

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

MUSIC CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

Е. Уринсон

ФОЛЬКЛОРНЫЙ БАЛЕТ «ТИХИЙ ДОН» Л. КЛИНИЧЕВА: ПРИНЦИПЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ И ВОПРОСЫ ТЕМАТИЗМА

Е. Urinson

THE FOLKLORE BALLET «THE QUIET DON» BY L. KLINICHEV: THE PRINCIPLES OF MUSICAL CHARACTERISTIC AND THE PROBLEMS OF THEMATISM

В статье представлено авторское толкование балета «Тихий Дон» Л. Клиничева как фольклорного произведения. Особое внимание уделено интонационно-тематическим связям балета с донскими народными песнями и музыкальным характеристикам главных действующих лиц. Во вступительной заметке подчеркнута бесспорная значимость исследовательской и просветительской деятельности Е. Уринсона применительно к музыке ростовских композиторов.

Ключевые слова: Л. Клиничев, балет «Тихий Дон», М. Шолохов, фольклорный тематизм, музыкальная характеристика.

The author's interpretation of the ballet «The Quiet Don» by L. Klinichev as folklore composition is presented in the article. A special attention is paid to intonation and thematical connections of this ballet with Don folk song and musical characteristics of the main personages. The introductory essay notes weightly importance of E. Urinson's research and enlightenment activities conformly to music by Rostov composers.

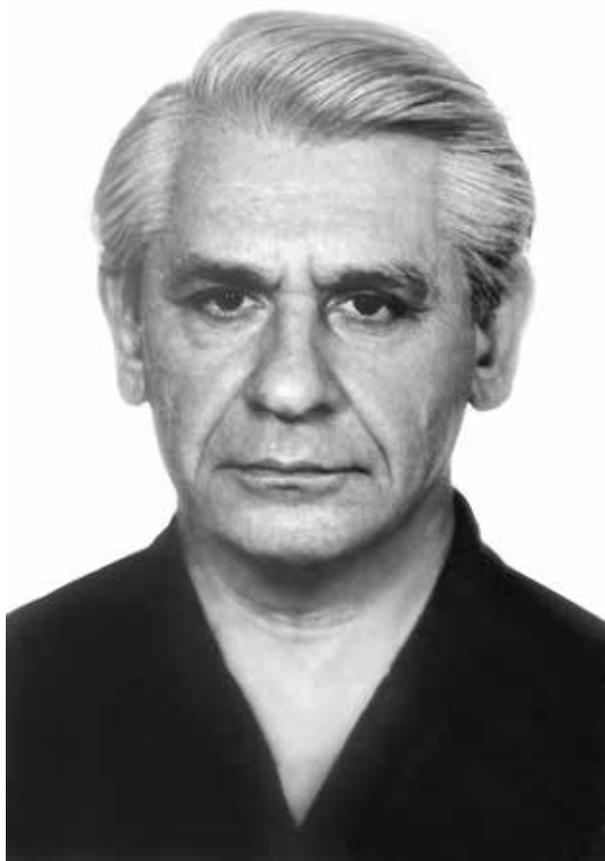
Key words: L. Klinichev, ballet «The Quiet Don», M. Sholochov, folklore thematism, musical characteristic.

Автор публикуемой статьи – ростовский музыковед, педагог, музыкально-общественный деятель Евгений Григорьевич Уринсон (1936–1994) – не столь уж хорошо известен молодому поколению, чей путь в музыкальном искусстве начался на рубеже XX–XXI столетий или позднее. Учитывая это, представляется необходимым предварить настоящую публикацию краткой биографической справкой.

Е. Г. Уринсон родился в г. Каменске-Шахтинском (ныне относящемся к Ростовской области). Его отец, Григорий Израилевич, с первых дней Великой Отечественной войны был мобилизован и погиб на фронте в 1942 году. Матери, Анне Никитичне, о которой Евгений Григорьевич преданно заботился до конца своих дней, довелось пережить сына. Детские годы Е. Г. Уринсона прошли в Майкопе. По окончании школы, решив посвятить себя музыке, он отправился в Ленинград, где окончил музыкальное училище

(как пианист и теоретик), а затем и консерваторию (по специальности «музыковедение», научный руководитель – М. С. Друскин).

