

«ЦЫГАН» ЛЕОНИДА КЛИНИЧЕВА, ИЛИ НОВЫЙ ТРИУМФ РОМАНТИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ

В современном искусстве присутствует романтический магнетизм – так считают многие видные деятели культуры», – охотно делится своими мыслями обычно не слишком щедрый на высказывания, тем более о самом себе, композитор. Действительно, Леонид Клиничев – один из немногих современных художников, кто всем своим творчеством доказал подлинное право именоваться романтиком, причем, без всякого оттенка «ретро». Он точно ощущает направленность своего пути: не «назад...», а именно «вперед, к романтизму». Ведь именно романтический метод предлагает художникам XXI столетия мощное противоядие, спасающее от иссушающего скепсиса и разрушительных абстракций.

Роман выдающегося донского писателя Анатолия Калинина «Цыган», ставший повсеместно популярным благодаря двум его экранизациям, не случайно привлек внимание композитора, прежде всего, его прочной связью с традициями романтического искусства. Оба фильма, весьма не сходные друг с другом, можно признать вполне удачными. Но главной удачей было как раз то, что Будулай как истинно романтический герой продолжил свои странствия уже за пределами книги – в помыслах и суждениях постановщиков, актеров, зрителей – словом, «вырвался на волю»...

Огромную, можно сказать, неограниченную свободу в трактовке сюжета и характеров героев предоставил Анатолий Калинин своему земляку и современнику Леониду Клиничеву. «Это теперь его роман, – утверждает писатель, – да и как иначе, ведь цыгане, или цыганы – по Пушкину, – кочевать привыкли. Они люди свобододолюбивые, за то так и любит их русская литература от Пушкина и Толстого до самого Шолохова. Ведь не прошел же он в своей „Поднятой целине“ мимо эпизода с лошадью».

Тут стоит заметить, что не только для литераторов, но и для композиторов цыганская тема всегда обладала особой силой притяжения. А. Верстовский, М. Глинка, П. Чайковский, С. Рахманинов, а в XX столетии и А. Петров, возвели образ цыганской

воли на романтическую высоту в самых разнообразных музыкальных жанрах. И уж конечно, бытовой романс, легко переболев томной «цыганщиной», по-прежнему манит нас в тот мир, где «цыганки молодые будут петь-плясать всю ночь», где «Цыганская дочь за любимым в ночь...» Самой историей своего рождения «приговорена» к цыганской теме и классическая оперетта, которая традиционно «вращается» вокруг типичных названий: «Цыганский барон», «Цыганская любовь»... Можно смело утверждать, что и теперь, когда со дня первой постановки «Кармен» Ж. Бизе уже минуло сто тридцать лет, цыганская тема все еще недопета.

Современность и своевременность этой темы в балетном жанре сумел блистательно доказать Р. Щедрин. Он создал свой «балетный роман», а Л. Клиничеву предстояло воплотить идею *оперного* романа, выстроить самостоятельную концепцию, отважиться на еще больший риск – явить миру *своего* Будулая и... сохранить при этом название «Цыган». Как сказал накануне премьеры этой оперы в Ростовском государственном музыкальном театре режиссер-постановщик Юрий Александров, «в этой опере идет речь не о национальности „цыган“, а о национальности „патриот“. Будулай для нас, участников постановки, – современный Одиссей, идущий трудной дорогой самосовершенствования».

Автор романа не противился перенесению действия в наши дни, хотя замысел этого произведения зарождался у Калинина вскоре после войны: «В году сорок восьмом, – вспоминал в личной беседе Анатолий Вениаминович, – пришел ко мне в Пухляковку Иван Васильевич Андреев, глава большой цыганской семьи. От гостя моего я и услышал: „А младшего брата моего зовут Будулаем“. Имя это зазвучало во мне музыкой, потом обкатывалось в душе, и в эту музыку впадала другая». Вскоре столь же магическую власть над писателем возымело и другое цыганское – женское – имя: Шелоро. Впрочем, становление этой романтической фабулы шло у Анатолия Калинина с эпической неспешностью.

