

ЖАНРОВЫЕ И ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФАНТАЗИИ А. ЖУРБИНА «ДОКТОР ЖИВАГО»

М. Bobrova

GENRE AND DRAMATURGIC PECULIARITIES OF A.ZHURBIN'S MUSICAL FANTASY «DOCTOR ZHIVAGO»

В статье рассматривается музыкальная фантазия А. Журбина «Доктор Живаго» с точки зрения синтеза академических и массовых традиций. В этом ракурсе исследуются вопросы либретто, жанра и драматургии произведения.

Ключевые слова: А. Журбин, Б. Пастернак, жанр, драматургия, синтез, традиции, новаторство.

A. Zhurbin's musical fantasy «Doctov Zhivago» is considered in the article from the point of view of synthesis of academic and popular traditions. The problems of libretto, genre and dramaturgy of the composition are analyzed from this viewpoint.

Key words: A. Zhurbin, B.Pasternak, genre, dramaturgy, synthesis, traditions, innovation.

Жанровая палитра отечественной музыки второй половины XX века – поразительное по своей пестроте и яркости, полное внутренней противоречивости явление. Подробное рассмотрение его составляющих представляет огромный интерес для музыковедов-исследователей, но, в то же время, и большие трудности: жанровая систематика, содержательные и стилевые аспекты сложны. В наибольшей степени это касается жанров оперы, симфонии, оратории, мистерии, которые синтетичны по своей природе. Относящиеся к ним произведения имеют статус полижанровых, особенностью которых является каждый раз неповторимое своеобразие сочетаний их жанровых составляющих. Оно способствует воплощению самых разнообразных содержательных композиционно-драматургических и содержательных идей (такова основная мысль в статье Г. Калошиной «Христианская тематика и проблемы жанровой эволюции французской оперы и оратории: от истоков к XX веку» [2]).

Несмотря на признание Александра Журбина как композитора в России, творчество его не освещено в музыкознании, не считая собственных книг композитора, одна из которых используется в настоящей работе. Творчество Журбина дает богатый материал для постановки многих проблем, характерных для современного музыкознания. Некоторых из них он касается в собственных размышлениях, в частности, «проблемы синтеза искусств, новаций в области взаимодействия массовых и академических традиций» [1, 16]. Весьма показательное в этом смысле сочинение – музыкальная фантазия «Доктор Живаго», написанная по роману Бориса Пастернака.

Роман великого русского поэта Бориса Пастернака «Доктор Живаго» стал едва ли не самым знаменитым романом XX века. И на Западе, и в нашей стране он воспринимался, прежде всего, как

политическое событие. Западных читателей, которые первыми смогли ознакомиться с этим произведением, роман заставил по-иному взглянуть на Советскую Россию. Многие литературоведы считают, что роман поэта перевернул все представления о романной форме и содержании, стал образцом поэтической прозы в русской литературе. В нем поэт сказал небывало глубокую правду о человеке, обществе и государстве, революции и советском строе. Правду, пропущенную через призму индивидуальной рефлексии.

Либретто этого произведения представляет собой синтез различных литературных жанров и эстетических принципов. Так, проза представлена обстоятельным эпическим повествованием, что идет от романной формы первоисточника. В нее вкраплены лирические стихи, привносящие черты поэмности. Повествовательность свободно соединяется с разными формами столкновения конфликтных сил, среди которых – переплетение сюжетных линий, сюжетные сломы, «скачки», точки столкновений.

При этом в либретто присутствуют разные литературные формы и разные уровни текста. Возвышенные, обобщенные лирические образы сосредоточены в стихах (частично заимствованных из тетради Юрия Живаго). Введены также тексты, напоминающие русские народные песни, прежде всего, солдатские, плачи-причитания. Наконец, прозаические тексты и диалоги характеризуют внешне действенный ряд, подчеркивая обыденность, приземленность ситуаций.

