**А. Селицкий**

**ВОКАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ ВИТАЛИЯ ХОДОША**

**НА СТИХИ ГУМИЛЁВА И АХМАТОВОЙ**

**КАК ДИПТИХ**

Он любил три вещи на свете:

За вечерней пенье, белых павлинов

И стёртые карты Америки.

Не любил, когда плачут дети,

Не любил чая с малиной

И женской истерики.

...А я была его женой.

*Анна Ахматова (1910)*

«Когда человек умирает, / Изменяются его портреты», – написала в одном из стихотворений Анна Ахматова. Эти строки вспоминаются не только потому, что Ахматова – одна из героинь предлагаемой статьи, но и потому сегодня они невольно проецируются на образ композитора, о чьих сочинениях пойдёт речь, – Виталия Ходоша (1945–2016). Талант крупный, выдающийся, на протяжении нескольких десятилетий он занимал одно из самых заметных мест в Ростовской композиторской организации; во всяком случае, был, наверное, самым исполняемым автором, его произведения звучали и звучат по всей стране и за рубежом. Был удостоен заслуженных почестей – наград и премий, ныне имя композитора увековечено в названии одной из детских школ искусств города. Закономерно, что единственный монографический концерт фестиваля к 80-летию Ростовской организации Союза композиторов России – концерт музыки Ходоша, организованный по инициативе художественного руководителя и дирижёра Муниципального камерного оркестра Таганрога, друга и многолетнего творческого партнёра мастера – Александра Гуревича.

В программе, прозвучал, в частности, и один из вокальных циклов, рассматриваемый в статье: «Подслушанное» на стихи Ахматовой. Композитор оставил значительное творческое наследие, в котором охватил практически все жанры музыки и музыкального театра. Пожалуй, наиболее востребованными давно уже стали хоровая музыка и детские фортепианные пьесы, пользующиеся неизменной любовью исполнителей и слушателей. Девять камерно-вокальных циклов, созданных между 1975 и 2014 годами, казалось бы, не занимают лидирующих позиций в творческом «портфеле» композитора. Однако каждый из них – «типичный Ходош», с его излюбленными идейно-образными, драматургическими и стилевыми решениями.

Почему же после ухода Ходоша из жизни «меняется его портрет», иными словами, несколько смещаются акценты в восприятии его искусства? Разумеется, определяющие свойства его эстетики и стиля вряд ли когда-либо подвергнутся пересмотру, свойства, которые выявил его биограф А. Цукер: мир радушия, теплоты, душевной отзывчивости, радостное приятие мира[[1]](#footnote-1). Но не стала ли более различимой трагическая нота, не выстраиваются ли в особую линию произведения соответствующей направленности – моноопера «Письмо», поэма «Страсти по Анне», кантата «По прочтении „Архиерея“ А. Чехова», ставший «лебединой песней» неизлечимо больного композитора хоровой цикл «Я о тебе пишу»? К этой линии, безусловно, принадлежат и изучаемые ниже сочинения, особенно первое из них.

Всякий, кто знает о существовании вокальных циклов Ходоша «Белях лилий звон» на стихи Гумилёва и «Подслушанное» на стихи Ахматовой, скорее всего, предположит, что произведения эти образуют некое художественное единство. Связи между ними автором никак не обозначены, но «особые отношения» этих опусов угадываются уже в соседстве имён поэтов. К тому же циклы созданы один вслед за другим (в 1996 и 1997 годах соответственно), что только укрепит слушателя в догадке о связующей нити между сочинениями. Случай «парности» произведений в истории музыки не единственный, но и не слишком частый. В чём-то похожая «пара» встречалась в камерно-вокальном творчестве Ходоша и раньше: «Чудо-чудеса» и «Кунсткамера» на стихи разных поэтов, создававшиеся параллельно (1974-1975), но там совпадала лишь общая характеристическая направленность циклов. Здесь же чувствуется коммуникация более глубокая и тонкая. И хотя каждое из сочинений даёт интересный и благодатный материал для анализа, далее разговор пойдёт лишь о том, что связывает их друг с другом.