Аналогичным образом к премьере своего «Цыгана» Леонид Клиничев шел вдумчиво, неторопливо. В 1974-м, отметив в памяти важную для себя дату, он впервые прочел роман. Можно безошибочно предположить, что композитора заворожили романтические всплески писательского слога: «Проезжая мимо, заворожено поворачивали головы к золотистому живому облаку, прильнувшему к зеленой груди луга...» Таким нарисовал Калинин образ конского табуна. А какой лаконичной метафорой снабдил писатель образ бесконечного кочевого пути



цыган: «Опять серая пряжа дорог будет наматываться и наматываться на колеса их телег». Таким же ярким пламенем вспыхнул на страницах романа костер, по-цыгански «ягори». Неслучайно и в либретто оперы композитор сохранит это слово, звуковая палитра которого так близка и понятна русскому уху. Не мог композиторский слух оставаться равнодушным и к таким описаниям: «И радужными подсветами этого далекого цыганского костра лишь слегка озарялись крылья парившей над ним ночи».

И, конечно же, Клиничев оказался чутким читателем и талантливым либреттистом: от искр созданного писателем образа романтического костра возгорелись многие сценографические идеи. Так, пламя костра озаряет все ключевые сцены оперы, начиная с Пролога, текст которого отсутствует в романе и полностью написан самим композитором. Здесь костер, разведенный старой цыганкой-вещуньей, – это мост между землей и небом, между повседневностью и вечностью (то же ощутимо и в репликах героини, одновременно будничных и пророческих: «Хочешь кушать? Возьми хлеба, печеной картошки, вот соль»). В словах старухи, обращенных к Будулаю, «хлеб» и «соль» отсвечивают библейскими символами, позволяющими зрителю воспринимать сюжет как *притчу*, но не о блудном сыне, а об отце, блуждающем в поисках потерянного сына. В этой достаточно сжатой сцене под названием «Старуха и Будулай» образ Старой цыганки легко обнаруживает родство и со Старой цыганкой из оперы С. Рахманинова «Алеко», и с Азученой из «Трубадура» Дж. Верди, представляя как символ Земли, Очага, Рода.

Горечь Утраченного Родства звучит в плаче, которым открывается этот эпический зачин оперы (Старая цыганка оплакивает умершего мужа, она несет тот же тяжкий крест вдовства, который достался Будулаю). Но отсюда, от этой выразительной квазицитаты народной мелодии пролегает путь главного героя, который внезапно для себя отыщет новое – духовное родство с незнакомой ему «русской вдовой, взрастившей его сына» (так говорится в романе о Клавдии). Таким поначалу потаенным, но несокрушимым родством и оборачивается Любовь (не страсть, не романтическое томление объединяют Клавдию и Будулая). В этом состоит своеобразие трактовки неисчерпаемой темы любви в опере. Композитор словно невзначай отыщет и с необычайным тактом подчеркнет родственную связь интонационного материала главных героев. Обе лейттемы Будулая с их романтическими вздохами, приглушенными благородной сдержанностью, оказываются близки с нейтральной, казалось бы, мелодией песни «Колечко» – одной из немногочисленных в этой опере цитат (этой мелодией в исполнении солистки хора в самом начале II действия характеризуется душевный мир Клавдии с ее женственной хрупкой гармонией).

В опере «Цыган» Леонид Клиничев проявил себя не только как тонкий литературный стилист, но и как талантливый драматург. В своих устных высказываниях композитор не раз подчеркивал, что принял в качестве аксиомы мысль В. Моцарта о том, что в оперном жанре сюжетная канва, драматургическая фабула, сценография, – дочери одной матери – музыки и поэмы производны от нее.

Драматургическое мышление композитор оттачивал в сочинениях, непосредственно со сценой не связанных. К их числу относятся пять симфоний, пять вокально-симфонических поэм, хоровые концерты и хоровые циклы, камерные сочинения для различных инструментов, концерт для фортепиано с оркестром, обработки народных песен (всего около пятидесяти) и, в особенности, три концерта для симфонического оркестра (поскольку в содержании этих философских опусов явственно прорисовывается визуальный ряд и четко осмысленный программный сюжет тяготеет к музыкальной драме).

Однако важнейший этап творчества, предшествовавший рождению «Цыгана», был связан с работой над музыкой к документальным и художественным фильмам (на сегодняшний день их насчитывается двадцать девять), а также с созданием балета «Тихий Дон» по одноименному роману Михаила Шолохова. На балетной сцене Клиничев создал жанровый сплав народной драмы и лирической новеллы о женских судьбах, что определило особый характер соотношения оригинального музыкального материала и немногочисленных фольклорных цитат. Такой тип организации музыкального материала использован композитором и в опере. Оперная партитура, как и партитура балета, насквозь симфонична и также (исподволь, ненавязчиво, не декларативно) пронизана сонатной логикой.

