

Ключевые слова

Мечислав (Моисей) Вайнберг, Реквием, заупокойная месса, неканонический текст, кантатно-ораториальный жанр, вокально-симфоническая музыка, семантика, символ, аллюзия, лейтмотив, «Хиросимские пятистишия».

Богданова Е. Д.

«Реквием» Мечислава Вайнберга. В диалоге с жанровым каноном

«Реквием» Мечислава (Моисея) Вайнберга соч. 96 для сопрано соло, хора мальчиков, смешанного хора и оркестра на стихи Дмитрия Кедрина, Федерико Гарсиа Лорки, Сары Тисдейл, Мунетоси Фукагавы, Михаила Дудина и Редьярда Кипплинга – масштабное кантатно-ораториальное сочинение, в котором сосредоточены основные черты вокально-симфонического стиля композитора. При жизни Вайнберга оно не исполнялось, предметом музыковедческих исследований не становилось. Автор статьи анализирует структуру, основной тематический материал, систему лейтмотивов и семантику сочинения, рассматривая его в контексте классико-романтической музыкальной традиции бытования жанра реквиема.

Key Words

Mieczysław (Moisei) Weinberg, Requiem, mass for the dead, non-canonical text, cantata, oratorio, vocal-symphonic music, semantics, symbol, allusion, leitmotif, *The Hiroshima Tankas*.

Ekaterina Bogdanova

**Mieczysław Weinberg's *Requiem*.
In a Dialogue with the Canon of the Genre**

Mieczysław (Moisei) Weinberg's *Requiem* opus 96 for soprano solo, boys' choir, mixed choir and orchestra, based on poems by Dmitry Kedrin, Federico García Lorca, Sara Teasdale, Munetoshi Fukagawa and Mikhail Dudin, is a large-scale composition close to both cantata and oratorio in terms of its genre. It represents some essential features of the composer's vocal and symphonic style. The work was not performed in the composer's lifetime and has never become a subject of musicological research. The author analyzes the work's structure and thematic material, its system of leitmotifs and semantics in the context of the classical and romantic tradition of Requiem as a musical genre.

MP3 <https://www.youtube.com/watch?v=mCt23h6J8n0&t=20s>
 Моисей Вайнберг. «Реквием». Елена Келессиди (сопрано), Венский хор мальчиков, Пражский филармонический хор, Венский симфонический оркестр, дирижер Владимир Федосеев. Запись 2010 года

Жанр реквиема по понятным причинам вызывает у творцов особый трепет. Мало кто из композиторов прибегал к нему дважды. Сама серьезность жанра, обращение к теме смерти и память об усопших требует максимальной концентрации творческих сил, и чаще всего реквием становится итогом если не всего творческого пути, то значительной его части. Каков бы ни был замысел, кому бы ни посвящался реквием — это почти всегда исповедь, почти всегда квинтэссенция творчества.

К концу XVIII века реквием как музыкальный жанр приобретает устойчивые черты. Это: 1. многочастное 2. кантатно-ораториальное сочинение 3. скорбного характера 4. на текст римско-католической заупокойной мессы (Missa pro defunctis). *Многочастность* продиктована самой структурой богослужения, состоящего из нескольких разделов: Introitus — Kyrie eleison — Graduale — Tractus — Sequentia — Offertorium — Sanctus — Agnus Dei — Communio¹. Непременным признаком жанра становится *ораториальность*: использование больших составов, включающих оркестр, хор, солистов, придает ему общественно значимое осмысление. Третий признак — *серьезность*

¹ В композиторской практике далеко не всегда используются все разделы канонического реквиема. Так, в Реквиеме Габриэля Форе отсутствуют секвенция *Dies irae*. В некоторых случаях в состав реквиема включаются богослужебные тексты, не входящие в состав канонического реквиема, — *Credo* в Реквиеме Шнитке. Кроме того, зачастую тексты одного раздела группируются по стихам и образуют отдельные части. Например, у Моцарта текст Секвенции разбит на шесть частей.

и скорбность характера музыки — неизбежно вытекает из содержания заупокойной службы. Четвертый же признак — использование канонического латинского текста, казалось бы, самый важный и, собственно, породивший музыкальный жанр реквиема — как показывает практика, оказался наименее обязательным, подверженным разного рода трансформациям, дополнениям и сокращениям, вплоть до полного его изытия. «Реквием» Вайнберга соч. 96 — одно из сочинений этого жанра, написанных целиком на светские тексты. Не полагая перед собой цель представить полную панораму вариантов неканонических реквиемов, назовем лишь некоторые из тех, которые предшествовали «Реквиему» Вайнберга, и которые с большой долей вероятности могли оказать то или иное влияние на его сочинение.

Первый пример реквиема, написанного полностью на тексты, не входящие в состав заупокойной мессы, — «Немецкий реквием» Иоганнеса Брамса (1866). В XX веке — «Берлинский реквием» Курта Вайля (1928) на стихи Бертольта Брехта, чисто оркестровая *Sinfonia da Requiem* Бенджамина Бриттена (1940; заголовки трех частей этой симфонии взяты из римско-католической мессы по усопшим: *Lacrymosa — Dies irae — Requiem aeternam*), Реквием 'For Those We Love' Пауля Хиндемита на стихи Уолта Уитмена (1946). В этом же ряду — «Военный реквием» Бриттена (1962), где наряду с каноническими текстами использованы стихи английского поэта Уилфрида Оуэна. Из отечественных — «Реквием памяти павших героев» Юрия Левитина на стихи Василия Лебедева-Кумача (1946)² и «Реквием» памяти жертв фашизма Дмитрия Кабалевского на стихи Роберта Рождественского (1963). Из ближайшего к Вайнбергу окружения и ближайший по времени написания — «Реквием» на стихи Анны Ахматовой Бориса Тищенко (1966), который, впрочем, сам композитор реквиемом не считал³. В тот же год, когда Вайнберг в целом завершил свой «Реквием», Кшиштоф Пендерецкий закончил ораторию памяти жертв Освенцима *Dies irae* на тексты Эсхила, Луи Арагона, Поля Валери, Владыслава Броневского, Тадеуша Ружевица, а также

2 О премьере «Реквиема» Левитина — Исаак Гликман в газете «Ленинградская правда» от 2 марта 1947 года <https://www.100philharmonia.spb.ru/press/23199/> (дата обращения 05.05.2024).

3 «“Реквием” на стихи Ахматовой — это не реквием. Дмитрий Дмитриевич Шостакович упорно называл это третьей симфонией. А так реквием — это определенный жанр заупокойного песнопения. Я недавно написал действительно такой классический реквием. А тот “Реквием” я назвал так вслед за Анной Андреевной Ахматовой. <...> Но по жанру это скорее поэма об ужасах жизни в нашей стране в то время». Из интервью Б. Тищенко. Цит. по: <https://en.ppt-online.org/922414> (дата обращения 05.05.2024).

из библейских книг — Псалтири, Апокалипсиса, Первого послания к коринфянам. Оратория была написана к открытию памятника жертвам нацизма в концлагере Аушвиц-Биркенау 16 апреля 1967 года⁴.

Уже из одного этого перечисления очевидно, что большая часть из написанных на нелитургические тексты реквиемов XX века посвящена жертвам войн или политического террора. Не является исключением и опус Вайнберга.

Помимо жанровых предшественников опус Вайнберга имеет и другие прототипы. Речь идет главным образом о сформировавшемся в СССР еще до Второй мировой войны монументальном стиле и стремлении композиторов к созданию больших фресковых симфонических и кантатно-ораториальных полотен. Отчасти такая тенденция была свойственна и Вайнбергу, хотя с некоторой оговоркой. По природе своего творческого дарования Вайнберг скорее был склонен к камерности, что проявляется в разных аспектах его музыкальных композиций, в том числе в крупных формах: тяготение к камерным звучностям, особое внимание к тембровой палитре, дробность структуры и т.д. Крупные произведения Вайнберга чаще всего организованы посредством сложения малых форм, малых единиц.

Шестидесятые годы в своем творчестве сам Вайнберг значительно позднее назвал «звездными»⁵: в это время он много сочинял в разных жанрах, его произведения исполнялись лучшими артистами. Стиль композитора приобретает узнаваемые черты и становится ярко индивидуальным. Из вокально-симфонических сочинений в эти годы созданы три вокальные симфонии — № 6 соч. 79 (1962–1963), № 8 «Цветы Польши» (*Kwiaty Polskie*) соч. 83 (1964), № 9 «Уцелевшие строки» (*Wiersze ocalałe*) соч. 93 (1966–1967), три кантаты — «Дневник любви» (*Pamiętnik miłości*) соч. 87 (1965), «Петр Плаксин» соч. 91

4 Летом 1966 года Пендерецкий приезжал в СССР, в том же году Вайнберг был на фестивале «Варшавская осень». Вдова Вайнберга О.Ю. Рахальская в личном разговоре со мной 18.01.2024 подтвердила, что Вайнберг с Пендерецким встречались в 1966 году и отношения у них были дружеские, однако неизвестно, обсуждали ли композиторы друг с другом свои творческие планы и текущую работу. Вероятно, Вайнберг знал о сочинении Пендерецкого «Плач по жертвам Хиросимы», так как его премьера состоялась на «Варшавской осени» еще в сентябре 1961 года.

