы: (сл. С. Есенина) «Заиграй, сыграй тальяночка»,
«Выткнулся на озере»
Песни: «Гибель Чапаева» (сл. Э. Александровой)
«Кавалерья кавалерийская» (сл. А. Чуркина)
«Парад» (сл. А. Гитовича)
«Эх, колеса» (сл. П. Белова)
«Гибель теплохода «Комсомол» (сл. П. Белова)
«Песня о Ленинграде» (сл. Е. Рывиной)
«Сказ о коннике» — баллада для голоса и фортепьяно (сл. А. Чуркина)
Прелюдии для фортепьяно
Музыка к пьесам и радиопостановкам
Начало работы над оперой «Дружба» (либр. В. Войнова)
- 1937 Романсы (сл. А. Пушкина):
«В последний раз твой образ милый»
«Зимняя дорога»
- 1938 Песни: «Тажная» (сл. В. Гусева, из пьесы В. Гусева «Слава»)
«Любовная» (сл. В. Гусева, из пьесы В. Гусева «Слава»)
«Песня о двух товарищах» (сл. В. Гусева, из пьесы В. Гусева «Слава»)
«Что мы, девушки, скушаем» (из фильма «11 июля», сл. А. Чуркина)
«Белорусская партизанская» (из фильма «11 июля», сл. А. Чуркина)
«Едем, братцы, призываться» (сл. А. Чуркина)
«Голубой платок» (сл. А. Чуркина)
«Простая песенка» (сл. А. Прокофьева)
Работа над оперой «Дружба» прекращена
Начало работы над балетом «Тарас Бульба» (либр. С. Каплана и Р. Захарова)
- 1939 Песни: «Я о будущем нашем мечтаю» (из фильма «Будни», сл. М. Светлова)
«Прощальная» (из фильма «Приятели», сл. М. Светлова)
«Рыбацкая» (из фильма «Небеса», сл. М. Светлова)
«Мчится лодка в глухом прибое» (из кинофильма «Небеса», сл. М. Светлова)
Продолжение работы над балетом «Тарас Бульба»
Сочинение оперы «Полинька» (либр. В. Ротко; написан только первый акт)
- 1940 Окончание балета «Тарас Бульба» (в первой его редакции)
- 1941 Песни: «Играй, мой баян» (сл. Л. Давидович)
«Встреча Буденного с казаками» (сл. А. Чуркина)
«Вечер на рейде» (сл. А. Чуркина)
- 1942 Песни: «Выше голову» (сл. А. Фатьянова)
«Гвардейская песенка» (сл. А. Фатьянова)
«Гармоника» (сл. А. Фатьянова)

«Я вернулся к друзьям» (сл. А. Фатьянова)
«С милой сердцу Кубани» (сл. В. Гусева)
«Уезжал моряк из дома» (сл. М. Исаковского)
Работа над оперой «Настя» (по мотивам рассказа К. Паустовского «Кружевница Настя»; написаны первый акт и первая картина второго акта)

- 1943 Песни: «Южно-Уральская» (сл. А. Фатьянова, позднее названа «Гвардейская походная» с новым текстом А. Чуркина)
«Баллада о Матросове» (сл. А. Фатьянова)
«Ехал казак воевать» (сл. А. Фатьянова)
«Обиделись девушки» (сл. А. Фатьянова)
«На солнечной поляночке» (сл. А. Фатьянова)
«Не тоскуй, моя царица» (сл. А. Фатьянова)
«Над землянкою ночь» (сл. В. Гусева)
«Вася Крючкин» («Девушка и взвод», сл. В. Гусева)
«Когда песню поешь» (сл. В. Гусева)
«Как за Камой, за рекой» (сл. В. Гусева)
«Шахтерская застольная» (сл. М. Львова)
«Шел солдат суровый, невеселый» (сл. В. Дыховичного)
«О чем ты тоскуешь, товарищ моряк» (сл. В. Лебедева-Кумача)
«Что за славные ребята» (сл. М. Исаковского).

- 1944 Песни: «Ягода» (сл. В. Винникова)
«Разговор» (сл. С. Фогельсона)
«Не тревожь ты себя, не тревожь» (сл. М. Исаковского)
«Баллада о солдатском сне» (сл. А. Прокофьева)
«Наша родина — Россия» (сл. А. Прокофьева)
«Прощай, белыночка» (сл. А. Прокофьева)
«Соловьи» (сл. А. Фатьянова)
«Ничего не говорила» (сл. А. Фатьянова)
Начало работы над опереттой «Верный друг» (либретто В. Михайлова)