Начало профессиональной деятельности Е. Г. Уринсона было связано с Владивостоком. Он преподавал теоретические дисциплины в местном музыкальном училище (1961–1963) и, со дня основания, в Дальневосточном институте искусств (1963–1970), где на протяжении 1966–1970 годов заведовал кафедрой теории и истории музыки; одновременно обучался в заочной аспирантуре Ленинградской консерватории у П. А. Вульфуса. Переселившись в Ростов-на-Дону (1970), Евгений Григорьевич без малого четверть века работал на кафедре теории музыки и композиции музыкально-педагогического института (позднее – Ростовской консерватории им. С. В. Рахманинова), с 1970 по 1987 годы в должности доцента: читал курс анализа музыкальных произведений, руководил дипломными работами.



Е. Г. Уринсона с полным основанием можно было назвать ключевой фигурой в музыкально-общественной жизни донского региона. Он – один из наиболее активных членов областной организации Союза композиторов (возглавлял музыковедческую секцию, избирался в состав правления, был заместителем председателя), член художественного совета Ростовского театра музыкальной комедии и совета Молодежного музыкального клуба, организатор и руководитель городского Клуба филофонистов. Нужно заметить, что деятельности Евгения Григорьевича в различных сферах музыкального просветительства сопутствовал безоговорочный успех: более двух десятилетий он вел филармонические концерты и радиопередачи, публиковал в донских газетах многочисленные статьи, рецензии и заметки по актуальным проблемам музыкальной жизни... Своеобразной кульминацией этой деятельности явились первые постсоветские годы (1992–1994), на протяжении которых Е. Г. Уринсон занимал должность директора Ростовского академического симфонического оркестра¹.

¹ Более подробная характеристика многогранной научно-творческой деятельности Е. Г. Уринсона в Ростове-на-Дону приводится на страницах обстоятельного очерка, принадлежащего автору данной заметки (см.: [5]) (Примеч. ред.).

У коллег Евгения Григорьевича порой складывалось впечатление, что научно-исследовательская работа не принадлежит к числу наиболее существенных, значимых для него амплуа. Список научных статей, представленных Евгением Григорьевичем на кафедру и хранящихся ныне в рукописном фонде библиотеки Ростовской консерватории, исчерпывается десятком наименований. Лишь немногие из упомянутых рукописей удостоились публикации при жизни автора. Но и сегодня любой компетентный читатель, обратившись к научному наследию Евгения Григорьевича, подтвердит: в неизданных текстах о творчестве В. А. Моцарта, И. Брамса, И. Стравинского явственно ощутим «почерк» подлинного мастера аналитических штудий, органично сочетающих в себе острую наблюдательность и глубину обобщений.

Сказанное в полной мере относится и к статьям Е. Г. Уринсона, посвященным музыке ростовских композиторов². Он фактически явился первопроходцем, еще в 1970-е годы рассматривавшим произведения А. Артамонова, Л. Клиничева, А. Кусякова как полноценный художественный материал для теоретико-аналитических изысканий самого высокого уровня. И в том, что сочинения композиторов Дона все чаще привлекают внимание современных исследователей (включая диссертационные труды), безусловно, есть и заслуга Е. Г. Уринсона. Его интерес к подобной музыке, рождающейся «здесь, сегодня и сейчас», никогда не был отстраненно-созерцательным: Евгения Григорьевича по-настоящему волновали произведения, о которых он размышлял в контексте актуальных проблем теоретического музыкознания. Это высокое волнение, несомненно, передается и читателю, открывающему для себя труды Е. Г. Уринсона в новую историческую эпоху.

Татьяна Франтова
Tatyana Frantova

Два эпиграфа, подобно эпическому зачину, открывают «Тихий Дон» М. Шолохова – и оба взяты писателем из старинных казачьих песен. Народная песня пронизывает всю художественную ткань романа. Она звучит в устах его героев. Становится основой авторского комментария. Песня, возникающая по ходу романа, так же естественно, как в жизни, погружает нас в гущу народного быта, позволяет со всей непосредственностью представить его колоритные детали. Она зримо живописует обычаи, нравы, характеры. Доносит голоса природы и, кажется, дыхание самой жизни.

² Две из упомянутых статей были опубликованы в 1970–1980-х годах (см.: [4; 6]) (Примеч. ред.).

С народной песней во многом был связан и путь Л. Клиничева к музыкальному воплощению шолоховской эпопеи. Конечно, создавая в начале 1960-х годов «Симфонические картины по Н. Гоголю»³, молодой композитор, тогда еще студент консерватории, не мог предполагать, что тема заключительной части сюиты («Русь-тройка») потребует своего продолжения. В балете «Тихий Дон» композитор вернулся к столь удачно найденной когда-то теме, соединившей в себе широту русского напева и плакатную обобщенность, могучую потенцию симфонического тезиса. Тема «Руси-тройки», трансформировавшись в «тему Октября», стала одной из главных образных сфер балета, основ его интонационной драматургии.