5 «Я все свои сочинения в мои "звездные годы" (это были, правда, уже 60-е годы) слушал в исполнении лучших артистов»: *Никитина Л.* «Почти любой миг жизни — работа». Страницы биографии и творчества Мечислава Вайнберга // Музыкальная академия. 1994. № 5. С. 22.

(1966), «Хиросимские пятистишия» соч. 92 (1966), Завершением этого периода, его итогом стала первая опера Вайнберга — «Пассажирка» соч. 97 (1967–1968). «Реквием», наряду с оперой «Пассажирка» становится вершиной этого периода.

«Реквием» Вайнберга соч. 96 (1965–1968) — масштабное кантатно-ораториальное сочинение для сопрано соло, хора мальчиков, смешанного хора и оркестра, в шести частях:

- I. «Хлеб и железо», Largo, слова Дмитрия Кедрина;
- II. «А потом...», Allegro moderato, слова Федерико Гарсиа Лорки в переводе Марины Цветаевой;
- III. «Будет ласковый дождь», Allegro moderato, слова Сары Тисдейл в переводе Ю. Вронского;
- IV. «Хиросимские пятистишия», Andante, слова Мунэтоси Фукагавы в переводе Анатолия Мамонова;
- V. «Проходили люди», Allegretto, слова Федерико Гарсиа Лорки в переводе Марка Самаева;
- VI. «Сей зерно!», Allegro moderato, слова Михаила Дудина и Редьярда Киплинга.

Вайнберг использует оркестр нетрадиционного состава с расширенной перкуSSIONной группой: 4 флейты, 4 гобоя (включая английский рожок); 4 валторны; литавры, ударные (треугольник, малый барабан, 2 коробочки, 3 томтома, бич, тарелки, большой барабан, кроталы, колокольчики, ксилофон, вибрафон, колокола; клавиесин, челеста, арфа, фортепиано, мандолина, струнные.

В личном архиве композитора хранится автограф партитуры «Реквиема»⁶. В партитуре, состоящей из нескольких тетрадей под одним титульным листом, имеется авторская сквозная нумерация страниц (1–190), начинающаяся со второй части. Каждая из частей имеет также свою нумерацию и датирована отдельно.

В 1969 году Музыкальным фондом Союза композиторов СССР на правах рукописи был подготовлен клави́р (вероятно, в единственном экземпляре), ныне хранящийся в библиотеке Московского Союза композиторов⁷. В 2007 году музыкальное издательство Peermusic classical опубликовало клави́р «Реквиема».

В конце 1960-х в печати «Реквием» упоминается как «еще не исполнявшееся»⁸ сочинение. Очевидно, что премьера «Реквиема»

⁶ Приношу благодарность за возможность работать с рукописью наследникам М. Вайнберга О.Ю. Рахальской и А.М. Вайнберг.

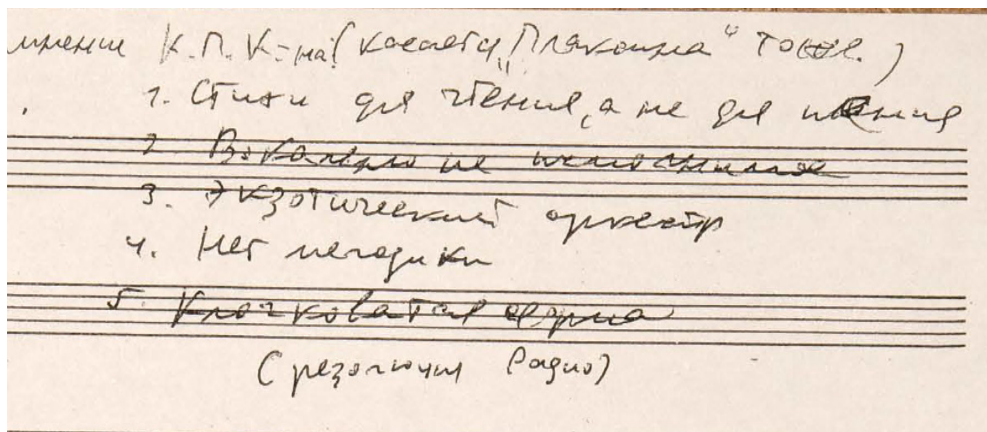
⁷ Вайнберг М. Реквием соч. 96. Клави́р. Музфонд СССР. Москва, 1969. На правах рукописи.

⁸ См.: Кровью сердца. Об опере М. Вайнберга «Пассажирка» // Музыкальная жизнь. 1969. № 1. С. 8.

обсуждалась, и тогда же был выпущен клави́р. Однако ни в СССР, ни на постсоветском пространстве этот опус так и не прозвучал. В тетради автографа партитуры сохранился вложенный лист партитурной бумаги, на котором рукой Вайнберга написано следующее:

Мнение К.П.К[ондраши]на: (касается «Плаксина» тоже)

1. Стихи для чтения, а не для пения
 2. Вокально не исполнимое
 3. Экзотический оркестр
 4. Нет мелодики
 5. Ключковатая форма
- (Резолюция Радио)⁹.



Ил. 1. Партитура «Реквиема». Фрагмент¹⁰

Этой резолюции, по-видимому, было достаточно, чтобы про сочинение забыли на долгие годы.

Впервые «Реквием» прозвучал в Великобритании спустя сорок с лишним лет после его написания, 21 ноября 2009 года, в испол-

⁹ А. Клокова, исследовательница творчества Вайнберга, приводя эту цитату, полагает, что сокращение К.П.К-н – это К.П. Кондрашин, у которого с Вайнбергом возникли творческие разногласия с 1967 года. См.: *Kloкова А. Werke in memoriam. Holocaust-Verarbeitung im Instrumentalwerk Mieczysław Weinbergs im Kontext der sowjetischen Musik. Hofheim: Wolke Verlag, 2023. S. 133, 152.* Об этой размолвке см. также: *Гвиздалянка Д. Мечислав Вайнберг – композитор трех миров. С. 139.*

¹⁰ Место хранения – личный архив композитора. Публикуется впервые с разрешения О.Ю. Рахальской, вдовы и наследницы М. Вайнберга.

нении Асмик Григорян (сопрано), оркестра и хора Ливерпульской филармонии под руководством Томаса Зандерлинга. Затем его исполнил Владимир Федосеев с Еленой Келессиди (сопрано), Венским симфоническим оркестром, Венским хором мальчиков, Пражским филармоническим хором на фестивале в Брегенце (2010).

В клавире Музфонда сочинению предпослан эпиграф из стихотворения Александра Твардовского, отсутствующий в автографе партитуры¹¹:

Еще теплы стволы орудий
И кровь не всю впитал песок,
Но мир настал. Вдохните, люди,
Переступив войны порог¹².

Судя по авторской датировке — на титульной странице партитуры стоят даты 1965–1967 — оно сочинялось параллельно с Симфонией № 9, тремя кантатами и «Пассажиркой». Переработанная кантата «Хиросимские пятистишия» была добавлена в качестве четвертой части «Реквиема» спустя несколько месяцев после написания остальных частей. Это крупное сочинение аккумулировало в себе основные черты вокально-симфонического стиля композитора, поэтому его детальный анализ мог бы помочь вывести и суммировать наиболее характерные черты, присущие вайнберговской музыкальной драматургии, форме, звуковысотной организации, темброфактуре, инструментовке, специфике хоровой и вокальной фактур, работе со словом. Однако в рамках данной статьи мы коснемся лишь некоторых аспектов семантики сочинения и взаимодействия слова и музыки.

Из упомянутых выше жанровых признаков реквиема в сочинении Вайнберга присутствуют три: многочастная структура, ораториальность и скорбный характер. Отказавшись от канонического латинского текста, Вайнберг, судя по всему, помнил о нем и очень тщательно подбирал стихи, которые должны были стать ему заменой. При всей, на первый взгляд, текстовой пестроте в выбранных композитором стихах нет ни одного случайного слова или строки. Вайнберг не просто пишет многочастное скорбное сочинение на стихи разных авторов, произвольно соединяя их, но синтезирует из этих стихов новый текст, *семантически коррелирующий с тек-*

¹¹ Стихотворение А. Твардовского «В час мира» было опубликовано в газете «Известия» 4 сентября 1945 года.

¹² «Переступив войны порог» – так будет впоследствии названа симфоническая трилогия Вайнберга 1980-х годов, включающая симфонию № 17–19.

стом католического реквиема. Даже на первый, поверхностный взгляд в композиции усматривается соответствие отдельных частей «Реквиема» с его каноническим прототипом — и на текстовом, и на музыкальном уровне. Более глубокий анализ только подтверждает эту догадку. Попробуем последовательно проследить, как черты канонического реквиема проявляются на самых разных уровнях этого сочинения.