Принцип динамического сопряжения лежит и в основе взаимодействия образных и тематических сфер «Цыгана», что позволяет воссоздать национальное «двоемирие» этой оперы – прямой наследницы «Жизни за царя», «Руслана и Людмилы», «Князя Игоря». Однако не контраст на расстоянии, а динамика сплетения управляет отношениями этих двух «музык» – цыганской и русской (европейской). Вначале они представлены порознь, согласно законам двойной экспозиции. В I действии, события которого происходят в таборе, царит песенно-танцевальная стихия, которая превращает весь этот акт (несмотря на пронизывающую его конфликтность, драматическую взрывчатость) в «новое подобие» Половецких плясок из оперы «Князь Игорь». Первый раздел II действия наполнен тишиной русского протяжного мелоса с элементами причета, поэтому в сцене выпускного бала в III действии не вызывает удивления вторжение в сферу вполне классического по стилю школьного

вальса мелодии Танца Насти (цыганского танца) из I действия. Когда же конфликт оказывается исчерпанным, в финале светло и победно парит тема Любви – вражда и ненависть изжиты полностью. Так обретает новую жизнь хорошо знакомый романтический архетип, управляющий драматургической фабулой «Цыгана».

Очевидно, что к созданию своей оперы Леонид Клиничев приходит, виртуозно владея оперными формами, вполне освоив традиции романтической оперы. Опираясь на эти традиции, он сумел подчинить номерную структуру непрерывному развитию сцены, трактуемой им как драматургическая и структурная единица. Благодаря этому композитору удалось предельно динамизировать развитие, полностью исключив ощущение каких-либо длиннот и неоправданных остановок. Доказательством сказанного может служить I акт оперы. Воздушно-легкий, фактурно-прозрачный танец, открывающий картину массовых гуляний в первой картине I действия, органично перетекает в хоровой эпизод, который предшествует сцене представленного приезда в табор Тамилы (эта сцена по своей яркости сопоставима лишь с выходом Кармен в I акте одноименной оперы Бизе). Следующий диалог солистки с хором имеет огромное драматургическое значение: экспозиция образа Тамилы, женщины-вамп, черной звезды наркобизнеса, прямой наследницы Кармен и других оперных интриганок и злодеек, включая Эболи, Марину Мнишек, Кащеевну, одновременно выполняет функцию экспонирования ключевого конфликта между Злом, воплощением которого предстает Тамила, и Добром, персонификации которого служит образ Будулая.

Здесь же композитор прибегает к интереснейшему драматургическому приему: он трактует экспозицию каждого значимого персонажа как эпизод вторжения. Так внезапно, на гребне драматического развития, решительно врывается в гущу событий, в I действии «Цыгана» последовательно появляются главные участники драмы – Настя и Будулай. В характеристике этих героев композитор избегает развернутых сольных эпизодов, которые тормозили бы действие. Даже первая ария Будулая воспринимается не как повествование – рассказ о Клавдии и сыне («Есть женщина одна, есть русская вдова»), а как развернутая реплика, естественно вызванная напряженной перепалкой участников эпизода. Впрочем, вся эта сцена солистов с хором решена на высочайшем уровне драматур-

гического мастерства и воспринимается как структурная целостность.

Появление Тамилы органично сменяется лаконичной сценой «трусливого бунта» Егора и Шелоро. Их диалог перетекает в динамичную хоровую реплику («У нас у всех, у всех есть дети») – это блистательное хоровое скерцо в структурном и драматургическом отношении, имеющее немного аналогов, ускоряет темп развития драмы. В образно-эмоциональном плане оно перекликается с Цыганской песней из оперы «Кармен» и с отдельными эпизодами «Вальпургиевой ночи». Бунт продолжается недолго: волна протеста легко «опрокинута» развернутой репликой Тамилы. Звучит ее кредо: «Цыгане! Когда есть деньги, много денег, все, что угодно, и кого угодно... можно купить!»

Новый этап возвеличивания Тамилы дважды прерывается уже упомянутыми эпизодами вторжения Насти и Будулая, к тому же приход Будулая преподнесен как «опровергающее подобие» другой сцены – выхода Тамилы (оба персонажа выполняют роль корифеев хоровой массы, воодушевленно приветствующей их, а по отношению друг к другу они выступают антиподами). Когда после эпизода объяснения Егора с Будулаем вновь грянет музыка таборного веселья, в структуре I действия в целом проступят черты рондальности.

Эмоционально-смысловым центром сцены народного гулянья является Танец Насти – уникальный пример исключительно пластического решения характеристики главной героини. Можно сказать, что композитор развивает традиции романтической оперы, герои которой нередко представлялись одновременно поющими и танцующими. Но композитор, боготворящий голос, на страницах своей оперы утверждающий культ полнокровного вокала, полностью отвергающий характерный для многих современных авторов рациональный подход к голосу как к «дополнительному инструменту», не случайно поступает именно так: он ставит перед исполнительницей партии Насти труднейшую задачу создания образа средствами хореографии.