Балет «Тихий Дон» как бы сфокусировал в себе наиболее значимые смысловые мотивы и музыкальные образы, идеи, которые волновали композитора на различных этапах его творчества, предшествовавших созданию балета (основная работа над ним проходила в первой половине 1980-х годов).

Так, в ряде произведений Л. Клиничева складывается характерный для его балетных адажио тип лирики с ее народно-песенным мелосом, плавной грацией девичьих хороводов, длительным вариантным развертыванием диатонических попевок, создающим целую гамму эмоциональных оттенков. Лирику такого рода мы находим, например, в № 2 («Полный месяц встал над лугом») из хорового цикла на стихи А. Блока (1974), а также во II части Третьего струнного квартета (1977), материал которой использован в одном из эпизодов «Свадьбы» – «Хороводе» (II картина балета)⁴. В I части этого же квартета проступают очертания еще одной темы, занимающей важное место в драматургии балета, – церковного православного песнопения «Вечная память».

В произведениях, предшествующих созданию балета, композитор очерчивает и круг интонаций, которые составят основу трагической сферы «Тихого Дона». Одним из важных элементов этой сферы является «тема трагического

предчувствия». Впервые мы слышим ее в «Молитве» из хорового Концерта на стихи М. Лермонтова, посвященного памяти матери композитора (1978). Наконец, в последней части вышеупомянутого блоковского цикла – «Голос молчал» – проступает прообраз финала балета. Герой цикла, пройдя дорогой жизненных скитаний, мечтает об успокоении, о родном приюте. Путь к нему долог, труден, и лишь в неясной дали брезжит надежда: «Дорога моя тяжела, далека, / Но песня мой спутник и друг». Такой же сосредоточенной тишиной завершает свое повествование Клиничев и в балете: «тема трагического предчувствия» глухо звучит в низком регистре, сменяясь музыкой, вызывающей ассоциации с образом простора, дали. Вспоминаются последние строчки шолоховского романа: «...вот и сбылось то небольшое, о чем бессонными ночами мечтал Григорий. Он стоял у ворот родного дома, держал на руках сына... Это было все, что осталось у него в жизни, что пока еще роднило его с землей и со всем этим огромным, сияющим под холодным солнцем миром» [8, 395].

Важно отметить, что в формировании трагического тематизма балета велика роль интонационного строя народной песни. Прообраз такого решения можно обнаружить в одном из ранних сочинений Клиничева – его второй «Донской поэме»⁵. Сходные интонации образуют одну из главных тем балета, которую можно назвать «темой рока». Она вырастает из мелодии протяжной лирической песни «На восходе солнца красного повстречался коршун с вороном».

Именно здесь, в области фольклорного песенного материала, интенсивнее всего происходило накопление музыкального материала будущего балета. Работа эта началась во время фольклорных экспедиций, которые Клиничев организовывал и в которых активно участвовал на рубеже 1960–1970-х годов. Трудно сказать, что представляло для композитора, незадолго до этого поселившегося в Ростове, большее значение – собранный фольклорный материал или непосредственное знакомство с краем, где протекало действие романа Шолохова, с людьми, бытом, обычаями, природой Дона. Впечатления эти оказались для будущего автора балета неопценимыми⁶.

³ На рубеже 1970–1980-х годов Л. Клиничев вновь обратился к этому произведению, создав вторую редакцию «Картин». Она получила название «Сюита для симфонического оркестра по произведениям Н. Гоголя» (Примеч. ред.).

⁴ Публикуемая статья датирована 1990 годом. К этому времени были известны 2 редакции партитуры «Тихого Дона» – трехактная (авторская) и двухактная (с купюрами и композиционными изменениями, подготовленная Н. Боярчиковым для постановки в Ленинграде). Последующие аналитические комментарии основываются на более полном трехактном варианте балета (Примеч. ред.).

⁵ Здесь и далее упоминаются «Донские поэмы» для хора и симфонического оркестра: Первая (1970), Вторая («Донская былина», 1971) и Третья («1812 год», 1973. – Примеч. ред.).