Исходя из логики построения, взаимодействия частей и их функциональности, шестичастную композицию «Реквиема» в целом можно рассматривать как состоящую из трех больших разделов:

1 раздел		
I часть	II часть	III часть
«Хлеб и железо»	«А потом...»	«Будет ласковый дождь»
Introitus — Requiem aeternam	Sequentia: Dies irae	Sequentia: Tuba mirum
2 раздел		
IV часть		
«Хиросимские пятистишия»		
Sequentia: Confutatis — Lacrimosa		
3 раздел		
V часть	VI часть	
«Проходили люди»	«Сей зерно!»	
Offetorium: Hostias	Sanctus — Benedictus — Agnus Dei — Communio — Lux aeterna	

Первые три части образуют единую линию развития и имеют общий тематический материал, который суммируется в VI части.

I часть «Хлеб и железо» на стихи Дмитрия Кедрина датирована в партитуре 5/XI-1967. Она была написана позднее II, III, V и VI частей.

Хлеб зреет на земле, где солнце и прохлада,
Где звонкие дожди и щебет птиц в кустах.
А под землей, внизу, поближе к недрам ада
Железо улеглось в заржавленных пластах.

Благословляем хлеб! Он — наша жизнь и пища,
Но как не проклинать ту сталь, что наповал
Укладывает нас в подземные жилища?..
Пшеницу сеял Бог. Железо черт ковал!

Текст Кедрина, при всей его светскости, несомненно свидетельствует о религиозном мироощущении автора. Ключевые христианские символы этого стихотворения, каждый из которых получает свою музыкальную персонификацию (тембровую, ладовую, фактурную), проходят через весь «Реквием».

Первая часть «Реквиема», Largo, представляет собой экспозицию основных элементов композиции, из которых будет разворачиваться все дальнейшее полотно. Такой тип экспозиции весьма характерен для Вайнберга и используется, в частности, в его Восьмой и Девятой симфониях.

Эти элементы — две диаметрально противоположные ладовые сферы, которые или звучат попеременно, как своего рода антифон, или накладываются одна на другую, формируя два одновременно звучащих пласта. При этом между ними отсутствует конфликт, они противопоставлены и существуют параллельно. Если рассматривать это с религиозной точки зрения, отсутствие конфликта может означать, что переход в иной мир уже осуществлен, и композитор вводит (ср. лат. Introitus — «вход») слушателя в семантическое поле канонического реквиема: «Вечный покой даруй им, Господи, и свет вечный да светит им».

Образам хлеба, земли, жизни, Бога соответствует *диатонический звукоряд* (первый элемент, лейтмотив «земли»), состоящий из двухголосных *вертикалей* (в первой части — в исполнении хора мальчиков на выдержанном на протяжении всей части органном пункте), напоминающих свободный органум, с тональным центром «ми» — ил. 2.

Choir


soprano

хлеб зре - ет на зем - ле, где солн - це и прох - ла - да_____

alto

хлеб зре - ет на зем - ле, где солн - це и прох - ла - да_____


Мотив $e^1-g^1-f^2-d^2$ темы земли на словах «где солнце и прохлада» впоследствии станет главной темой III и VI частей — иллюстрации 3 и 4.

S. 

бу - дет лас - ко - вый дождь бу - дет за - пах зем - ли

Ил. 3. III часть, тт. 4–7

Allegro moderato ♩ = 126



Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

pp

pp

pp

Ил. 4. VI часть, тт. 1–4

Инфернальным образам — ада, подземных жилищ, железа/стали как смертоносного оружия — соответствует *хроматический звукоряд* (второй элемент, лейтмотив «железа»), преимущественно построенной на тритоновом созвучии, тонально неопределенный, изложенный горизонтальными изменчивыми фигурациями — иллюстрации 5 и 6.

Богданова Е. Д.
«Реквием» Мечислава Вайнберга.
В диалоге с жанровым каноном

343

S. *a* под зем лей вни - зу по - бли - же к нед рам а - да

Vc.

C. B.

S. *rit p*
— же - ле - зо у - лег - лось в зар - жав - лен - ных плас - тах —

Vc.

C. B.

Ил. 5. I часть, ц. 1

Soprano
f но как не прок-ли - нать ту сталь — что на - по - *dim.*

Viola
pp

Violoncello
arco
ppp

Contrabass
arco
ppp

S.
p
 - вал ук - ла - ды - ва - ет нас в под - зем - ны - е жи - ли - ща

Vla.

Vc.
cresc.
pp

C. B.
cresc.
pp

Вайнберг прибегает к использованию двух полярных ладовых систем: (1) на основе диатоники и (2) на основе хроматики и тритона, в чем легко считывается свойственное средневековой знаковой системе и средневековому мирозерцанию представление о благодати Божьего творения, земли и ее плодов, и об аде — подземном царстве дьявола. Таким образом, используя сходную с органом интервалику и диатонический звукоряд с одной стороны, и запретный в церковной музыке, ассоциирующийся в средневековом музыкальном мышлении с дьяволом интервал с другой, Вайнберг, не прибегая к прямым цитатам, обращается к эпохе зарождения жанра реквиема и в новом контексте использует структуры, воссоздающие модель жанрового прототипа.

Непосредственным продолжением и развитием материала экспозиционного раздела является II часть (датирована 27.IX.1967) на стихи Федерико Гарсиа Лорки¹³ в переводе Марины Цветаевой, семантически соответствующая первым строфам *Dies irae* канонического реквиема.

В автографе партитуры II часть соч. 96 названа «А потом...»¹⁴, в авторизованном клавире — «Пустыня». В оригинале стихотворение Лорки называется ‘*Y después...*’ («А потом...») из сборника «Поэма о цыганской сигирийе», и в переводе Цветаевой оно было впервые опубликовано в 1965 году под тем же названием¹⁵. Находясь в отчаянном положении, Цветаева перевела пять коротких стихотворений расстрелянного поэта за два месяца до того, как ушла из жизни сама, и это были последние поэтические строки в ее жизни. Последняя строфа стихотворения — это не перевод, Цветаева добавила ее к стихам Лорки¹⁶.

¹³ Нельзя не отметить, что Реквием Вайнберга, по-видимому, мог оказать влияние на Шостаковича — его Четырнадцатая симфония была написана спустя несколько месяцев после того, как Вайнберг закончил свой Реквием. Не только тема смерти, не только использование разных текстов, принадлежащих к разным языковым и культурным пластам (в том числе стихов Лорки) и не только многочастная структура говорят о возможном влиянии, но также камерный состав оркестра, большая роль ударных инструментов и др.

¹⁴ Первоначально написанное в партитуре название — «Пустыня» — тщательно вымарано.

¹⁵ *Гарсиа Лорка Ф.* Лирика. М.: Художественная литература, 1965. С. 34.

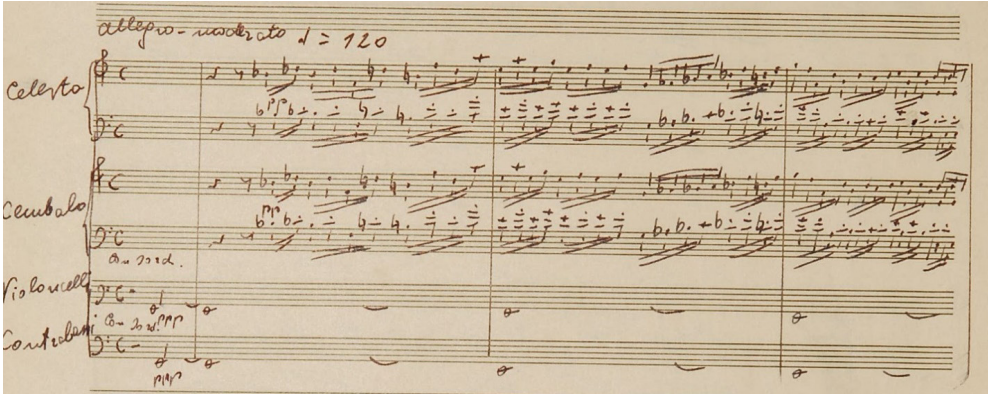
¹⁶ См.: *Оболенская Ю.* Федерико Гарсиа Лорка в переводах Марины Ивановны Цветаевой // *Вестник Московского университета. Серия 9: Филология.* 2015. № 5. С. 99–109.

Прорытые временем Лабиринты — Исчезли. Пустыня — Осталась.	Los laberintos que crea el tiempo, Se desvanecen (Sólo queda El desierto.)
Немолчное сердце — Источник желаний — Иссякло. Пустыня — Осталась.	El corazón, fuente del deseo, Se desvanece. (Sólo queda El desierto.)
Закатное марево И поцелуи Пропали. Пустыня — Осталась.	La ilusión de la aurora e los besos, Se desvanecen. Sólo queda el silencio. Un ondulado Desierto.
<i>Умолкло, заглохло, Остыло, иссякло, Исчезло. Пустыня — Осталась¹⁷.</i>	

Переживший слезку, арест, допросы в НКВД, потерявший близких, Вайнберг, похоже, всем своим существом ощущал мертвенный ужас, который преследовал Цветаеву в те дни, когда она писала эти строки, и сумел предельно точно воспроизвести в музыке ледящую пустоту и оцепенение ее последних дней. Иными музыкальными средствами, но тот же страх передан в *Dies irae* Моцарта, Верди, Дворжака, Бриттена...