Жизнь поэзии Ахматовой и Гумилёва в музыке складывалась по-разному, ибо несхожи судьбы их наследия вообще. Стихи Ахматовой давно входят в сознание читателя: при жизни поэта они всё же печатались – пусть с большими перерывами, тщательно отфильтрованные, маленькими тиражами (а некоторые уже выпущенные сборники изымались из обращения). Всё это – чередуясь с периодами замалчивания и травли; «Меня забывали сто раз», – напишет она в 1957 году, как раз незадолго до начала подлинного «ахматовского бума». Ещё в молодые годы её строфы попали и в сферу внимания композиторов, породив за истекшие десятилетия весьма обширную «ахматовиану»[[2]](#footnote-2). Ходош встретился с Ахматовой дважды: через пять лет после «Подслушанного» он создаст одно из самых своих монументальных произведений – поэму для чтеца, хора и струнного оркестра «Страсти по Анне». Гумилёв же вошёл в обиход гораздо позднее, в годы Перестройки, до этого 65 лет пребывая под запретом как участник «контрреволюционного заговора», расстрелянный в 1921 году. За эти долгие годы были прочно забыты его прижизненные лавры одного из лидеров Серебряного века, создателя целого направления акмеизм, репутация мэтра, учителя молодых поэтов. Всё это время Гумилёв был известен только знатокам, владельцам старинных изданий конца 1900-х – начала 1920-х годов и отчаянным читателям сам- и тамиздата. После официального возвращения Гумилёва музыканты стали активно осваивать эту «всплывшую Атлантиду» и, кажется, особенно в этом преуспели рок-группы, барды и авторы эстрадных песен. (Не обошли они своим вниманием и Ахматову.) К тому времени, когда к стихам Гумилёва обратился Ходош, поэта уже широко издавали; помимо отдельных сборников, были выпущены два многотомных собрания сочинений. Скорее всего, Ходош воспользовался книгой «Огненный столп», изданной в Ростове с содержательным предисловием С. Чупринина.

По свидетельству Э. Я. Ходош, композитор писал «Лилии», уже задумав «Подслушанное», то есть они изначально мыслились как «пара». В первом из них – три части, во втором – пять. Даже то, что гумилёвский цикл лаконичнее, наполнено смыслом: его земная жизнь короче более чем вдвое. В образно-содержательном плане они достаточно контрастны, что, с одной стороны, отражает разную поэтику создателей стихов, а с другой – обеспечивает возможность исполнения в одной концертной программе. На памяти автора статьи только один такой случай, имевший место вскоре после создания циклов. В то же время, каждый из них является вполне самостоятельным опусом; в дальнейшем они звучали неоднократно порознь, и это нисколько не мешало восприятию. Но думается, композиторский замысел во всей полноте раскрывается только при их соседстве в афише. Лишь тогда становятся явными импульсы, исходящие от гумилёвского цикла к ахматовскому, и, в ещё большей мере, ответный характер второго.

История непростых отношений Ахматовой и Гумилёва, личных и творческих, многократно описана: долго не принимавшееся юной Анной Горенко предложение руки и сердца (псевдоним Ахматова она возьмёт уже после развода); брак, обречённый на неудачу[[3]](#footnote-3), омрачённый размолвками и разлуками, обоюдными изменами; совместное воспитание сына; расставание и развод при сохранении дружеских контактов. Ахматова – главная героиня ранней лирики Гумилёва и образ её далёк от благостности[[4]](#footnote-4). За два месяца до развода, когда семья уже давно фактически распалась, она прислала ему свой сборник «Белая стая» с надписью: «Моему милому другу Н. Гумилёву с любовью». Ахматова всю жизнь вела мысленный диалог с ним: как бывшая супруга, как поэт с поэтом. Специальные исследования посвящены выявлению «гумилёвских подтекстов» в поэзии Ахматовой[[5]](#footnote-5). Пока Гумилёв был жив, он это чувствовал: «И ведаю, что обо мне, далёком, / Звенит Ахматовой сиренный стих».