⁶ Итоги названных экспедиций, а также индивидуальные особенности хоровых миниатюр, которые создавались Л. Клиничевым на донском фольклорном мате-

Вскоре появились и первые творческие результаты, связанные с преломлением донского фольклора, упомянутых впечатлений и давшие впоследствии толчок к возникновению соответствующих образов балета. Так, из интонаций свадебной песни «Ты Егорушка, Егор», положенной в основу первой «Донской поэмы» (1970), родилась главная тема II картины балета – «Свадьба». Плясовая же песня «Казачи в Польше», вошедшая в третью «Донскую поэму» («1812 год»), была использована композитором в заключительном номере IV картины балета – «Бой с австрийцами».

Неоднократно обращаясь в «Тихом Доне» к фольклорным источникам, Клиничев применяет различные методы их претворения. Так, в отдельных случаях наблюдается прямое цитирование народных мелодий. Последнее обычно характерно для жанровых сцен, иллюстрирующих те или иные моменты внешнего действия. Назову, к примеру, марш из I картины, рисующий возвращение казаков со сборов, а также сцену строевой подготовки из IV картины, где звучит мелодия подлинного строевого казачьего марша «Всадники, друти, в поход собирайтесь».

В сцене строевой подготовки используется и другая цитата – гимн «Боже, царя храни». Это указывает на еще одну функцию цитаты в балете, заключающуюся в своего рода комментировании происходящего. Цитируемая мелодия в этом случае обычно проходит контрапунктом к основной теме, неся в себе тот или иной подтекст, что требует и соответствующей интерпретации указанной мелодии. Таков, например, иронически-гротескный комментарий в сцене «Вакханалия белых» (VII картина), возникающий благодаря вплетению в музыкальную речь «огрубленной» мелодии песни «Ах, мороз, мороз».

При всей простоте подобных приемов, не свободных от опасности лобового иллюстративного решения (опасность эта подчас дает о себе знать и в характеризуемом балете), их драматургические возможности могут оказаться весьма значительными. В композиционно-драматургической структуре «Тихого Дона» большую роль играют различного рода «арки», образующие развитую систему вариантных повторов, в том числе связанных с жанровой вариантностью. Укажу в качестве примера на «арку», переброшенную от упомянутой сцены строевой подготовки к сцене «Похороны Петра» из VII картины. Родство этих сцен основывается

на однотипном контрапунктическом сочетании жанров марша и гимна. Но сфера марша в «Похороны Петра» переосмыслена – здесь звучит траурный марш, отчего меняется и смысловая направленность цитируемого гимна, равно как выявляется комментирующая функция данной драматургической параллели.

Этот пример показателен и с точки зрения обобщающего значения, которое может приобретать метод цитирования. Благодаря ему «Похороны Петра» перерастают рамки локального сюжетного эпизода и наделяются широким символическим смыслом – обличения бессмысленной войны и трагического крушения старого мира.

Претворение фольклорного материала в жанрово-лирических сценах балета также имеет свои особенности. Когда композитор прибегает здесь к цитированию народных напевов, оно отличается более свободным характером. Так, во второй теме «Казачьего перепляса» (I картина) используются начальные попевки свадебной песни «Ты воспой в саду, соловейко», однако напев развивается в несколько ином, по сравнению с оригиналом, мелодическом направлении. Аналогичным образом цитируется и другая мелодия – «Туман яром при долине», составляющая основу первого адажио Аксиньи и Григория (в I картине): помимо свободного мелодического продолжения первых фраз свадебной песни, в ней иначе расставлены ритмические акценты, изменен темп. В теме же первого эпизода рондальной композиции «Свадьбы» мелодия еще одной свадебной песни «Виноград я садила» как таковая отсутствует – сразу дана вариация на соответствующую тему.

Наряду со свободным цитированием, композитор использует и прием жанрового цитирования, создавая собственные мелодии по типу фольклорных. В качестве примера назову тему Петра из второго эпизода «Свадьбы», обобщающую характерные черты народных шуточных плясовых жанров.

Прибегая к упомянутым традиционным приемам претворения фольклорного материала, композитор стремится не только сохранить жанровую и мелодическую целостность народных образов. Речь идет о максимально непосредственной передаче выразительности народно-песенного стиля как основы прочтения шолоховской эпопеи.

Решению перечисленных задач должны способствовать и более активные формы преобразования фольклорных элементов. В этом отношении показательны ведущие темы балета, призванные охватить многозначное содержание, дать емкие музыкальные характеристики

риале, более подробно освещен в статье Е. Клиничевой и Н. Чаленко, публикуемой в настоящем выпуске «Альманаха» (Примеч. ред.).