II часть, *Allegro moderato*, — своего рода стилевая вариация I части. Вслед за «средневековой» первой частью Вайнберг создает аллюзию на барокко, возникающую благодаря непрерывным токатным фигурациям клавесина. Однако одного клавесинного тембра было бы недостаточно для создания эффекта звенящей пустоты и оцепенения, который есть в этой музыке. Вайнберг прибегает к своеобразному тембровому сочетанию клавесина и челесты: на протяжении всей части на фоне непрерывно тянущегося органного пункта («ми») засурдиненных контрабасов и виолончелей фигурации звучат у челесты и клавесина в унисон с октавным удвоением. Фигу-

рации построены на материале хроматического звукоряда второго элемента (лейтмотива «железа») первой части и даны в уменьшении (*diminutio*) — ил. 7.



Ил. 7. Фрагмент автографа партитуры. II часть, тт.1–4¹⁸

Хоровой пласт представляет собой полуречитативный диалог хора мальчиков и мужского хора. Первоначально он основан на диатоническом звукоряде (первом элементе, лейтмотиве «земли»). Однако постепенно хроматический звукоряд захватывает диатонику и на словах последней — цветаевской — строфы нижний голос хоровой партии постепенно опускается по хроматической гамме вниз (*catabasis*). Знал ли Вайнберг, что эта строфа особенная, принадлежащая не Лорке, а Цветаевой? Если и нет, то интуитивно он выделил ее особой интонацией, голосоведением, метром (3/4 в партии хора и 4/4 в оркестре, ил. 8).

Tenor
Choir

У - - мол - кло, заг - лох -

Piano

Т.
Choir

- чез - - - - ло.

В.

ис - чез - ло, ис - сяк - ло

Рно

Т.
Choir

- ло, ос - ты - ло, ис - сяк - ло, ис -

Рно

The image shows three systems of musical notation. Each system includes a vocal line (Tenor or Soprano) and a piano accompaniment. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The vocal lines contain lyrics in Russian. The first system is for Tenor Choir, the second for Soprano and Bass, and the third for Soprano. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some chromaticism in the right hand.

Каждая реплика детского хора, повторяющего одну и ту же фразу «пустыня — осталась» оканчивается внезапными, подобными вспышкам, мажорными аккордами (арфа-колокольчики-треугольник), прорезающими механистичную, блуждающую, тонально неопределенную фактуру — ил. 9. Семантика этих аккордов-вспышек проясняется в последней части «Реквиема», о чем пойдет речь далее.

The musical score is for the 'Requiem' by Mieczysław Weinberg. It features a vocal line for Boys, Choir, and Bass, and instrumental accompaniment for Harpsichord, Celeste, Violoncello, and Contrabass. The score is in 4/4 time and begins with a *ppp* dynamic marking. The vocal line includes the lyrics 'Пустыня - осталась'. The Harpsichord and Celeste parts play a complex, rhythmic accompaniment. The Violoncello and Contrabass parts play a simple, sustained accompaniment.

Ил. 9а. II часть, ц. 2

Tri.

Glock.

Boys Ch.
- та - лась

Hpsd

Cel.

Hr

Vc

C. B.

Уже само название II части соч. 96, сохраненное в партитуре «А потом...», продолжающееся в названии следующей части «Будет ласковый дождь» на стихи Сары Тисдейл, связывает обе части в единое целое. С точки зрения музыкальной формы они представляют собой подобие микроцикла или прелюдии и фуги. Литературный контекст дает еще более очевидную картину их образных взаимосвязей.

По мнению Е.В. Витковского, имя американской поэтессы Сары Тисдейл в 1960-е годы в СССР никому ничего не говорило, и стихи ее не публиковались¹⁹. Стихотворение «Будет ласковый дождь» обрело популярность благодаря Рэю Брэдбери, который полностью процитировал его в одноименном рассказе, включенном в «Марсианские хроники». В оригинале книга вышла в 1950 году, в СССР рассказ был впервые опубликован в 1963 году в переводе Льва Жданова, а целиком «Марсианские хроники» по-русски вышли в 1965-м. Возможно, Вайнберг прочел эту книгу (как и цветаевский перевод Лорки) сразу после публикации, и первые наброски могли быть сделаны под впечатлением от прочитанного. С этим, вероятно, и связана датировка «Реквиема» (1965–1967), указанная автором на титульном листе партитуры, хотя даты, проставленные в конце каждой части соч. 96 — не ранее сентября 1967 года.

Будет ласковый дождь, будет запах земли.
Щебет юрких стрижей от зари до зари,
И ночные рулады лягушек в прудах.
И цветение слив в белопенных садах;
Огнегрудый комочек слетит на забор,
И малиновки трель выткет звонкий узор.
И никто, и никто не вспомнят войну
Пережито-забыто, ворошить ни к чему
И ни птица, ни ива слезы не прольет,
Если сгинет с Земли человеческий род
И весна... и Весна встретит новый рассвет
Не заметив, что нас уже нет.

Спорным является вопрос о том, кто перевел стихотворение Тисдейл. В рукописи партитуры и в авторизованном клавире автором перевода назван Ю. Вронский. Однако, по всей видимости, это ошиб-

¹⁹ Витковский Е. Странная победа Сары Тисдейл // Тисдейл С. Реки, текущие к морю. Избранные стихотворения / Составитель Евгений Витковский. М.: Водолей, 2011.

ка, распространившаяся в том числе в ряде изданий Брэдбери. Как доказывает Е. В. Витковский, перевод стихотворения принадлежит Льву Жданову, переводчику прозаического текста американского писателя-фантаста²⁰.

Действие рассказа происходит 5 августа 2026 года, после ядерной катастрофы²¹.

В конце второй части механистичные фигурации клавесина и челесты «зависают» на протяжении последних одиннадцати тактов на одном интервале (соль-ми) и внезапно прерываются. Можно толковать это по-разному — как оборвавшуюся жизнь поэта или как-то иначе, но в контексте соч. 96 это может быть истолковано и в связи с постапокалиптическим сюжетом рассказа Брэдбери. Поскольку II и III части связаны между собой единым построением музыкальной формы, а декламирование стихотворения Тисдейл, которое легло в основу третьей части, — один из эпизодов рассказа, то предположение о том, что II часть рисует картину продолжающего функционировать «умного» дома, хозяева которого давно превратились в радиоактивный пепел, не лишено оснований.

III часть начинается с аккордов четырех валторн и четырех гобоев, построенных на диатоническом звукоряде (*h-c-d-e-fis*) — вертикальном комплексе 1 элемента — ил. 10. Использование медных духовых в третьей строфе Секвенции — *Tuba mirum* — стало традицией (Моцарт, Верди, Берлиоз и др.). Вайнберг редко применяет чистые тембры, и в данном случае смешивает медь с деревянными духовыми, однако в этом сочетании валторновый тембр преобладает. На протяжении всей части эти аккорды звучат трижды, во втором проведении к ним добавляется английский рожок, а в третьем (ц. 17 — первая кульминация «Реквиема») — флейта и струнные.

²⁰ Там же.

²¹ Дата в рассказе Брэдбери имеет важное значение и ассоциативно связана с датой бомбардировки Хиросимы — 6 августа 1945.

Богданова Е. Д.
«Реквием» Мечислава Вайнберга.
В диалоге с жанровым канонem

Allegro moderato ♩ = 126

4 Oboe

4 corni in F

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

senza sord.

f

senza sord.

f

senza sord.

f

senza sord.

f

pizz.

f

353

Ил. 10. III часть, тт. 1–3

В этой части музыкальным языком изложена, пожалуй, главная философская мысль Вайнберга, пронизывающая все его творчество. В сжатой форме ее можно выразить так: память есть онтологическое свойство человека и залог его существования, забвение приводит к расчеловечиванию, исчезновению человеческой сущности. Та же мысль, поэтически выраженная, содержится и в эпитафии из Поля Элюара к опере «Пассажирка»: «Если заглохнет эхо их [жертв войны — Е.Б.] голосов, то мы погибнем». В некотором смысле строки Тисдейл — антипод этой мысли и антипод богословского содержания католической Секвенции. Если в каноническом тексте заупокойной мессы речь идет о восстании мертвых на суд, о том, что смерть и природа должны замереть (остановиться, прекратиться), а все дела человеческие, записанные в Книге, не подлежат забвению, то в стихотворении Тисдейл природа вечна, прекрасна и не нуждается в человеке, который незаметно исчезает, поглощенный смертью. Взяв за основу текст Тисдейл,

Вайнберг практически буквально средствами музыкального языка воспроизводит процесс утраты памяти. Происходит это путем постепенного вытеснения тематического материала и заменой его разного рода подголосками и ритурнелями — второстепенным материалом.

Сложную форму этой части можно трактовать как рондообразную: $AA_1VA_2A_3CA_4A_5$. Текст Тисдейл целиком звучит трижды в разделах $A-A_5$, но каждый раз музыкальный материал все более отдаляется от своего первоначального варианта. Если в первом проведении рефрена в оркестре звучит тема земли, слышен трубный глас и отголоски войны — ил. 11²², — то во втором рефрене остается только текст, темы земли уже нет, а отголоски войны отдаляются и приобретают несколько «игрушечный» характер. В третьем же рефрене исчезают и они, а слова «и никто и никто не вспомнит войну» сопровождаются только птичьими руладами (флейта соло — лейттемир забвения).