В сочинении взаимодействуют несколько драматургических уровней, каждый из которых включает определенные сюжетные линии: личные и общественные столкновения, конфликты идей, нравственных идеалов. Драматически напряженный *внешнедейственный уровень* включает систему социальных конфликтов, связанных с историче-

скими событиями: довоенная жизнь, Первая мировая война, отречение императора, революция и социальное размежевание, гражданская война. Наряду с этим, здесь представлен и конфликт поколений, *конфликт отцов и детей*. На него проецируется один из символических конфликтов – *конфликт будущего (дети) и прошлого (отцы)*.

Второй драматургический уровень раскрывает *социальные перипетии*, которые отображаются в системе *личностных конфликтов*. Они образуют пять треугольников, воплощающих перекрестки жизненных судеб:

1. Лара – Юрий – Тоня.
2. Стрельников – Юрий – Лара.
3. Амалия Карловна (мать Лары) – Комаровский – Лара.

4. Тоня – Саша (сын) – Юрий.

5. Лара – Катя (дочь) – Павел.

Но ведущий конфликт – конфликт *Поэта*, олицетворяющего интеллигенцию, ее ответственность за судьбы страны, и *общества*. Последнее представлено как множество социальных слоев: власть (царь, революционный полководец), аристократия (Свентицкие, Комаровский), средний класс (ремесленники, швеи, портнихи), низший слой (солдаты, нищие, голодающие). Этот конфликт соединяет внешнедейственный и символический уровни.

Уровень внутреннего действия образован несколькими линиями:

Линия лирико-психологическая запечатлевает эволюцию чувств любви и ревности действующих лиц. Здесь реализуется *художественное время – время психологических переживаний*.

Этическая линия – оценка событий и поступков в партиях всех ведущих персонажей. Эта линия исследует систему ценностей цивилизации: измена – смена позиции, предательство; верность – Отчизне, вере, любви, жизни. Это – *время состояний*.

Мистическая линия – галлюцинации, сны, героев, их неотвязные воспоминания, связанные со *временем медитации*.

Третий уровень – *религиозно-символический, вневременной*. Он предстает в размышлениях и в системе пластических символов. В содержательных пластах спектакля спрессовано огромное число символов. Ими изобилует и первоисточник, но в связи с тем, что действие в опере более лаконично, символы накладываются друг на друга, синтезируются, обобщая сценические ситуации, психологические конфликты. Система символических конфликтов носит философско-дискуссионный характер. Ведущая тема – *мифологема Пути*: пути судьбы отдельного человека, исторического пути России, пути цивилизации. (В связи с этим возникает множество параллелей с романом А. Солженицына «Красное колесо»).

Развитие сюжета опирается не только на *профанное, векторное время*, но и на *сакральное, священное мифологическое время*, идущее по кругу.

Через все сочинение проходит система кругов церковно-календарного года: Рождество (рождественская звезда), Крещение, Богоявление, Благовещение, Распятие, Воскрешение с многократным возвратом в исходную точку – Рождество. Осуществляется возврат через повторение десяти номеров с названием «Рождественская звезда». В музыкальной драматургии есть еще два возврата материала «звезды» – всего их получается 12.

Трагический путь *Поэта* ассоциируется с крестным, мученическим путем *Спасителя*. Автор то разъединяет образ-символ размышляющего интеллигента Поэта – рок-певца и поэта в действии – доктора Юрия Живаго, то соединяет их. Образ-символ звезды выступает как небесный знак и как символ гениальности, избранности и жертвенности.