действующих лиц, ситуаций, идей, стать основой темообразования и симфонического развития в балете.

Об одной такой теме уже шла речь. «Тема Октября» впервые появляется в VI картине, но исподволь подготавливается интонационным строем предшествующих тем. Начиная же с VI картины, «тема Октября» приобретает опорное смысловое и композиционное значение: ряд ее проведений образует своего рода расщепленный динамический вариационный цикл, который охватывает последующие VII и VIII картины.

Еще две лейттемы экспонируются во вступлении к балету. Смысловой диапазон первой из них весьма обширен – это и тема судьбы Григория, и тема народа (а также испытаний, выпавших на его долю), и тема, символизирующая драматические коллизии балета в целом.

Столь же объемна по своему смыслу вторая тема – тема простора, воли, рождающая ассоциации и с донским пейзажем, и с образом казачьей вольницы. Тема, выражающая размах, щедрость народной души. Тема мира, того – вспомним еще раз заключительные строки шолоховского романа – огромного, сияющего под солнцем мира, родство с которым не перестает ощущать Григорий.

Обе темы, созвучные двум песенно-поэтическим эпиграфам романа и соотносимые с различными смысловыми гранями указанных эпиграфов, могут быть названы «темами Дона» – в широком значении данного определения. При этом каждая тема наделена в балете собственной драматургической функцией.

Три названные авторские темы объединены бесспорной общностью фольклорных жанровых истоков – подразумеваются донская и, шире, южнорусская протяжная песня с ее вольным мелодическим развертыванием, богатством ладовых градаций, искусным, бесконечно разнообразным плетением ритмического узора. В то же время каждой из упомянутых тем присущ особый жанровый профиль. Так, первая тема восходит и к строевым казачьим песням, и к песенности эпически-повествовательного склада. Не лишена оттенка эпического повествования, вторая «тема Дона» принадлежит сфере собственно протяжных лирических песен. Наконец, в «теме Октября», символизирующей вздыбленную, устремленную вдаль Россию, можно распознать черты крестьянской молодецкой песни.

Жанровой многозначности главных тем балета соответствуют богатство их внутреннего интонационного строя, разнообразие соответ-

ствующих элементов, способных к дальнейшему развитию. В этом плане особенно велики потенции первой «темы Дона». И масштабы ее воздействия на процесс темообразования в балете, и образно-смысловая значимость как бы соотносятся с функцией главной темы произведения.

Темообразующую роль приобретают самые различные элементы указанной темы – пунктирная ритмика и характерные интонации со сдвигами ладовых опор, сочетаниями специфических оборотов натурального, фригийского, дорийского звукорядов, и определенные формы мелодического движения, наряду с волнообразным профилем темы в целом. Существенным оказывается и сочетание напевного, декламационного и маршевого начал, характерное для рассматриваемой темы.

Аналогичные элементы, прорастающие в дальнейшем течении музыки, содержат и остальные лейттемы балета. В то же время три названные темы образуют единый интонационный комплекс на основе как типовых особенностей народно-песенной стилистики (прежде всего, разнообразно обыгрываемых трихордовых попевок), так и ряда индивидуальных признаков. Это позволяет рассматривать лейттемы балета как единый темообразующий комплекс произведения⁷.

В известной мере к упомянутому комплексу относятся еще две темы, экспонируемые во вступлении и также имеющие фольклорное происхождение. Одна из них – тема хора «Вечная память»: символ патриархального мира, олицетворение его непреклонного нравственного закона и, одновременно с этим, предзнаменование скорой гибели. Подобно предзнаменованию, звучит и вторая тема, выдержанная в характере народного причета и воспринимаемая в контексте балета как «тема одиночества» (выше она именовалась «темой трагического предчувствия»).

Обе характеризующие темы интонационно связаны с главной темой. При этом для выразительного облика темы хора особенно важна ее поступенно-восходящая начальная интонация – она как бы развивает заданный мелодический импульс главной темы (именно указанный импульс будет существенным для тем Натальи, безусловно родственных теме хора в смысловом отношении).

⁷ В числе указанных лейттем должна рассматриваться и «тема Октября», предшествовавшая всему тематизму балета и несомненно учитывавшаяся композитором при формировании данного тематизма, хотя по своему положению в циклическом произведении она является скорее итоговой, результирующей.