- 1945 Песни: «У лесной опушки» (сл. А. Софронова)
«Краснофлотская бабушка» (сл. А. Софронова)
«Дружили три пилота» (сл. С. Фогельсона)
«Матросские ночи» (сл. С. Фогельсона)
«Пора в путь-дорогу» (из фильма «Небесный тихоход», сл. С. Фогельсона)
«Потому что мы пилоты» (из фильма «Небесный тихоход», сл. А. Фатьянова)
«Про Васеньку» (сл. А. Фатьянова)
«Дождик» (сл. А. Фатьянова)
«Звездочка» (сл. А. Фатьянова)
«Далеко иль недалечко» (сл. А. Фатьянова)
«Далеко родные осины» (сл. А. Фатьянова)
«Давно мы дома не были» (сл. А. Фатьянова)
«Наш город» (сл. А. Фатьянова)
«Услышь меня, хорошая» (сл. М. Исаковского)
Окончание сочинения оперетты «Верный друг»

- 1946 Песни: «Пляс-перепляс» (сл. С. Фогельсона)
 «Песня нахимовцев» (из фильма «Нахимовцы», сл. С. Фогельсона)
 «Тропки-дорожки» (сл. А. Фатьянова)
 «Страдание» (сл. А. Фатьянова)
 «Стали ночи светлыми» (сл. А. Фатьянова)
 «Песня о краснодонцах» (сл. С. Острового)
 «Василек» (сл. А. Чуркина)
 «Едет парень на телеге» (сл. Н. Глейзарова)
 «Закаляйся» (из фильма «Первая перчатка», сл. В. Лебедева-Кумача)
 «На лодке» (из фильма «Первая перчатка», сл. В. Лебедева-Кумача)
- 1947 Песенный цикл «Сказ о солдате» (сл. А. Фатьянова):
 «Шел солдат из далекого края»
 «Расскажите-ка, ребята»
 «Сын» («Колыбельная»)
 «Поет гармонь за Вологдой»
 «Где же вы теперь, друзья-однополчане»
 «Величальная».
 Песни: «Разговорчивый минер» (сл. А. Фатьянова и С. Фогельсона)
 «Золотые огоньки» (сл. А. Фатьянова и С. Фогельсона)
 «Веселая песенка о начальнике станции» (сл. А. Фатьянова)
 «Моя родная сторона» (сл. С. Фогельсона)
 «Человеку человек» («В жизни очень часто так случается», сл. Н. Лабковского и Б. Ласкина)
 «Комсомольская прощальная» (из музыки к спектаклю «Начало пути», сл. А. Галича)
 Начало работы над опереттой «Самое заветное» (либр. В. Масса и М. Червинского) — первая редакция
- 1948 Песня «Где ж ты, мой сад» (из фильма «Ночь полководца», сл. А. Фатьянова)
 15 сентября — начало работы над второй редакцией балета «Тарас Бульба»
- 1949 Песни: «Студенческая попутная» (сл. С. Фогельсона)
 «Солнце встает» (сл. Л. Ошанина)
 «Марш нахимовцев» (из фильма «Счастливого плавания», сл. Н. Глейзарова)
 «Споем, друзья» (из фильма «Счастливого плавания», сл. Н. Глейзарова)
 «У родного Иртыша» (из фильма «Сибирь советская», сл. Н. Глейзарова)
- 1950 Песни: «Камыши» (сл. А. Чуркина)
 «Спит дороженька степная» (сл. А. Чуркина)
 «Наташа» (сл. М. Исаковского)
 «Хорошая жена» (сл. Н. Глейзарова)

- 1951 Песни: «Студенческая песня» («Как мы дружили», сл. Л. Ошанина)
 «Версты» (сл. Л. Ошанина)
 «Ночи белые стоят над Ленинградом» (сл. С. Фогельсона)
- 1952 Песни: «Мой друг коммунист» (сл. С. Фогельсона)
 «Азовская партизанская» (из радиопостановки «Азовское море», сл. А. Зорина)
 «Лирическая девичья» (из радиопостановки «Азовское море», сл. А. Зорина)
 «Марш молодых рабочих» (из фильма «Навстречу жизни», сл. Н. Глейзарова)
 «Грустная песенка» (из фильма «Навстречу жизни», сл. Н. Глейзарова)
 Окончание работы над опереттой «Самое заветное» (вторая редакция)
- 1953 Песни: «Самовар» (сл. Н. Глейзарова)
 «Елка» (сл. Н. Глейзарова)
 Ноябрь — окончание партитуры второй редакции балета «Тарас Бульба»
- 1954 Песни: «Песня бойцов» (из пьесы «Сын Рыбакова», сл. В. Гусева)
 «Песенка о весне» (из пьесы «Сын Рыбакова», сл. В. Гусева)
 «Летняя песенка» (сл. Н. Глейзарова)
 «Песенка Ангарвая» (из фильма «Девушка-джигит», сл. М. Вольпина)
 «Доброе утро» (из фильма «Доброе утро», сл. В. Соловьева-Седого)
 «Что нам ветры» (из фильма «Доброе утро», сл. А. Фатьянова)
 «Праздничная» (из фильма «Всесоюзная сельскохозяйственная выставка», сл. А. Фатьянова)
 «Мы не знали с тобой друг о друге» (из фильма «Всесоюзная сельскохозяйственная выставка», сл. А. Фатьянова)
 «Вечерняя» (из фильма «Всесоюзная сельскохозяйственная выставка», сл. А. Фатьянова)
 «Степь кругом» (из фильма «Всесоюзная сельскохозяйственная выставка», сл. Н. Лабковского)
 «Лирическая песня Насти» (из фильма «Чемпион мира», сл. М. Светлова)
- 1955 Песни: «В путь» (из фильма «Максим Перепелица», сл. М. Дудина)
 «Журавель мой, журавель» (из фильма «Максим Перепелица», сл. М. Дудина)
 «Песня об Украине» (из фильма «В один прекрасный день», сл. Б. Палийчука)
 «Завелась в душе забота» (из фильма «В один прекрасный день», сл. В. Бокова)
 «Гляжу в поля просторные» (из фильма «В один прекрасный день», сл. В. Бокова)