The image shows a musical score for a Soprano and a string ensemble. The Soprano part is in 3/4 time and has the lyrics: "И НИ - КТО И НИ - КТО НЕ ВСПО - мя - нет ВОЙ - ну". The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass) are also in 3/4 time and play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

22 Здесь и в других сочинениях Вайнберга мотив отголосков войны интонационно и ритмически соотносится элементами темы эпизода нашествия Седьмой симфонии Шостаковича (ср., например, I часть, ц. 35 тт. 16–17). В частности, этот мотив сопровождает появление бывшей надзирательницы концлагеря Лизы в опере «Пассажирка» (I картина, от ц. 6 далее).

Богданова Е. Д.
«Реквием» Мечислава Вайнберга.
В диалоге с жанровым каноном

The image shows a musical score for the third part of the Requiem by Mieczysław Weinberg. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (S.) and five instrumental lines (Vln I, Vln II, Vla, Vc., C. B.). The vocal line has the lyrics "пе - ре - жи - то за - бы - то во - ро -". The instrumental lines are marked with a forte *f* dynamic. The second system includes a Flute line (Fl.) and a vocal line (S.). The Flute line is marked with a piano *p* dynamic. The vocal line has the lyrics "- шить ни__ к че - му__".

Ил. 11. III часть, ц. 2

Первый эпизод рондо, Allegro moderato — имитационный, полностью инструментальный. С точки зрения структуры «Реквиема» в целом можно трактовать этот раздел как вторую вариацию. Но в ней полностью исчезает первый элемент (лейтмотив «земли»), эпизод построен на втором тематическом элементе (лейтмотиве «железа», ил. 12). Эпизод представляет собой последовательность двух- и трехголосных фугато на одну и ту же тему, которая проводится в том числе в увеличении и обращении.

Allegro

Timpani

Piano *ff*

Harpsichord *ff*

Violin I *f*

Violin II *f*

Viola *f*

Violoncello *f*

Contrabass *f*

Второй эпизод III части, Allegretto, — ил. 13, — построен отчасти на новом материале, отчасти на элементах рефрена в первом проведении.

Cor Anglais

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

C. A.

Vln I

Vln II

Vla

Vc.

p

pizz.

pp

pp

pp

pizz.

pizz.

pizz.

Пятая часть, «Хиросимские пятистишия» на стихи Мунэтоси Фукагава²³ в переводе Анатолия Мамонова, датирована 24–25.IV.1968. Очевидно, решение включить кантату «Хиросимские пятистишия» соч. 92 (окончена в сентябре 1966-го) в состав «Реквиема» было принято после завершения всех остальных частей. Британский исследователь Дэвид Фэннинг предполагает, что изначально частей в «Реквиеме» могло быть больше, но они были изъяты из партитуры²⁴. Такая гипотеза подтверждается наличием большого пропуска в нумерации страниц автографа партитуры «Реквиема»: рукой Вайнберга на странице 91 стоит сквозной номер 91–140, затем эти цифры зачеркнуты, добавлены страницы 92–95, на которых содержится эпилог «Хиросимских пятистиший», отсутствующий в кантате, и на странице 95 снова стоит сквозной номер 95–140, а следующая часть «Проходили люди» начинается со страницы 141. Кроме того, в рукописи видны следы исправления нумерации частей.

Драматургически «Хиросимские пятистишия» представляют собой средний раздел цикла²⁵, и кантату можно было бы назвать лирическим центром, если бы не страшная трагедия, о которой она повествует. По своей семантике эта часть соотносится с последними строфами Секвенции, главным образом со строфой *Lacrimosa*.

Вайнберг выбрал одиннадцать танка из разных поэтических циклов Фукагавы, расположив их в следующем порядке:

Капли крови — луна
Убегает прочь с небосвода,
Освещая мрачную землю
Мерцающим светом...
Падает пепел смерти.

(Из цикла «Вымирающий народ»)

Тень от меня
Упала
На тень человека,
Сгоревшего в огненном вихре...
Клубится желтая пыль.

(Из цикла «Феникс»)

²³ В партитуре Вайнберга Мунэтоси Фукагава.

²⁴ См.: *Fanning D.* Mieczysław Weinberg. In Search of Freedom. Hofheim: Wolke Verlag, 2010. P. 116.

²⁵ Юрий Абдоков говорит об «интермедийном характере» этой части внутри «Реквиема». См.: *Абдоков Ю.* Неизвестный Вайнберг: кантата «Хиросимские пятистишия». Тембровая поэтика // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 3. С. 46.

Дети стайкой слетались
Удить бычков,
Но в устье реки
В тот день
Водоворотом кружились трупы.

(Из цикла «Цветут желтые цветы»)

Озябшие воробьи,
Сбившись в кучку,
Чирикают в сумерках
На обгоревшем каркасе здания –
Под ледяным дождем.

(Из цикла «Огонь»)

На реке,
Протекающей там,
Где в эпицентре взрыва
Не было уцелевших,
Тихо плывут ромашки...

(Из цикла «Феникс»)

В этом камне таится
Гнев:
Как глубоко
Впечаталась тень
Человека, сгоревшего заживо!

(Из цикла «Цветут желтые цветы»)

Сохнет трава,
И цвет – травянисто-зеленый,
Стена же
От атомной вспышки
Вся побелела.

(Из цикла «Неестественно белая стена»)

Даже простой разговор
о траве,
укрывающей пепел,
Вызывает слезы у вас,
о японские женщины.

(Из цикла «Феникс»)

Когда над рекой,
подоженной закатом,
Вечерний колокол бьет,
Я вспоминаю²⁶ надпись:
«No more Hiro[s]imas!»²⁷

(Из цикла «Памятник мира»)

Я с тобой
Очищаю спелую грушу
В счастливую ночь
Небо
Роняет звезды.

(Из цикла «Феникс»)

Протянуты к небу
И распростерты руки
С мольбой о спасении жизни...
Стоишь перед статуей
И отойти не в силах²⁸

(Из цикла «Неестественно белая стена»)

Центростремительная структура и драматургия «Хиросимских пятистиший» весьма характерна для Вайнберга и в меньшем масштабе повторяет структуру и некоторые композиционные особенности Восьмой симфонии «Цветы Польши» соч. 83 (1964), где первые несколько частей — это череда лирических жанровых картин, из которых складывается экспозиционный раздел, затем — трагический перелом, катастрофа, оцепенение, плач и скорбный финал.

Первые четыре танка композитор объединяет попарно (AA₁ и BB₁). Изысканно-тонкий музыкальный язык и тембровый колорит²⁹ этих двух строф в сочетании со словом парадоксален: в музыке первой строфы присутствует лирическая созерцательность, а второй — жанровость, даже танцевальность, в то время как текст повествует об ужасающих последствиях ядерного взрыва. В пятой танка, «На реке» синтезируются темы построений А и В. Пятистишия «В этом камне таится гнев» и «Сохнет трава» (на материале А)

²⁶ В переводе А. Мамонова «я пальцем указываю на надпись».

²⁷ У Вайнберга «Ноу мор Хиросима!»

²⁸ У Мамонова «нет сил».

²⁹ О тембровых особенностях «Хиросимских пятистиший» см.: Абдоков Ю. Указ. соч.

для хора а cappella³⁰, также объединенные в одну строфу, вместе с перкуссионным эпизодом (ход), построенным на интонациях разделов А и В, составляют кульминационный раздел «Хиросимских пятистиший». Вслед за ним наступает трагический слом — первая строка танка «Даже простой разговор» становится моментом перелома. Она повторена трижды — два раза как отзвук «злого скерцо» инструментального эпизода, а третий — уже внутри трагической посткульминационной зоны, которую образуют последние четыре танка, и в которой дважды, как заклинание, на почти исчезающем пианиссимо хора а cappella повторены слова: «No more Hiroshimas».

Завершаются «Хиросимские пятистишия» в соч. 96 эпилогом в форме пассакальи, Adagio, который связывает между собой IV и V части. В кантате «Хиросимские пятистишия» соч. 92 пассакальи нет, этот фрагмент, судя по авторской датировке в партитуре «Реквиема», был написан последним. Пассакалья представляет собой непрерывно варьируемый полифонический диалог-вокализ дискантов и альтов на основе трехтактового basso ostinato, точнее хорала остинато, повторенного без изменений двенадцать раз — ил. 14.

Adagio

Violin I con sord. ppp

Violin II con sord. ppp

Viola con sord. ppp

Violoncello con sord. ppp

Contrabass con sord. ppp

V

Ил. 14. IV часть, ц. 34

³⁰ Аналогичная сцена народного гнева содержится в Восьмой симфонии Вайнберга (в IX части, «Справедливость»). Хоровая фактура «В этом камне таится гнев» также сродни Эпиграфу («Силы двенадцати языков Европы») из «Войны и мира» Прокофьева.