Тема же «трагического предчувствия», как и некоторые другие темы балета, вытекает из ниспадающих интонаций главной темы (в частности, из заключительной попевки с никнущими секундовыми «вздохами», ограниченной диапазоном тонической квинты)

Фольклорная природа тематизма балета «Тихий Дон» определяет все стороны его стилового решения – особенности музыкальных характеристик, принципы формирования лейтмотивной системы и образно-тематической структуры балета, тип симфонизма (последний принято определять как песенный), логику драматургии.

«О человеке – как о народе! Любой из героев есть частица народной жизни, по-своему – носитель народной психологии» [2, 53]. Претворение музыкальными средствами данного тезиса, полагаемого в основу поэтики шолоховского романа, сопряжено, как явствует из вышесказанного, с широкой опорой на фольклорный материал. При этом особое значение приобретает определенный фольклорный (а также бытовой) жанр, который, как правило, воспроизводится композитором в более или менее целостном виде. Избранный жанровый ракурс, типизирующая роль жанра – такова основа для создаваемых образов балета, олицетворяющих, по замыслу композитора и в соответствии с шолоховским методом типизации, определенные начала народного мировосприятия, народной жизни. Последующая эволюция упомянутых образов также связана прежде всего с жизнью жанра, его движением. Представляется необходимым рассмотреть этот аспект образно-тематической структуры балета, во многом определяющий стилистическое своеобразие данного произведения.

Свадебная лирическая «Туман яром при долине», звучащая в начале первого адажио Григория и Аксиньи, становится не только тематическим зачином, но и главным жанровым истоком характеристики Аксиньи. Из обобщающих жанровых свойств народного напева, в котором слышатся «...и плавная поступь девичьей красоты в хороводах... и столько любования и красования здоровьем и жизнью» [1, 31], произрастает эмоционально полнокровный и гармоничный образ героини – «естественного человека», являющегося как бы частью самой природы, олицетворением поэтического начала народного бытия.

В том же поэтизирующем жанровом ключе выдержана любовная лирика Аксиньи и Григория. Примечательно, что отправным моментом тематического развития этих любовных дуэтов, во многом определяющим их эмоционально-

образный строй, служат темы одной жанровой сферы – лирических женских свадебных песен, девичьих хороводов, которые отражают самую поэтичную, светлую сторону народного мировосприятия. Такова и главная тема адажио Григория и Аксиньи, венчающего I действие балета, – еще одна тема любви. По своему интонационному строю («тетрахорд в сексте», образованный попевками в диапазоне большой терции с прибавленной снизу квартой) она соответствует напевам так называемого «летнего» звукоряда (понятие, введенное Ф. Рубцовым; см.: [3, 101]). Выразительность последних характеризуется вполне определенными эпитетами – «солнечная», «светлая», «яркая», «летняя».

Крестный путь Аксиньи отмечен в музыкальной драматургии балета двумя жанровыми вехами. Об одной из них упоминалось выше: это «тема рока», выросшая из протяжной лирической песни «На восходе солнца красного повстречался коршун с вороном». В авторской модификации народной песни подчеркнуты черты скорбного повествования, суровой эпичности. Другая веха соотносится с жанровой сферой причета, плача. Она объемлет целый тематический ряд, формирующийся и постепенно разрастающийся, начиная со сцены «Одиночество Аксиньи» (V картина). От светлой, «летней» свадебной лирической через горестно-повествовательную протяжную лирическую к трагической экспрессии плача – таков жанровый цикл повествования о судьбе Аксиньи, любви Григория и Аксиньи, их общей судьбе.

Иной принцип жанрового решения избирает композитор, рисуя портрет Натальи. Здесь сразу обозначается полярность двух жанровых сущностей, противоречиво сочетающихся в музыкальной характеристике героини, – ритуально-обрядового «Плача невесты» и лирической стихии, в которой ламентозная ариозность соединяется с трепетно-порывистой вальсовостью. Так очерчиваются нравственные и психологические основы образа Натальи, олицетворяющей вечно женственное начало жизни и, вместе с тем, – верность этическим установлениям патриархального уклада. Духовная стойкость и жертвенность, порыв и скованность соединяются в чувстве Натальи. Экспозиция ее образа дана в рамках свадебного обряда, символизирующего идею жизни как ритуала. Иными словами, жизненный процесс героини подчинен незыблемым законам рода, сложившимся в народном мировосприятии.