Композитор назвал свое сочинение «музыкальной фантазией» по роману Бориса Пастернака. Поначалу кажется, что в этом определении жанра сочинения отсутствуют точные критерии и ориентиры, что автор словно вуалирует свой замысел. Однако на самом деле композитор вовсе не ошибся, и его сочинение совпадает с историческими моделями жанра. На заре искусства Нового времени в творчестве Яна Свелинка, Джироламо Фрескобальди фантазия была жанром не просто полифоническим, но еще и религиозным. Ее музыкальный тематизм опирался на складывающиеся тогда риторические фигуры и формулы, которые прочно базировались на религиозной эмблематике. Жанром со свободной структурой фантазия становится только во времена Баха, но и тогда не утрачивает своего драматургического напряжения и трагедийности, как, например, в органной Фантазии и фуге соль минор, в клавирной Хроматической фантазии ре минор. И позднее, фантазии Моцарта сохранили философскую ориентацию жанра, продолженную в романтических фантазиях Шуберта («Скиталец»), Шумана, Шопена, Мендельсона.

В партитуре «Доктора Живаго» собран поистине *полижанровый комплекс*. Тема полижанровости произведений многократно исследовалась отечественными музыковедами [4]. Определение «фантазия» означает, что автор избирает «идею свободного синтеза жанров и видов искусства» [1, 59]. Как утверждает Э. Кампус, синтез этот применяется композиторами в жанре мюзикла вполне свободно, сочетая музыкальные жанры и формы весьма произвольно [3, 24–27]. Например, в «Докторе Живаго» соединяются черты мюзикла, классической оперы, театрализованного концерта (шоу), оратории, эпической и лирической музыкальной драмы, рок-оперы, симфонической поэмы. Как видим, набор жанров весьма впечатляющ! Возникает некий аналог первоисточника – своего рода «музыкальный роман» в форме мюзикла и оперы, с особой ролью повествовательного начала.

Композиция целого выдержана в оперных традициях. Это номерная структура, где представ-

лены как сольные (арии Юрия, Лары, Антипова, кабалетта Комаровского, песня Лары и ее же ариозо), ансамблевые (любовно-лирические дуэты Юрия и Лары, Юрия и Тони, два трио разобщенных героев, дуэт Тони и Лары как совмещение разных пространств, хоральный квартет венчания). Персонажи общаются с разными слоями народных масс, что происходит в массовых сценах, где сталкиваются или диалогизируют герои и хор – явное напоминание о традициях древнегреческих трагедий.

Рассмотрим черты оперного жанра (традиционной и рок-оперы) в полижанровом комплексе «Доктора Живаго». Сочинение состоит из 42-х номеров, собранных в три действия. Самое развернутое первое действие содержит 15 номеров и осуществляет экспозицию образов основных персонажей: Поэт – рок-певец, он же Юрий Живаго – представлен в трех речитативно-ариозных номерах «Рождественских звезд», построенных как рок-композиции.

Первое соло Поэта, начинающего рассказ о Рождестве Христовом, включает изложение лейттемы Звезды (синтезатор), интонационный комплекс которой (*cis – e – gis* с форшлагом) на слова «Стояла зима, дул ветер из степи и холодно было младенцу в вертепе» является основой лейтмотива Поэта. В первом соло три раздела, пронизанные единым интонационным процессом. Вторая «Рождественская звезда» повторяет начало повествования, на фоне которого идет диалог Живаго и Стрельникова, здесь их конфликт достигает кульминации. Это эпизод из будущего, из финала третьего действия. Напряженность ситуации (Стрельников пришел убить Живаго) в конце эпизода сохраняется и разрешается только в № 41 (девятая «Рождественская звезда»). Третья «Рождественская звезда» продолжает повествование, начатое в первом соло Поэта с предельным усилением рок-элементов. Именно здесь полностью излагается фрагмент стихотворения Пастернака со словами: «Мерцала звезда по пути в Вифлеем. / Она пламенела, как стог, в стороне / От неба и Бога, / Как отблеск поджога, / Как хутор в огне и пожар на гумне». Тем самым, в повествование о Рождестве вовлекаются образы настоящего (намек на события в деревнях в годы Первой мировой войны и революции).