Диалог вёлся в разных эмоциональных регистрах, достигая порой высокой степени напряжения. Одна из его книг, вышедших ещё в период супружества, вызвала восклицание Ахматовой: «Там борьба со мной! Не на живот, а на смерть!»[[6]](#footnote-6) До конца дней она бережно хранила подаренные им книги, собирала издания, вышедшие после расставания и его гибели, делала пометки на полях. Чувствовала власть над собой «особенных, исключительных отношений… непонятной связи, ничего общего не имеющей ни с влюблённостью, ни с брачными отношениями»[[7]](#footnote-7). В поздние годы записала наброски воспоминаний и размышлений о творчестве первого мужа, комментарии к отдельным стихотворениям, скрупулёзно отметила посвящённые ей стихи и там, где это не было обнародовано. Она помнила мельчайшие детали: даты, высказывания, помнила, по меткому выражению Льва Аннинского, «той отвердевшей любовью памяти, которая тлела, жгла, грела Ахматову после страшного 1921 года – до самой её смерти»[[8]](#footnote-8).

Отбирая стихи Гумилёва, Ходош не стремился представить сколько-нибудь целостный образ поэта. Многое, что принято считать характерным для автора сборника «Путь конквистадоров», отсутствует: нет экзотики дальних стран, нет всего того, в чём критика не без оснований усматривает бутафорию и набор амбициозных красивостей[[9]](#footnote-9). Кстати сказать, так же оценивала этот пласт его поэзии Ахматова: «Невнимание критиков (и читателей) безгранично. Что они вычитывают из молодого Гумилёва, кроме озера Чад, жирафа, капитанов и прочей маскарадной рухляди?»[[10]](#footnote-10) Гумилёв Ходоша – певец одной темы; если коротко, тема эта – смерть. Если уточнить, – любовь и смерть, уверенность в воссоединении за пределом земной жизни. Или мечта о таком воссоединении, или надежда на него. Вместе с тем, выбор композитора не произволен. Поэт с младых ногтей размышлял о смерти, о готовности встретить её мужественно, с открытым забралом, видел в ней не трагический обрыв линии жизни, а путь в бессмертие. И. Одоевцева записала его монолог, произнесённый им за полгода до ареста:«Я в последнее время постоянно думаю о смерти. Нет, не постоянно, но часто… Все мы приговорены от рождения к смертной казни. Смертники. Ждём – вот постучат на заре в дверь и поведут вешать… Я, конечно, самонадеянно мечтаю, что умру я не на постели. При нотариусе и враче… (здесь он цитирует собственное стихотворение «Я и вы». – *А. С*.) Или что меня убьют на войне. Но ведь это, в сущности, всё та же смертная казнь»[[11]](#footnote-11). Однако, по Гумилёву, за смертью – рай, и потому трагизм высказывания в целом – не безысходен. Слово «рай» в избранных для цикла стихах звучит трижды, а в завершении второго романса ещё повторено и выделено композитором.

Выбор Ходошем стихов может показаться не самым лучшим и с точки зрения предполагаемого диалога со вторым циклом, – ведь в наследии обоих поэтов есть прямые посвящения друг другу, их немало; как говорится, было из чего выбирать. Но произведение искусства – не сколок литературоведческих трудов. Композитор и здесь избегает всего слишком очевидного.

Диалог требует контраста: два сочинения – два психологических портрета. В сравнении с «Лилиями», цикл «Подслушанное» более многотемен и многостилен. Лирическая героиня Ахматовой и погружена в себя, и открыта миру. Тема смерти здесь тоже затронута:

Я не знаю, ты жив или умер… (Плач)

А во флигеле покойник,

Прям и сед, лежит на лавке… (Заклинание)

Но тема эта – лишь одна из многих, и притом не главная. Главное – образ женщины: жены (вдовы), матери, поэта. В конечном итоге, именно последний мотив оказывается доминирующим: творчество не то чтобы смягчает трагизм бытия, но помогает примириться с ним. Недаром цикл открывается знаменитыми строками, в которых Ахматова как бы приоткрывает завесу над тайной творческого процесса, высказываясь столь же шутливо, сколь и серьёзно (они и подсказали Ходошу название произведения):

Подумаешь, тоже работа, –

Беспечное это житье:

Подслушать у музыки что-то

И выдать шутя за своё.