Особенно широка и многозначна жанровая палитра музыкальной характеристики Григория. Она охватывает жанровые элементы, на которые опирается композитор, создавая

портреты Аксиньи и Натальи, прослеживая их судьбы, неотделимые от судьбы самого Григория⁸. Подобной многогранности способствует и то обстоятельство, что в партии главного героя почти отсутствуют сцены-монологи и его характер, чувства и мысли раскрываются по преимуществу в дуэтах с Аксиньей или Натальей, а также в массовых сценах. Упомянутое решение созвучно тому, как Григорий изображен в романе. Зачастую главный герой «раскрывается» через отношение к нему окружающих, в словах и действиях которых Григорий находит отзвук своих чувств и поступков. Так и в балете: вслушиваясь в звучание первого адажио (встреча Григория и Аксиньи) – в прозрачные звоны вступления с его яркими красками лазоревого утра, в плавное, завораживающее течение песни «Туман яром при долине», в мажорный вариант темы Григория, мускулистой и лихой, а затем в венчающую адажио новую лирическую тему-признание (еще один вариант темы Григория), мы рисуем в воображении облик главного героя в молодости, запечатленный на страницах романа: прямодушный, цельный, общительный, наделенный казачьей удалью и песенной душой. Разумеется, и начальный, и последующие дуэты с Аксиньей – прежде всего ее мир, пронизанный всепоглощающей и всепрощающей любовью. Но это и мир Григория, где он всегда прав, всегда праведен, – неизменно прежний Григорий Мелехов, сильный, открытый, честный.

Столь же существенны для раскрытия психологической сути главного героя и его дуэты с Натальей: свет и тени, которые исходят от музыки, характеризующей героиню, падают на фигуру Григория, отражаясь в нем и душевной мукой, и сознанием долга, и чувством утешения.

Жанрово-тематическая палитра музыкальной характеристики Григория отражает, как видим, все многообразие связей главного героя с другими персонажами, ситуациями, в которых он оказывается, проходя свой путь жизненных испытаний, с теми или иными сторонами казачьего быта, окружающей действительности. Тема Григория (будем называть ее так, учитывая, однако, зафиксированный ранее широкий спектр значений этой темы) предстает в виде военного казачьего сигнала, угадывается в очертаниях казачьего строевого марша, в мелодиях плясовой, что танцуют на свадьбе

подвыпивший Петро и Дарья, или вальса, звучащего в доме казачьего офицера Листницкого.

Гротескно-танцевальный вариант темы Григория представлен в деформированной теме мазурки из сцены насилия казаков над Франей и избиения Григория, а также в эпизоде драки на свадьбе в сцене «Новочеркасск. Вакханалия белых». Другой пример аналогичной гротескно-жанровой трансформации – «тема нашествия» в сцене «Бой с австрийцами».

Приведенный выше перечень жанровых вариантов темы Григория свидетельствует о значительном смысловом диапазоне, что позволяет с полным основанием назвать ее «темой Дона» – столь широко охватывает указанная тема и разнообразные сюжетные коллизии романа, и различные планы повествования, и повороты человеческих судеб. При этом на всем протяжении балета сохраняется основополагающее значение исходного жанрового комплекса – главной темы произведения.

Тема эта (наряду с ключевыми темами Аксиньи и Натальи) – превосходный пример мастерства композитора в создании портретной характеристики. Пластичность в изображении внутреннего состояния героя сочетается здесь с выявлением специфических черт, живописных подробностей, изобразительных деталей его внешнего облика. Между тем, благодаря богатству жанровой природы, емкости интонационного строя названная тема остается темой-символом, обобщающей различные содержательные планы произведения, различные грани «судьбы человеческой и судьбы народной».

Метод создания музыкальных характеристик, которому следует в композиторе в «Тихом Доне», явственно перекликается с приемами классической лейтмотивной техники, – вспомним характерные для нее способы образования интонационных связей, жанровые трансформации тем и т. д. Но у этого метода, бесспорно, есть и другое основание, коренящееся в народно-песенной традиции. Лейтмотивная система, на которую опирается музыкальная драматургия балета, по преимуществу соотнесена с областью фольклорных песенных и танцевальных жанров (что, разумеется, не исключает возможности обращения к другим жанровым пластам, связанным со сферой городской бытовой музыки или с традиционными дансанными жанрами классического балета).

В самом же способе темообразования, перинтонирования, тематического развития ощущается близость к мелодической вариантности народно-песенного типа. Основным материалом для темообразования, во многих случаях

⁸ «Григорий распят между этими двумя женщинами, – замечает музыкальный критик, размышляющий о постановке «Тихого Дона» в Ленинграде, – он рожден, воспитан в родовом укладе и в нем живет стихийное буйство вольного казачества» [7, 17].