Здесь появляется новая лейттема – тема свечения, сияния Звезды. Размышления Поэта о Рождестве, его чуде и смысле продолжают в дуэте Тони и Юрия «Рождество да Крещение». Чистота их отношений сродни библейским образам Марии и Иосифа: «Пусть идут потихоньку года, превращая грядущее в прошлое. В нашу дружбу с тобой никогда не вмешается что-нибудь пошлое». Вступительная тема дуэта является лейтмотивом любви Тони и Юрия, он же лейтмотив Рождества, и звучит в припеве куплетной формы дуэта на слова «Иногда ощутимее, что в Москве постоянно зима: Рождество да Крещение, новогодняя кутерь-

ма». Весь этот возвышенно-созерцательный дуэт – лирическое адажио на основе ариозного мелоса, жанров ноктюрна и хорала.

Помимо Поэта, главным персонажем первого действия является Лара. Ее характеризуют три экспозиционных сольных эпизода, собравшие типовые оперные формы. Прежде всего, это развернутая песня-романс юной гимназистки «Это все и смешно, и серьезно» с изложением ее лейтжанра – вальса, лирической лейттемы и задорной польки-скерцо (образ девочки-девушки). Затем следует утонченно-лирическая ария «Ласковые руки» в двухчастной форме, являющая образ трепетного ожидания неведомого чувства («За калитку, за ограду, вся в рождественском снегу, я ведь знаю, что не надо, но бегу, бегу, бегу»). Здесь проходит основная лейттема Лары и нежная лейттема ее ожидания любви на слова: «Ласковые руки и вздохи тайные, и надежды хрупкой дворцы хрустальные. Золотые жилы алмазной россыпи. Только бы мне выжить, дай силы, Господи».

На фоне последующего хора швей происходит ее знакомство с Комаровским. Она сразу догадывается о его совсем не возвышенных чувствах к ней, просит мать отказать ему, не зная об их истинных взаимоотношениях. События на балу у Свентицких, поворотные в судьбе Лары, приводят героиню к разочарованию в романтических ожиданиях, следствием чего, после сближения с любовником матери Комаровским, становится эпатазирующее ариозо «Я, падшая» («Я – женщина из французского романа, я падшая»). Напряженно звучит средний раздел – кульминация ариозо: «Магдалины, подвиньтесь и дайте мне место в строю». Преображение, очищение образа Лары после перенесенных страданий происходит в самом конце оперы через ее любовь к Юрию.

Резко контрастно – как миру иллюзий и грез, так и пошлому бытовому фону – представлен Антипов (Стрельников). Вначале он появляется в мастерской Амалии, и его речь «Революция – это страшно... Пролетарии всех стран, соединитесь!» поражает Лару своим натиском. Ее слова: «Сагитируйте меня» вызывают его единственную в своем роде арию, построенную как агитационная речь, на основе текстов большевистских лозунгов («Заводы – рабочим, земля – крестьянам»), облеченных в маршевые ритмы, с фанфарными и декламационными возгласами. «Возле самой дороги железной, я родился под скрежет металла. Колыбельной была „Марсельеза“, букварем – первый том „Капитала“». И текст и музыка – своего рода героическая молитва Богу революции – Марку: «Дай мне силы, товарищ Маркс, укрепи меня в истинной вере», воплощенная автором не без сарказма. Лирический пластический эпизод (пантомима) характеризует любовные отношения Амалии (матери Лары) и Комаровского.

Широко представлена в первом действии бытовая сфера, прежде всего, жанровая, в сценах в швейной мастерской, хоре гимназисток. Ее

обобщением является сцена бала у Свентицких, где Лара знакомится с Комаровским. Песенно-танцевальная сюита бала, образующая развернутую рондо-сонатную форму, эмоционально готовит взрыв драматических чувств героини. Сцена включает две вальсовые темы сквозного характера – страстный мужской вальс («Словно шторм, словно смех, словно ветер, ворвавшийся вдруг, этот вальс закружил, заплясал нас с тобой» – в качестве главной партии) и вакхический, гимнический лейтвальс любви («Сердце бьется, сердце рвется, разрывается на части»), ранее прозвучавший в увертюре, – в качестве побочной партии. Их реминисценция появится в третьем действии как характеристика Юрия Живаго. В середине сцены врываются демонстранты с лозунгами «Покончим с развратом, тиранством и барством, кухарка должна управлять государством», звучащими на материале маршевых лейтмотивов революции.