Это тот самый хорал, о котором Вайнберг говорил в интервью Людмиле Никитиной: «У меня кочует с Первой симфонии такой хорал, который крепко “сидит” в Восьмой симфонии,— “Есть на кладбище в Лодзи...” Потом тот же хорал звучит в музыке к пьесе Коростылева “Варшавский набат”, в “Дневнике любви”, тот же хорал — главенствующая тема Двадцать первой симфонии, посвященной восстанию в Варшавском гетто. Это не церковная мелодия, она — моя. Несколько просто элементарных аккордов...»³¹ Хорал-плач, хорал-погребальное шествие. Упомянутый композитором фрагмент Восьмой симфонии показан на ил. 15.

Adagio $\text{♩} = 40$

Organo

Ten. solo

T. Coro

B.

ppp sempre legato

pp

(С закр. ртом)

(С закр. ртом)

Есть на кладбище в Лодзи, на заросшем старинном,
Jest na tódz.kim smen.ta.rzi, na smen.ta.rzi yu.dows.kim,

Ил. 15. Симфония № 8, ч. VIII «Мать»

Если рассматривать архитектуру «Реквиема» Вайнберга с точки зрения симфонической концепции (а к тому есть безусловные основания — это прежде всего интонационное единство и драматургическая цельность), то V часть «Проходили люди» на стихи Федерико Гарсиа Лорки в переводе М. Самаева, Allegretto, выполняет функцию скерцо — игрового элемента перед обобщающим финалом. Однако Вайнберг, к моменту написания «Реквиема» автор уже восьми симфоний, в том числе двух вокальных, к жанру симфонии свой опус не отнес³². Очевидно, что название «реквием» не было

³¹ Никитина Л. Указ. соч. С. 22

³² Здесь можно отметить некоторые параллели с «Песней о Земле» Малера — не только в связи с избеганием № 9 в последовательной нумерации симфоний, но также в связи со структурой сочинения, темой земли и т.д. вплоть до некоторых деталей, например использования двух разных текстов в финале.

исключительно данью традиции и лишь жанровым наименованием многочастного скорбного сочинения. Есть основания полагать, что структура католической заупокойной службы и ее литургическое содержание в «Реквиеме» Вайнберга представляет собой своего рода сверхсюжетную основу, и именно она позволяет полнее раскрыть глубинное содержание как отдельных частей, так и всего опуса.

V и II части образуют симметрию внутри «Реквиема» — обе части на стихи Лорки, небольшого объема, обе содержат два основных элемента — фактурные фигурации быстрого движения и хорал, в обеих присутствуют семантически значимые звуковысотные комплексы.

И если II часть отсылает к стилю барокко, то в V части «Проходили люди» слышится аллюзия на канте хондо (*cante jondo* — «глубокое пение»), точнее на сигирийю (исп. *sigiriya* или *segiriya*), один из древнейших андалусийских жанров песни-плача. Однако Вайнберг ни в коей мере не прибегает к цитированию или откровенной стилизации андалусийского фольклора — это именно аллюзия с применением некоторых композиционных особенностей, характерных для данного жанра. Так, ассоциацию с традиционным жанром песни-плача вызывает «гитарный» ритм и фактура аккомпанемента, песенная (строфическая) структура, «неуравновешенная» мелодическая линия сольной партии, состоящая то из полуречитативных фраз, то внезапных вскриков или рулад, резко обрывающихся фраз и т.д. Инструментальное вступление и сопровождение вокальной партии строится на двух элементах³³. Первый — *Allegretto* — ритмически и фактурно имеет сходство с гитарными приемами звукоизвлечения (с использованием тембров пиццикато струнных, затем клавирина, мандолины и арфы). Кроме того, здесь присутствуют элементы фригийского звукоряда, традиционного для сигирийи — ил. 16.

³³ Эти элементы отличны от основных лейтмотивов соч. 96 («земли» и «железа»).

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in 6/8 time and consists of three measures. The Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello parts are marked with *pizz.* and *ff*. The Contrabass part is marked with *ff* and *pizz.* in the second measure. The score is written in a system with five staves.

Ил. 16. V часть, тт. 1–3

Второй элемент — скорбный хорал, Adagio, состоящий из нескольких аккордов, заимствованных из траурной пассакальи эпилога предыдущей части (струнные arco), и именно эти несколько аккордов хорала связывают сигирию с «Хиросимскими пятистишиями» — ил. 17. Хорал обрамляет две вокальные строфы сигирии и сообщает ей погребальный характер.

Богданова Е. Д.
 «Реквием» Мечислава Вайнберга.
 В диалоге с жанровым каноном

Violin I
 Violin II
 Viola
 Violoncello
 Contrabass

Ил. 17. V часть, ц. 1

Сольная мелодическая линия, в первых тактах а саррелла гибкая, речитативная, со второго предложения подчиняется моторному ритму аккомпанемента. В вокальной партии используются возгласы и распевы, напоминающие традиционный андалусийский фольклор — ил. 18.

Soprano
 S.

ре - ка мча - ла пес - ню, фон - тан пел у до -
 ро - ги. Ах, серд - це, вздрог - - ни!

Ил. 18. V часть, ц. 4

Стихотворение Лорки «Проходили люди» включено в сборник «Песни» (*Canciones*), в который вошли стихи 1921–1924 годов.

Проходили люди
дорогой осенней.

Las gentes iban
y el otoño venía.

Уходили люди
в зелень, в зелень.
Петухов несли,
гитары — для веселья,
проходили царством,
где царило семя.
Река струила песню,
фонтан пел у дороги.
Сердце,
вздروгни!

Las gentes
iban a lo verde.
Llevaban gallos
y guitarras alegres.
Por el reino
de las simientes.
El río soñaba,
corría la fuente.
¡Salta.
corazón caliente!

Уходили люди
в зелень, в зелень.
И шла за ними осень
в желтых звездах.
С птицами понурыми*,
с круговыми волнами,
шла, на грудь крахмальную
свесив голову.
Сердце,
смолкни, успокойся! **

Las gentes
iban a lo verde.
El otoño venía
amarillo de estrellas,
pájaros macilentos
y ondas concéntricas.
Sobre el pecho almidonado,
la cabeza.
¡Párate,
corazón de cera!

Проходили люди,
и шла за ними осень.

Las gentes iban
y el otoño venía

* букв. «тощими», «измождёнными»

** букв. «смолкни, сердце восковое»

В этом коротком стихотворении много смыслов и подтекстов, едва ли возможно представить его единственно верное толкование. Тема смерти здесь не выражена прямо, как часто у Лорки, однако она присутствует подспудно. Кто те люди, которые идут с весельем, петухами и гитарами? Куда они идут? Отчего должно сердце вздрогнуть? Отчего успокоиться? На эти вопросы лучше всего отвечает сам Лорка в своем знаменитом эссе:

Канте хондо близок к трелям птиц, к пению петуха, к естественной музыке леса и родника <...> Цыганская сигирийя рисовала моему воображению (ведь я неисправимый лирик) дорогу без конца и начала, дорогу без перекрестков, ведущую к трепетному роднику «детской» поэзии, дорогу, на которой умерла первая птица и заржавела первая стрела. Цыганская сигирийя начинается жутким криком, который делит мир на два идеальных полушария, это крик ушедших поколений, острая тоска по исчезнувшим эпохам, страстное воспоминание о любви под другой луной и другим ветром³⁴.

Известно, что поэзия Лорки, кроме того, что впитала в себя стихию фольклора, насквозь пронизана христианскими метафорами и символами. В его стихах одновременно присутствуют два плана: земной и божественный, и они метафизически связаны между собой. Христос, Дева Мария, святые — герои его стихов и прозы. Евангельский текст, церковные традиции — не просто образы, которые он использует в стихах; они составляют сущность и основу его поэзии. И если он говорит о семени, то за этим стоит евангельский контекст: «если пшеничное зерно упав в землю не умрет, то останется одно, а если умрет, то принесет много плода»³⁵.

И еще один важный символ у Лорки, который стал пророческим и приобрел значение лишь после его смерти, но для Вайнберга несомненно значил очень многое, — желтые звезды, *amarillo de estrellas* (*amarillo* — от латинского *amarum* — горький, горечь). В музыке (ц. 5) эти слова подчеркнуты — выделены темпом (*meno mosso*) и звучат а *carpella*.

Так же, как и в предыдущих частях, между поэтическим текстом, включенным композитором в состав «Реквиема», и каноническим текстом заупокойной мессы нет буквального совпадения, но есть символы — семени, царства, жертвы, перехода в иной мир, которые объединяют их в единое семантическое поле Оффертория.

Тема семени, земли, жертвы и вечной жизни продолжается и приводит к апофеозу в VI части «Реквиема» «Сей зерно!» (дата окончания 1.X.1967), написанной на стихи Михаила Дудина и строки из стихотворения Редьярда Киплинга «Поселенец» ('The Settler'). Строки из антивоенного стихотворения-молитвы Киплинга, написанного на окончание англо-бурской войны (1902), Вайнберг вплетает внутрь текста Дудина в качестве рефрена.

³⁴ Гарсия Лорка Ф. Избранные произведения в двух томах. Том первый. Стихи. Театр. Проза. М.: Художественная литература, 1976.
http://lib.ru/POEZIQ/LORKA/lorka1_4.txt (дата обращения 09.05.2024).

³⁵ Евангелие от Иоанна 12:24.

Четверостишие Киплинга цитируется в повести Дудина «Где наша не пропадала», опубликованной в 1967 году:

Там, где дымное лихо войны прошло,
Где усталая дремлет земля,
Я исправлю земле причиненное зло,
Семенами засеяв поля³⁶.