Тема творчества слышится и в финальной «Песенке»:

Я на солнечном восходе

Про любовь пою…

Лирический герой Гумилёва подчёркнуто аристократичен, лексика и образность его речи почти целиком подчинены обобщённо-поэтическому, возвышенному стилю; в его своеобразном «зеркале» предметный окружающий мир практически не отражается. Речь Ахматовой захватывает резкими модуляциями в разговорную и фольклорную интонацию – песенную, частушечную, причетную, что неоднократно отмечалось исследователями, начиная с 20-х годов. Реалии жизни, главным образом, сельского быта, крестьянского труда присутствуют едва ли не в каждом стихотворении: избушка тёмная, мельница замшелая, лавка во флигеле, стеариновая свечка, девочка босая, плетень. Диптих открывается гумилёвскими лилиями:

Кто лежит в могиле,

Слышит дивный звон,

Самых белых лилий

Чует запах он.

А заканчивается ахматовской мёртвой лебедой:

На коленях в огороде

Лебеду полю.

…

Все сильнее запах тёплый

Мёртвой лебеды.

При всех далёкости этих *растительных образов* и связанной с ними символики, объединяет их одно: дыхание смерти.

Даже если вообразить невероятное – циклы слушает человек, ровным счётом ничего не знающий об Ахматовой и Гумилёве, – их диалогичность всё равно будет воспринята. Начиная с первого номера первого цикла – и до последней строки второго в поэтическом тексте постоянно ощущается присутствие *другого*, незримого собеседника. Лирические монологи обоих героев – монологи *обращённые*, адресованные этому другому. В большинстве стихотворений звучат местоимения «ты», «тебе», «твой» или «мы», причём окутанные напряжённой атмосферой разлуки, разрыва, неизвестности. Неважно, что на самом деле «Мне снилось» Гумилёва посвящено другой женщине, а «Я не знаю, ты жив или умер» и одна из «Колыбельных» Ахматовой (сведённых Ходошем в одну) – другому мужчине. Подобные факты известны уж точно либо увлечённым знатокам поэзии, либо специалистам. В контексте целого за всеми этими «ты» встают только один «он» и одна «она».

Да, ты умираешь…

…

Но идёшь ты к раю

По моей мольбе,

Это так, я знаю.

Я клянусь тебе.

Мне снилось: мы умерли оба…

…

Когда мы сказали: «Довольно»?

Давно ли, и что это значит?

(Гумилёв)

Я не вижу сокола

Ни вдали, ни около.

Я не знаю, ты жив или умер…

Все тебе: и молитва дневная,

И бессонницы млеющий жар,

И стихов моих белая стая,

И очей моих синий пожар.

(Ахматова[[12]](#footnote-12))

Наконец, финальные строки каждого цикла недвусмысленно указывают на сквозной образный мотив этих парных произведений: связь между лирическими героями – пусть за гранью жизни, в иных мирах – нерасторжима:

Два белые, белые гроба

Поставлены рядом. (Гумилёв)

Надо мною только небо,

А со мною голос твой. (Ахматова)

Означает ли сказанное, что на основе такого «либретто» Ходош выстраивает единую музыкальную драматургию циклов с использованием цитирования, крупных тематических «арок»? Отнюдь нет: они не педалируются, намечены композитором словно «для себя». И для пытливого слушателя, который ведом гипотезой об их наличии («должны быть, не могут не быть»!) и внутренне готов к их обнаружению.