Драматические кульминации первого действия готовятся именно этой картиной бала и *сценой втроем* в доме Лары и Амалии, которая проходит на фоне хора гимназисток в ритме рока со зловещим текстом, предваряющим будущую трагедию: «Он однажды принес мне арбуз. Длинный нож, странный хруст, преступление без мотива. Черных косточек метки судеб... На круглом столе, как топор палача, полукружье кровавой мякоти». Появление Комаровского приводит Лару в сильное душевное волнение: «Господи, господи, как это могло случиться, когда стыдно, не может быть иначе». Комаровский восхищается своими возлюбленными: «Боже, как они прелестны – мать и дочь. Но соблазн не каждый превозможет». Здесь же настороженные реплики Амалии: «Я его никому не отдам». Ее страшное открытие приводит к трагедии. Антипову, вошедшему со словами: «Я по поводу забастовки», Лара горестно сообщает: «Мама наложила на себя руки». Она вновь и вновь повторяет мелодию из ариозо «Магдалины, подвиньтесь... Я падшая».

Уже в первом действии, где, как мы видели, представлены все драматургические блоки, большое место занимают символические обобщения. Помимо «Рождественских звезд», это еще и № 3 «Вагоны». Быстро, почти скороговоркой, в ритме токкаты хор произносит: «Вагоны, вагоны... несутся, спешат эшелоны, и тише звучат вдалеке, в тишине законной и стон по умершим, и громкие рожениц стоны». Основной образ хора – образ энергетики движения, вечного круговорота жизни и смерти, суеты. В главной теме два основных мотива – мотив-символ круга и оркестровый мотив агрессии. Текст полон символов и аллегорий: «Лишь молнии небо позволено резать на две половины. Сметая границы, кордоны, плевав на резоны, кромсают и режут страну на зоны составы теплушек, солдат эшелоны». В середине возникает образ весны. Вновь включается элегический вальс на барочном мотиве сожаления: «А по рощам соловьи, по лесам кукушки, кто чужие, кто свои,

коли все одной крови в этой заварушке?» Как символ разворачивающейся в стране трагедии стоит на полустанке одинокий человек, «всю жизнь уложив на убогие санки», а мимо проносятся все новые вагоны. Темы этого хора возобновляются во втором действии (№ 21 и 25), где они поручены хору сестер милосердия, принимающих раненых.

Второе действие содержит уже 14, а третье – всего 13 номеров, причем многие представляют собой реминисценции предыдущих эпизодов и музыкальных тем, как это свойственно зонам драматургического развития (разработки) и репризы. Второе действие включает несколько острых драматургических переломов. Первый – развитие и завершение линии Лара – Комаровский. У последнего в спектакле два сольных фрагмента: во втором действии это Танго сладостной мечты о Ларе, в третьем – Кабалетта как пародия на героическую песню. В начале второго действия Комаровский представлен моносценой, где он пытается себя успокоить. Ее первый раздел – молитва: «Господи, два года мы с ней на расстоянии, забыть ее пытаюсь». На оркестровом мотиве из третьего номера «Вагоны» ритмически напряженная тема («Это просто ночная услада, это просто полуночный блуд. Это просто одна среди многих – получить, позабыть и уснуть») звучит как своего рода гимн сластолюбца. Третья тема – лирический вальс Комаровского: «Лара – Божья красота, Лара – Божий дар и Божья кара». Вообще в сочинении эти два слова – дар и кара – часто упоминаются.