– движущим моментом развития являются попевки, определенные интонационно-ладовые образования, жанрово характерные ритмические структуры. Приведенный выше анализ интонационного строя темообразующего комплекса «Тихого Дона» позволяет зафиксировать важнейшие конструктивные и экспрессивные элементы, из которых произрастают, как из единого песенного «ядра», многие темы балета, объединенные мелодико-вариантными связями. При этом, если одна группа тем характеризуется структурной протяженностью, обусловленной сцеплениями нескольких попевок, строение тем другой группы предопределено кратким обыгрыванием одной попевки (также заимствованной из темообразующего комплекса балета) в русле так называемого формульного тематизма.

Фольклорные корни обнаруживаются и в специфической особенности интонационной драматургии балета – подразумевается обобщенная и, в силу этого, многозначная семантика попевок, интонационных оборотов и целых тем, составляющих основу тех или иных музыкальных характеристик. Благодаря этому разноплановые, порой контрастные характеристики воспринимаются как логически взаимосвязанный и в то же время «многоликий» ряд образов, который формирует определенную линию музыкальной драматургии целого.

В частности, попевка, выросшая из интонаций причета, представляющая «тему одиночества Аксиньи» (источником данной попевки служит ниспадающая мелодическая ветвь главной темы балета), при содействии тематических

звеньев-«посредников» вовлекается в процесс оstinатного варьирования «темы Октября», а затем выходит из подголосочного пласта на первый план, как бы воплощая образ грозного вихря (VI, VIII, IX картины). В данной попевке семантика плача, причета соединяется с семантикой темы «Dies irae», что благоприятствует формированию на указанной основе широкого образного обобщения.

Аналогичный прием – постепенное расширение смыслового диапазона и масштабности образного обобщения – используется композитором и в процессе развития других тем: например, «темы ритуального плача» («Плач невесты» – сцена расстрела Петра и офицеров – сцена самоубийства Листницкого), темы плача Аксиньи («Одиночество Аксиньи» – «Болезнь и смерть дочери» – «Сцена оболыщения Аксиньи» – «Расправа над пленными красноармейцами» – «Бегство белых» – «Смерть Аксиньи»), темы рока – в сценах, раскрывающих трагизм личной судьбы героев или символизирующих трагический исход старого мира («Похороны Петра и офицеров»), и т. д.

Двумя песенными эпиграфами открывает свой роман М. Шолохов. Два песенных эпиграфа звучат и в симфоническом прологе балета «Тихий Дон» Л. Клиничева. Однако народная песня здесь нечто большее, чем эпиграф. Исходя из принципов, органически присущих донскому песенному фольклору, композитор последовательно претворяет их в звучаниях симфонической партитуры большого балета на основе синтеза фольклорных и классических музыкальных традиций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. О русской песенности // Асафьев Б. О народной музыке. – Л.: Музыка, 1987. – С. 26–33.
2. Литвинов В. Михаил Шолохов. – М.: Радуга, 1985.
3. Рубцов Ф. Смысловое значение кадансов в календарных напевах // Рубцов Ф. Статьи по музыкальному фольклору. – Л.: Сов. композитор, 1973. – С. 82–104.
4. Уринсон Е. Тематизм и форма Седьмой и Восьмой симфоний А. Артамонова // Музыковедение и вопросы теории искусства: сб. статей / отв. ред. Н. Ф. Орлов. – Ростов н/Д: Изд-во РГУ, 1975. – С. 32–38.
5. Франтова Т. Смотрите, кто ушел (К 70-летию со дня рождения Е. Уринсона) // Южно-Российский музыкальный альманах–2006. – Ростов н/Д: РГК им. С. Рахманинова, 2007. – С. 282–291.
6. Цукер А., Уринсон Е. Обретение зрелости (заметки о творчестве В. Ходоша и А. Кусякова) // Композиторы Российской Федерации: сб. статей / ред.-сост. В. И. Казенин. – М.: Сов. композитор, 1984. – Вып. 3. – С. 80–115.
7. Чернова Н. Прорастание смысла [о постановке балета «Тихий Дон» Л. Клиничева в Ленинградском Малом театре оперы и балета] // Советский балет. – 1989. – № 1. – С. 16–18.
8. Шолохов М. Тихий Дон: Роман: в 4 кн. – Ростов н/Д: Ростовское книжн. изд-во, 1975. – Книга 4.

Публикация и комментарии К. Жабинского
The publication and comments by K. Zhabinsky