Л. Клиничев верен тексту литературного первоисточника, но весьма далек от прямой иллюстративности. Из текста композитор извлекает смысловый ключ образа. В романе Калинина Настя – девушка-огонь, ее пластика отвечает движению костра, пламя которого то стелется по земле, то взмывает ввысь, то резко, подобно ударам кнута,

падает вниз. Подлинно театральный талант композитора позволяет ему выбрать из литературного описания персонажа сценические идеи, в прозе слышать танцевальные ритмы. «Настя во весь рост стоит прямо против него по ту сторону костра и даже не стоит на одном месте, а все время движется, вихляется всем своим тонким телом, как и жаркие стебли пламени этого цыганского костра», – отсюда, из второй главы романа, которая в сжатом виде ляжет в основу сцены Насти и Будулая во II действии оперы, композитор выводит особое психологическое амплу своей героини, требующее определенной интонационно-ритмической характеристики. Там же, в сцене у костра Клиничев талантливо рифмует прозу, превращая ее в белый стих, насыщая мелодию нежными, увещательными интонациями, сплетая их при этом в гибкую мелодическую линию, воссоздающую порывы любви, любви беззаветной и безответной.

Черты характера героини особенно ярко проступают в центральной части Арии Насти из II действия, в той самой арии, которая воспринимается не как самостоятельный сольный номер, а как развернутая реплика отчаяния, доходящая до вершины эмоционального напряжения, что получает естественное продолжение в оркестровой постлюдии, завершающей II акт.

Возвращаясь к I действию, необходимо отметить, что именно здесь дана психологическая характеристика Тамилы: она прирожденный, талантливый оратор, обращающий свой талант во зло. Ее слова обладают коварной магической силой. На тех, кто ее слушает, она оказывает едва ли не гипнотическое действие. Все ее реплики, обращенные к толпе, преисполнены значительности: «Рома, вы знаете меня не первый год, слава Богу...» В музыкальной речи коварной красавицы в момент ее объяснения с Будулаем в сцене, сменившей эпизод увеселения и представляющей собой психологический поединок героев, слышна заклинательная власть. В Арии Тамилы ритмическое остинато со словами «Белый, белый порошок» завораживает и дополняет ее пластический портрет змеиными повадками удава, «зависающего» над жертвой. Но эта вполне отвечающая канонам романтической оперы сцена обольщения вызовет резкую конфронтацию героев, и только смысловая реприза, возвращающая толпу в атмосферу веселья, уравновесит I действие, придав ему черты обрамленности.

Убедившись на примере I акта «Цыгана» в действенности испытанных приемов сквозного связывания контрастных и достаточно самостоятельных по содержанию эпизодов, заметим, что и на более масштабном уровне организации образной системы композитор прибегает к модификации традиционных принципов, сложившихся в романтическом музыкальном театре. В опере явно заявляет о себе принцип парного сопоставления персонажей, но не внутри пары (Снегурочка – Купава, Марфа – Любаша), а между парами: Настя – Тамила и Клавдия – Катерина.

Внутри каждой пары отношения всякий раз принимают индивидуальный и очень



непростой характер. Между образами жертвенной Насти и экспансивной Тамилы возникает вариантная зависимость: они как две контрастные стороны одной медали.

Тамила – новая Кармен, и все черты своей предшественницы в утрированном виде она в переносит в современную эпоху. Теперь перед нами уже не «авантюрная цыганка», а матерая преступница, полностью свободная от морали. Настя – это другая Кармен, сохранившая внешний антураж классического образа и причудливо соединившая черты известной романтической пары «Кармен – Микаэла». Однако ее огненный темперамент имеет и саморазрушительную силу. Это новое качество персонажа по сравнению с романтическим прототипом. Кроме того, композитор в отличие от писателя, выводит на первый план действия именно Настю, словно бы заслоняющую в опере значимость другого персонажа – Клавдии, что возвышает образ Насти до лирико-трагедийного звучания.