Скорее всего, слушатель прежде всего ощутит образно-стилевое несходство произведений. Гумилёвский цикл и в музыкальном отношении, можно сказать, более моностилен, тяготеет к обобщённому высказыванию в духе академической традиции. Отсюда – более или менее явные апелляции к классике. Так, начальные такты первой части, «Утешение» (название дано композитором), – аллюзия на «Вокализ» Рахманинова, с его неизбывной светлой печалью. Этим же материалом, наподобие общей коды, цикл завершается. Таков музыкальный символ «рая», где суждено встретиться душам разлучённых. Иной поворот образа, и снова через quasi-цитату, дан во второй части, «Смерть»; здесь это Ноктюрн Грига[[13]](#footnote-13). И для художественной концепции цикла, и для идеи диалога важна психологическая реакция лирического героя на распад любовного союза. Стихотворение «Мне снилось» говорит об угасшем, «бессильном» чувстве: сердцу не больно, сердце не плачет, губы твои не желанны… Но говорит так настойчиво, что из-за прямого смысла слов доносится смысл прямо противоположный: боль, тоска по утраченному. Так и решает Ходош кульминацию романса: начиная от слов «Бессильные чувства так странны» музыка окрашивается в тона сильного душевного волнения, что подкреплено авторским указанием *Piu mosso, agitato*, ремаркой *disperato* – безутешно, в отчаянии[[14]](#footnote-14). Той же цели – преодолению некоторой холодности и отстранённости интонации, когда открытая эмоциональность словно прорывается сквозь броню напускного безразличия, – служит приём постепенного, от первого романса к последнему, расцветания мелодизма.

Конкретные приметы окружающего мира, щедро рассыпанные по стихам Ахматовой находят отражение в музыке через обращение к жанровости, в том числе первичным жанрам. Жанровая определённость подчёркнута названиями частей, данных композитором: Скерцо (у Ахматовой – «Поэт»), Колыбельная, Плач, Заклинание, Песенка (у Ахматовой три последних без названия, хотя ряд других своих стихов она называла песенками).

Каковы же «ответы» второго цикла – первому, какой отклик получают в нём исходящие импульсы? С интересующей нас точки зрения, «*Подслушанное*» можно толковать и как «*Услышанное*». Поначалу связь с «Лилиями» не ощущается, но чем дальше, тем она явственней. Да и общее движение в ахматовском цикле как бы ускоряется к концу: три последние номера идут attacca, подобно циклу гумилёвскому. В № 2, «Колыбельной», Ходош соединил два стихотворения с таким названием: первая трактована в характере бесхитростной народной песни, вторая – «сухого» речитатива на одной ноте с ремаркой *con amarezza* – с горечью. Материал звучит четыре раза, с разными словами, в том числе «Я не вижу сокола / Ни вдали, ни около», где впервые появляется мотив тревоги за судьбу близкого человека. Сопровождается речитация-скороговорка мерными аккордами с хроматической нисходящей линией баса – так же, как в открывающем гумилёвский цикл романсе «Утешение»: в фортепианном вступлении и далее с текстом «Да, ты умираешь, / руки холодны…» Кстати, в «Колыбельной» есть и более прямое обращение к образу «собеседника», уже не фольклорно-метафорическое, а совершенно достоверное: «Подарили белый крестик / Твоему отцу… Да хранит святой Егорий / Твоего отца»[[15]](#footnote-15).

Речитативные эпизоды в «Подслушанном» образуют подобие сквозной линии. В кульминации следующего номера, «Плач», скандирование, на этот раз исступлённо-отчаянное, появляется с текстом «Мне никто сокровенней не был…», а затем напомнит о себе в «Заклинании» («А раскрашенные ярко / Прямо стали георгины»).

Ещё один мелодико-ритмический оборот связывает как части внутри циклов, так и циклы между собой: вокального склада мотив, построенный на асимметричном опевании, столь характерном для Чайковского[[16]](#footnote-16). Впервые он проводится во второй части «Лилий» (заглавная интонация крайних разделов), потом – на таких же заметных участках формы в части третьей. И – если циклы исполняются один за другим – он же, слегка видоизменённый, но вполне узнаваемый, словно подхватывается в номере, открывающем «Подслушанное», чтобы прозвучать в начале трёх строф из четырёх. Затем он возвращается в «Плаче», соединяясь со словами «светло горевать» и «ласкал и забыл».