Из этих строк Вайнберг берет только две последние.

Ты на Земле рожден. Заветом
Далеких предков суждено
Тебе всегда зимой и летом
Душою слышать: сей зерно!

*Я исправлю земле причиненное зло,
Семенами засеяв поля*

Ты на Земле рожден. Не тем ли
Твой долг определен давно:
Хранить ее леса и земли,
Моря и реки. Сей зерно!

*Я исправлю земле причиненное зло,
Семенами засеяв поля*

Что из того, что мир расколот
Тоскою распрей! Все равно
Пройдут война, чума и голод,
Любовь и песня. Сей зерно!

*Я исправлю земле причиненное зло,
Семенами засеяв поля*

Пусть будет сердце в миг единый
Последней страстью сожжено
И ты уйдешь зерном в глубины
Земной утробы, – сей зерно!

Земля твоя! Она качала
Твоей судьбы веретено.
И нет конца и нет начала
У вечной Песни. Сей зерно!

*Я исправлю земле причиненное зло,
Семенами засеяв поля*

Богданова Е. Д.
«Реквием» Мечислава Вайнберга.
В диалоге с жанровым каноном

150

Violin I *imp.*

Violin II

Viola

Vcl.

Cb.

Flute

Bassoon *imp.*

Clarinet

Bassoon

Trombone

Violin I

Vcl.

Cb.

x Я исправлю земле пригнанные зла,
семями засею полз. стихи Р. Вилькина

Ил. 19. Автограф партитуры «Реквиема». Фрагмент³⁷

Дэвид Фэннинг полагает, что выбор стихов Дудина — дань советской идеологии (socialist-realist spin) для создания соцреалистического образа «семян будущего» (image of sowing seeds for the future)³⁸. При этом цитату из Киплинга и ее глубоко христианский смысл Фэннинг не упоминает. Зато вспоминает о том, как Вайнберг правил по просьбе товарищей из Союза композиторов текст для последней части Шестой симфонии³⁹.

Если использование текста Дудина и было своего рода реверансом в адрес партийной цензуры, то репутацию «Реквиема» (в отличие от Шестой симфонии) это не спасло. Собирался ли Вайнберг изначально взять за основу стихотворение Дудина, или первым импульсом были строки Киплинга (протитированные в повести), — сведений об этом у нас нет. Если Вайнберг и хотел использовать стихотворение Киплинга целиком, то на тот момент его полного (опубликованного) литературного перевода на русский язык не существовало. Не оценивая художественные достоинства текста Дудина и не сравнивая его с другими стихами, включенными в «Реквием», заметим, что стихотворение «Сей зерно!» не только не противоречит общей концепции соч. 96, но и органично вплетено в образный строй всего сочинения и представляет собой ответ-арку I части. Более того, при сопоставлении текста стихотворения Киплинга 'The Settler' и «Сей зерно!» Дудина очевидны образные параллели и даже возникает предположение, не является ли стихотворение Дудина вольным пересказом киплинговского стихотворения.

Так, например, молитва о благословении и следовании Закону Божию из следующей строфы перефразируется и становится «заветом далеких предков» и заповедью сеять зерно.

³⁸ *Fanning D. Mieczysław Weinberg. In Search of Freedom. P. 116.*

³⁹ В случае с Реквиемом доказательств того, что Вайнберг пошел на компромисс или получил рекомендации по выбору текста, нет. О внесенных поправках в текст Шестой симфонии см. письмо Вайнберга к Шостаковичу от 19 октября 1963 года из архива DСН, опубликованном в сборнике: Мечислав Вайнберг (1919–1996). Страницы биографии. Письма. Материалы международного форума. М.: Библиотека газеты «Музыкальное обозрение», 2017. С. 36–37. Известно, что далеко не только Вайнберг вынужден был исправлять тексты своих сочинений. Так, Шостаковичу пришлось переписать две строфы Симфонии № 13 в соответствии с требованиями цензуры. См.: Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману / Сост. и комментарии И. Д. Гликмана. М.: DСН; СПб.: Композитор, 1993. С. 185–186.

Bless then, Our God, the new-yoked plough
And the good beasts that draw,
And the bread we eat in the sweat of our brow
According to Thy Law.

Благослови же, Боже наш,
свежезапряженный плуг
И благих животных, которые пашут,
И хлеб, который мы едим, [добытый]
в поте лица нашего,
Согласно Закону Твоему.

Или общий смысл этих строф перекликается со своего рода
«выжимкой» Дудина о тоске распрей, войне, чуме и голоде.

Here, where the senseless bullet fell,
And the barren shrapnel burst,
I will plant a tree, I will dig a well,
Against the heat and the thirst.

Здесь, где падала бессмысленная пуля
и взрывалась бездушная шрапнель,
я посажу дерево, я выкопаю колодец,
В защиту от жары и жажды.

And when we bring old fights to mind,
We will not remember the sin –
If there be blood on his head of my kind,
Or blood on my head of his kin –
For the ungrazed upland, the untilled lea
Cry, and the fields forlorn:
'The dead must bury their dead, but ye –
Ye serve a host unborn'.

И когда мы вспомним прежние битвы,
Мы не будем помнить о грехе –
Если на его голове будет кровь моего рода,
Или на моей голове кровь его рода –
Ибо невозделанные пастбища,
невспаханные луга
Заброшенные поля вызывают:
«Мертвые должны хоронить
своих мертвецов, но вы
Служите продолжению рода».

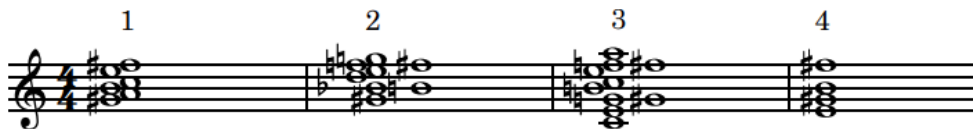
Да, в стихах Дудина присутствует некоторый набор советских штампов и используется соответствующий тезаурус, в них упрощается смысл стихов Киплинга и исключаются библейские цитаты и аллюзии, это стихотворение принадлежит иной культуре. Однако в нем есть общий антивоенный посыл, мысль о жертвенности, о следовании человека путем зерна, о вечности и образе сеятеля, который исцеляет землю от нанесенных войной ран. В этом небольшом тексте в сжатой форме присутствуют все те символы, которые в виде тем-лейтмотивов легли в основу «Реквиема»: земли, оружия, зерна.

Таким образом, уже в самом стихотворении Дудина и в расширенном контексте, который дает полное стихотворение Киплинга, присутствуют литургические образы и символы последних частей канонического реквиема: Sanctus – Benedictus – Agnus Dei – Communio – Lux aeterna.

Финал «Реквиема» имеет сквозную строфическую форму. Он представляет собой длительное развертывание двух главных лейтмотивов: «земли» и «зерна». Тема земли в этой части становится основой фактурно насыщенного, густого оркестрового пласта (преобладают тембры струнных в нижнем диапазоне) и развивается неспешно, подобно течению реки. Она постоянно тяготеет к тональному центру — «ми». Хоровой пласт наслаивается на оркестровый и вливается в общий поток, хотя мелодически это самостоятельный материал (со второй строфы — в полифоническом изложении). Первая строфа — хоровые сопрано, вторая — дуэт партий альтов и теноров, в третьей соединяются голоса сопрано, альтов и теноров, в пятой — все голоса хора. В четвертой строфе возникает новый материал, о котором речь пойдет далее.

Тема зерна впервые появляется во II части в виде внезапных аккордов-вспышек. Но если во II части аккорды были инструментальными (арфа-колокольчики-треугольник), то здесь они звучат со словами «Сей зерно!». Яркие мажорные аккордовые комплексы в сочетании с тембром детских голосов в высокой тесситуре рожают ассоциацию с ангельским хором Sanctus («Свят Свят Свят Господь Саваоф, полны небеса и земля славы Твоей»). Они звучат в конце каждой строфы — в си мажоре, фа-диез мажоре, ре мажоре, до мажоре с фа-диез.

В конце последней, пятой строфы к детскому хору постепенно прибавляются голоса смешанного хора, создавая политональные наложения, в результате образующие кластеры — см. ил. 20, аккорды 1–3. Длительно вызревающий аккорд 4, к которому стремится все гармоническое развитие шестой части, — трезвучие ми мажора с ноной (фа-диез).



Ил. 20

Фраза Киплинга рефреном повторяется трижды (ср. с троекратным повтором евхаристической молитвы *Agnus Dei qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem* или, в заупокойной мессе, *dona eis requiem*) в конце каждой строфы, неизменно в хоровом звучании басовой партии — ил. 21.

pp

Bass

я ис - прав - лю зем - ле при - чи - нён - но - е зло, _____

V.