Контраст между Тамилей и Настей обнаруживается и на уровне их лирических концепций: проще говоря, любят они по-разному. Для Тамилы существует только любовь-сделка, для Насти – любовь-жертва, любовь-подвижничество. Как это

не похоже на любовь-служение, любовь-долг Клавдии – истинной матери-утешительницы и на любовь-праздник подруги Клавдии Катерины – женщины, напоминающей яркий летний букет степных цветов. Ее торопливая бойкость, бьющая через край жизнерадостность заставляет вспомнить об амшлуа субретки, что призвано оттенить лирическую мечтательность Клавдии. Внутри этой

пары проявляется «мирный» принцип дополняющего контраста. Ну как тут не вспомнить Княгиню и Ольгу из «Русалки» А. Даргомыжского, Марфу и Дуняшу из «Царской невесты» Н. Римского-Корсакова и прочие союзы лирических героинь с их наперсницами.

И, безусловно, центральное место в образной системе оперы принадлежит главному герою – Будулаю. Этот образ одинокого странника, скитальца словно бы отделяет его от других персонажей, а ореол правдолюбца, искателя истины «приподнимает» его над окружением. Но в то же время Будулай неотделим от тех, кто ждет его совета, его вмешательства в конфликтные ситуации, которыми изобилует фабула оперной драмы. Будулай чем-то сродни ораториальному герою и наряду с этим в нем присутствуют отголоски типично романтического образа Старого Цыгана из оперы Рахманинова «Алеко». Будулай свободен от трагической коллизии, зачастую свойственной романтическим персонажам, которая выражается формулой «один против всех». Нет, он – всенародный герой, и Старая Цыганка говорит, обращаясь к нему: «Тебя все знают. Ты же герой! О твоих подвигах цыгане легенды и песни слагали, когда ты воевал в горах афганских» (согласно другому варианту – «где-то в горах»). Клиничев как автор либретто вправе перемещать Будулая во времени, он осовременивает образ в соответствии с традициями притчи. Ведь и в романе Анатолия Калинина провозглашаются вневременные понятия, определившие судьбу героя: «Чему только не научит человека дорога и война!»

Присущие этому персонажу черты одновременно и характерны, и не вполне типичны для романтического героя. «Уж такова судьба», – это резюме в устах Будулая имеет оттенок античного фатализма. Герой не бросает вызов судьбе, а покоряется необходимости в соответствии с собственными моральными нормами. Так Будулай становится воплощением романтического долга, а его эмос возвышается до уровня античных трагедий.

Что же касается музыкальной характеристики главного героя, то она существенно отличается от характеристик других персонажей оперы. Твердая уверенность его негромких интонаций в вокализованном речитативе и даже рапсодический разлив мелодии в его центральной Арии («А ты, цыган, запой наперекор судьбе») в полном соответствии с использованным здесь поэтическим текстом Николая Скребова, – все это так не похоже ни на повелительные возгласы и захватывающие огромное звуковое пространство раскидистые пассажи партии Тамилы, рассчитанной, по всей видимости, на настоящее колоратурное меццо-сопрано, ни на темпераментную пластичность решлик Насти. И лишь постепенно внимательный слух отметит интонационное родство музыкальных высказываний Будулая и Клавдии. Это особое – потаенное родство, родство «на расстоянии». Впрочем, в моменты отсутствия главного героя на сцене не он сам, а его ключевые идеи управляют всем происходящим. Композитор отчетливо понимал это и потому отважился на финал... без Будулая, финал, пронизанный надеждой, ожиданием его возвращения.

В последний раз Будулай появляется в момент гибели Насти, в сцене школьного бала, когда будет до конца распутан конфликтный узел этой напряженной драмы, а в хоровой Коде оперы напоминанием о нем будет звучать широко распахнувшая свои горизонты тема Любви, и вместе с ней придет ощущение разомкнутого пространства романтической притчи. Порок будет наказан, мечта воплотится в жизнь, и парадоксальность романтической концепции оперы «Цыган» окажется полностью уравновешена. А воспаряющая к небесам музыка, звучащая светлым эхом финала «Иоланты», определяет сценографию, мизансцены и даже цветовую палитру спектакля: да будет свет – свет романтической надежды!

И вот, наконец, свершилось! В марте 2005-го на сцене Ростовского музыкального театра с большим успехом прошла премьера оперы Леонида Клиничева «Цыган». И многочисленные встречи писателя с композитором, и предпринятые им фольклорные экспедиции в цыганский табор, и бесконечное «проживание» и пропевание вокальных партий, и психологические «примерки» ролей к самому себе и к будущим исполнителям, и первый пробный показ концертного варианта оперы на филармонической сцене (еще в 1989 году!), и поиски все новых вариантов инструментовки, – все это позади. Триумф новой романтической оперы состоялся. А впереди – новые доказательства неисчерпаемости романтического метода.