Может показаться, что выявленные связи между циклами не слишком многочисленны и как бы «слабы». С этим следует согласиться, но при этом учесть два обстоятельства. Во-первых, не забудем о предусмотренной композитором возможности автономного бытования сочинений: в таком случае «реприза» неисполняемого в концертной программе первого цикла во втором выглядела бы странно и нарушала бы его целостность. Во-вторых, выскажем соображение более широкого порядка: стиль Ходоша не принадлежи к числу тех, которые узнаются «с первой ноты», как то происходит с большинством зрелых сочинений, к примеру Вагнера или Скрябина. Его своеобразие – не в неповторимости отдельно взятой интонации или гармонической последовательности, скорее, в общем «тоне» высказывания, которому присущи ясность и лаконизм, глубина мысли при внешней простоте музыкальной речи, идеально выверенная архитектоника, обеспечивающая «направленность формы на слушателя».

При всём при этом «водяные знаки» межциклических связей можно уловить слухом. «Белых лилий звон» и «Подслушанное» словно смотрятся друг в друга. А диптих в целом воспринимается как своеобразный единый памятник двум большим русским поэтам.

*Проблемы современного композиторского творчества. Ростов н/Д, РГК, 2019. – С. 144–152.*

1. Цукер А. Страницы памяти – события и судьбы. М.: изд-во «Композитор», 2017. 288 с. С. 178, 179. [↑](#footnote-ref-1)
2. Подробнее см.: Кац Б., Тименчик Р. Анна Ахматова и музыка. Исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1989. 336 с. [↑](#footnote-ref-2)
3. Через несколько месяцев после венчания из-под её пера выйдет знаменитое, вынесенное в эпиграф стихотворение, заканчивающееся строкой: «… А я *была* его женой». [↑](#footnote-ref-3)
4. В год свадьбы он напишет: «Из логова змиева, / Из города Киева, / Я взял не жену, а колдунью…» [↑](#footnote-ref-4)
5. Бурдина С. Гумилевские подтексты в поэмах А. Ахматовой // Вестник Пермского ун-та. Российская и зарубежная филология. 2018. Т. 10, вып. 1. С. 79–87. [↑](#footnote-ref-5)
6. Ахматова А. Стихотворения. Поэмы. Проза. М.: Рипол классик, 1998. 832 с. С. 595. [↑](#footnote-ref-6)
7. Ахматова А. Цит. изд. С. 616. [↑](#footnote-ref-7)
8. Аннинский Л. Эвтерпа в лапах Гименея. М.: Инст. журн. и лит. творч., 2011. – 196 с. – С. 46. В этой книге о любви и браке в жизни великих поэтов главу о героях настоящей статьи автор назвал «Мальчик и Колдунья». [↑](#footnote-ref-8)
9. Чупринин С. Из твёрдого камня // Гумилёв Н. Огненный столп: стихи из девяти книг. Р н/Д., Ростовское книжн. изд-во, 1989. 352 с. С. 11 [↑](#footnote-ref-9)
10. Ахматова А. Цит. изд. С. 592. [↑](#footnote-ref-10)
11. Одоевцева И. На берегах Невы: Литературные мемуары. М.: Худож. лит., 1989. – 334 с. С. 70–71. [↑](#footnote-ref-11)
12. Даже зашифрованные в этих строках упоминания своего стихотворения «Бессонница» и книги «Белая стая» указывают на особого адресата, который всё поймёт без специальных пояснений, как «пароль». [↑](#footnote-ref-12)
13. Случайное это совпадение или нет, но образ музыки Грига встречается в сборнике «Путь конквистадоров», первой книге Гумилёва, который, по воспоминаниям современников, музыку не знал и не любил. [↑](#footnote-ref-13)
14. Традиции подобного прочтения – не текста стихотворения, а его психологического подтекста, – идёт в русском романсе от глинкинского «Не искушай» на стихи Баратынского под названием «Разуверение». [↑](#footnote-ref-14)
15. Стихотворение написано в 1915 году, а в конце 1914-го находившийся на фронте Гумилёв получил свой первый Георгиевский крест; вскоре он будет удостоен второго. Позже он напишет: «…Святой Георгий тронул дважды / Пулею не тронутую грудь». [↑](#footnote-ref-15)
16. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. М.: Музыка, 1971. 247 с. С. 16–18 [↑](#footnote-ref-16)