— се - ме - на - ми за - се - яв по - ля _____

Ил. 21

Новый мотив, который появляется в четвертой строфе на словах «Пусть будет сердце в миг единый / Последней страстью сожжено», — еще одно подтверждение глубоко христианской трактовки Вайнбергом стихов Дудина. Это буквальное цитирование баховской темы креста, только тема *b-a-c-h* здесь звучит на полтона выше: *h-ais-cis-c* — ил. 22. Трудно сомневаться в том, что под «последней страстью» подразумеваются Страсти Христовы.

pp

Alto

Пусть бу - дет серд - це в миг е - ди - ный

Piano

Ил. 22. VI часть, ц. 9

Между четвертой и пятой строфами отсутствует рефрен со строкой из Киплинга. А в завершение пятой, заключительной строфы рефрен звучит в хоральном изложении, объединяющем все голоса хора (семантически это Communion) — ил. 23.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in 3/4 time and marked *ff* (fortissimo). The lyrics are: "Я ис - прав - лю зем - ле при - чи - нен - но - е зло...". The Soprano and Tenor parts have lyrics, while the Alto and Bass parts do not. The score consists of four staves, each with a clef and a key signature of one flat (B-flat). The Soprano and Tenor parts are in treble clef, while the Alto and Bass parts are in bass clef. The music features a mix of quarter, eighth, and dotted notes, with some rests. The lyrics are written below the Soprano and Tenor staves.

Ил. 23. VI часть, ц. 18

И именно здесь происходит главная кульминация всего «Реквиема». После хорала на выдержанном хоровом аккорде у литавр трижды проходит главная тема — тема земли, ил. 24.

Завершается «Реквием» своего рода гетерофонным каноном — дуэтом сопрано и детского хора на фоне органного пункта, повторяющим фразу Киплинга (семантическое соответствие *Lux aeterna*). В заключительных тактах на фоне дрящегося диатонического аккорда с завоеванным вновь ми-мажорным трезвучием с ноной возникает лейтмотив «железа» — клавишинные фигурации из второй части «А потом...», напоминающие о том, что зло в мире не истреблено.

Богданова Е. Д.
«Реквием» Мечислава Вайнберга.
В диалоге с жанровым каноном

375

176

Soprano
Violin I
Violin II
Viola
Cello
Double Bass
Timpani
Mandolin

Organo
Lacrimas san-ctas in se-mi-na-tio-nem sementis

-30-

Ил. 24. Фрагмент автографа партитуры «Реквиема»⁴⁰

ИСТОЧНИКИ

- 1 *Вайнберг М.* Реквием соч. 96. Партитура. Автограф. Личный архив композитора.
- 2 *Вайнберг М.* Реквием соч. 96. Клавир. Музфонд СССР. Москва, 1969. *На правах рукописи.*
- 3 *Вайнберг М.* Хиросимские пятистишия. Партитура. Автограф. Личный архив композитора.
- 4 *Вайнберг М.* Пассажирка. Опера в 2 действиях, 8 картинах с эпилогом. Соч. 97. Клавир. М.: Сов. композитор, 1977.
- 5 *Weinberg M.* Symphonie Nr. 8 “Polnische Blumen” op. 83. Partitur. New-York — Hamburg: Peermusic classical, 2014.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 *Абдоков Ю.* Неизвестный Вайнберг: кантата «Хиросимские пятистишия». Тембровая поэтика // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 3. С. 42–60.
- 2 *Витковский Е.* Странная победа Сары Тисдейл // *Тисдейл С.* Реки, текущие к морю. Избранные стихотворения / Составитель Е. Витковский. М.: Водолей, 2011.
- 3 *Гарсия Лорка Ф.* Лирика. М.: Художественная литература, 1965.
- 4 *Гарсия Лорка Ф.* Избранные произведения в двух томах. Том первый. Стихи. Театр. Проза. М.: Художественная литература, 1976.
- 5 *Гвиздалянка Д.* Мечислав Вайнберг — композитор трех миров. СПб.: Композитор, 2022.
- 6 Кровью сердца. Об опере М. Вайнберга «Пассажирка» // Музыкальная жизнь. 1969. № 1. С. 8.
- 7 Мечислав Вайнберг (1919–1996). Страницы биографии. Письма. Материалы международного форума. М.: Библиотека газеты «Музыкальное обозрение» (т. 3), 2017.
- 8 *Никитина Л.* «Почти любой миг жизни — работа». Страницы биографии и творчества Мечислава Вайнберга // Музыкальная академия. 1994, № 5. С. 17–24.
- 9 *Оболенская Ю.* Федерико Гарсия Лорка в переводах Марины Ивановны Цветаевой // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2015. № 5. С. 99–109.
- 10 Письма к другу: Письма Д.Д. Шостаковича к И.Д. Гликману / Сост. и комментарии И.Д. Гликмана. М.: DСH; СПб.: Композитор, 1993.
- 11 *Fanning D.* Mieczysław Weinberg. In Search of Freedom. Hofheim: Wolke Verlag, 2010.
- 12 *Klokova A.* Werke in memoriam. Holocaust-Verarbeitung im Instrumentalwerk Mieczysław Weinbergs im Kontext der sowjetischen Musik. Hofheim: Wolke Verlag, 2023.

SOURCES

377

- 1 *Weinberg M.* Requiem op. 96. Full score. Autograph manuscript. The composer's personal archive.
- 2 *Weinberg M.* Requiem op. 96. Piano-vocal score. Musical Fund of the USSR. Moscow, 1969. *On the rights of a manuscript.*
- 3 *Weinberg M.* *The Hiroshima Tankas.* Full score. Autograph manuscript. The composer's personal archive.
- 4 *Weinberg M.* *The Passenger.* Opera in 2 acts, 8 tableaux with epilogue. Op. 97. Piano-vocal score. Moscow: Sovetskiiy kompozitor, 1977.
- 5 *Weinberg M.* Symphonie Nr. 8 "Polnische Blumen" op. 83. Partitur. New-York – Hamburg: Peermusic classical, 2014.

REFERENCES

- 1 *Abdokov Yu.* Neizvestniy Vaynberg: kantata 'Khirosimskie pyatistishiya'. Tembroyaya poëtika [Unknown Weinberg. Cantata *The Hiroshima Tankas*: the poetics of timbre] // *Teatr. Zhivopis'*. Kino. Mužiķa [Theatre. Painting. Cinema. Music]. 2021. No. 3. P. 42–60.
- 2 *Vitkovskiy E.* Strannaya pobeda Sari Tisdeyl [The Strange Victory of Sara Teasdale] // *Tisdeyl* [Teasdale] S. Reki, tekushchsie k moryu. Izbrannié stikhotvoreniya [Rivers Flowing Towards the Sea] / Compiled by E. Vitkovskiy. Moscow: Vodoley, 2011.
- 3 *Garsia Lorka* [García Lorca] *F.* Lirika [Poetry]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura [Belles-Lettres], 1965.
- 4 *Garsia Lorka* [García Lorca] *F.* Izbrannié proizvedeniya v dvukh tomakh. Tom 1. Stikhi. Teatr. Proza [Collected Works in 2 volumes. Vol. 1. Poetry. Theatre. Prose]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura [Belles-Lettres], 1976.
- 5 *Gvizdalyanka* [Gwizdalanka] *D.* Mechislav Vaynberg — kompozitor trekh mirov [Mieczysław Weinberg — a Composer of Three Worlds]. Saint Petersburg: Kompozitor, 2022.
- 6 Krov'yu serdca. Ob opere M. Vaynberga 'Passazhirka' [With a bleeding heart. On M. Weinberg's opera *The Passenger*] // *Muzikal'naya zhizn'* [Musical Life]. 1969. No. 1. P. 8.
- 7 Mechislav Vaynberg (1919–1996). Stranici biografii. Pis'ma. Materiali mezhdunarodnogo foruma [Mieczysław Weinberg (1919–1996). Pages from His Biography. Correspondence. Materials of an International Forum]. Moscow: Biblioteka gazet i 'Muzikal'noe obozrenie' [Library of the Newspaper 'Musical Observer'] (Vol. 3), 2017.
- 8 *Nikitina L.* 'Pochti lyuboy mig zhizni — rabota'. Stranici biografii i tvorchestva Mechislava Vaynberga ['Working Almost Without Breaks'] // *Muzikal'naya akademiya* [Music Academy]. 1994, No. 5. P. 17–24.
- 9 *Obolenskaya Yu.* Federiko Garsia Lorka v perevodakh Marini Ivanovni Cvetaevoy [Federico García Lorca in Marina Ivanovna Cvetaeva's Translations] // *Vestnik Moskovskogo universiteta* [Bulletin of the Moscow University]. Series 9: Philology. 2015. No. 5. P. 99–109.

- 10 Pis'ma k drugu: Pis'ma D.D. Shostakovicha k I.D. Glikmanu [Letters to a Friend. Letters of D.D. Shostakovich to I.D. Glikman] / Compiled and commented by I.D. Glikman. Moscow: DSCH; Saint Petersburg: Kompozitor, 1993.
- 11 *Fanning D.* Mieczysław Weinberg. In Search of Freedom. Hofheim: Wolke Verlag, 2010.
- 12 *Klokova A.* Werke in memoriam. Holocaust-Verarbeitung im Instrumentalwerk Mieczysław Weinbergs im Kontext der sowjetischen Musik. Hofheim: Wolke Verlag, 2023.

Богданова Е. Д.
«Реквием» Мечислава Вайнберга.
В диалоге с жанровым каноном