«Жалоба» (из фильма «В один прекрасный день», сл. В. Боква)

Доделка партитуры второй редакции балета «Тарас Бульба»
Ноябрь — начало работы над оперой «Любовь Яровая» (при-
остановлена в марте 1956 г.)

- 1956 Песни: «Станция Снегири» (сл. М. Матусовского)
«Марш милиции» (из фильма «Песня табунщика», сл. М. Матусовского)
«Как-то в утро вешнее» (из фильма «Песня табунщика», сл. М. Матусовского)
«Тебе, мой любимый, пишу я письмо» (из фильма «Песня табунщика», сл. М. Матусовского)
«Куплеты конюха» (из фильма «Песня табунщика», сл. М. Матусовского)
«Песня дальних дорог» (из фильма «В дни спартакиады», сл. М. Матусовского)
«Подмосковные вечера» (из фильма «В дни спартакиады», сл. М. Матусовского)
«Серенада» (из фильма «Она вас любит», сл. С. Фогельсона)
«Зорька догорает» (сл. Н. Глейзарова)
- 1957 Песни: «Фестивальная песенка» (сл. Н. Глейзарова)
«Вечерняя песня» (сл. А. Чуркина)
«Если бы парни всей земли» (сл. Е. Долматовского)
«Доставай свой старый чемодан» (из пьесы «Дальняя дорога», сл. А. Арбузова)
«Песня расставания» (из пьесы «Дальняя дорога», сл. А. Арбузова)
Декабрь — начало работы над балетом «Фестиваль»
- 1958 Песни: «Старому другу» (сл. М. Матусовского)
«С добрым утром, комсомольцы» (сл. А. Чуркина)
«Дорога, дорога» (из фильма «Очередной рейс», сл. А. Фатьянова)
«Песня шофера» (сл. С. Фогельсона)
- 1959 Песни: «Новгород великий» (сл. А. Прокофьева)
«Любите свой завод» (сл. А. Чуркина)

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава первая (1907—1929)	3
Глава вторая (1930—1936)	29
Глава третья (1937—1940)	55
Глава четвертая (1941—1943)	72
Глава пятая (1944—1945)	102
Глава шестая (1946—1947)	122
Глава седьмая (1948—1951)	133
Глава восьмая (1952—1953)	144
Глава девятая (1954—1955)	170
Глава десятая (1956—1960)	178
Глава одиннадцатая (Общая характеристика. Заключение)	191
Хронология творчества В. П. Соловьева-Седого	213

Кремлев Юлий Анатольевич

ВАСИЛИЙ ПАВЛОВИЧ
СОЛОВЬЕВ-СЕДОЙ
Изд. № 13 (1960)

Редактор *Л. Михеева*
Художественный редактор
А. Приймак
Технический редактор
Ф. Сорина
Корректор *В. Кравченко*

Сдано в набор 25/VIII 1960 г. Под-
писано к печати 12/XII-1960 г.
Бумага 84 × 108^{1/32} — 6,87 печ. л.
Привед. л. 11,27. Уч.-изд. л. 11,53
+1 вклейка. М-00227. Тираж 3 500

Цена 5 р. 90 к.

С 1/I 1961 г. цена 59 коп.

Заказ № 876

Ленинградское отделение Всесо-
юзного издательства
«Советский композитор»
Ленинград, Д-11, Инженерная, 9

Типография имени Володарского
Лениздата. Ленинград,
Фонтанка, 57