Следующий номер, «Второй бал у господ Свентицких», во время которого Лара пытается убить Комаровского, – одна из кульминаций драмы. В этой сцене несколько микроэпизодов-кадров, движение которых подчинено принципам киноискусства. Первый «кадр» – диалог Комаровского с приятелем на фоне вальса, второй – эпизод с масками, на который реагирует Тоня: «Растает снег, ты окончишь университет, ты наденешь маску врача». И Живаго удивляется: почему маску? Тоня утверждает, что он поэт, а не доктор. «Доктор – это маска, ибо Чехов – не поэт, а Блок – не доктор». Эти два призвания несовместимы. Появление Лары отмечено вальсом любви («Сердце рвется») в оркестре как ее лейттемы в данный момент (этот вальс за персонажами не закреплен). Параллельно идет гротескная беседа приват-доцента и учителя словесности о метафизике искусства. Звучат странные ламентозные всхлипывания секунд, и вдруг грохочет выстрел, создаваемый с помощью эффектов сонористики и обрывков лейттем. Живаго оказывает помощь Комаровскому, он только ранен. В конце вновь звучит тема вальса любви, но уже как тема Живаго. Так автор показывает вознившую страсть Юрия к Ларе.

Но следующий за этой сценой № 19 называется «Хорал-кадриль». Такое странное жанровое смешение вызвано стремлением автора объединить обряд венчания двух пар героев (Лары и Павла, Тони и Юрия) как свадебное хождение по

круту – преддверие будущих жизненных любовных кругов, из которых не выбраться, и кадрили как танец двух пар, во время которого в парах меняются партнеры. Все героини повторяют одну и ту же восхитительно изящную музыкальную фразу: «Нам задан вопрос святой простоты: согласна ли я, согласен ли ты» на фоне хорала электрооргана в ритме кадрили. В оркестровом вступлении звучит хоральная тема синтезатора, построенная на лейтмотиве вальса любви и вальса «А по рощам соловьи». Отдаленно звучит ритм польки-скерцо.

Последняя лирическая тема особо знаменательна: «Хождение по кругу, кадила сладкий дым, отныне мы друг другу навек принадлежим», представляющую обращенный лейтмотив Поэта и тему тревоги из № 3 «Вагоны». Развитие линии Поэта – рок-певца продолжено в этом действии в № 20 и 29. В «Рождественской Звезде-4» появляется образ волхвов. Именно в этом стихотворении Пастернака живет чаемое им христианство. Все разнообразнее и напряженнее здесь развитие лейтмотивов Поэта и двух лейттем звезд, продолжающееся в аналогичных эпизодах третьего действия.

Напротив, «Рождественская звезда-5» является тихой кульминацией этой линии: отсутствуют средства рок-музыки, зато проявляются во всей полноте оркестровые ресурсы. Исполняет эту «Звезду» хор, берущий на себя функцию повествователя. Мелодическая линия опирается на секстовый лейтмотив поэта, но в ином ритмическом облачении. Поэт повествует о пришествии ангельского воинства: «По той же дороге... шло несколько ангелов в гуще толпы», звучит приглушенный диалог Марии и волхвов. Троекратное повторение в сцене мотива переливающегося сияния придает композиции сцены черты рондо. Завершение сцены – повествование о толпах людей, пришедших к младенцу: «топтались погонщики и овцеводы, ругались со всадниками пешеходы».

Путь к Спасителю, к сыну Божьему прочерчен через всю событийную линию и завершается в самом конце третьего действия и составляет смысловой стержень сочинения. Это своего рода встречная нить, протянутая из прошлого в будущее. Становление идеи Веры, идеи Искупления за все ужасы войны и революции составляет важнейший, глубинный пласт произведения. Гимническое проведение темы Рождества в окружении и переливах звездных лейтмотивов, силами оркестровых ресурсов и ресурсов рок-музыки становится кульминацией художественного процесса в Эпilogue мюзикла, в котором торжествует концепция Просветления и Преображения.

Рубеж войны и мира проходит в № 21 «Проводы», этот номер одновременно является первой реминисценцией композиции «Вагоны», обе темы которой звучат здесь более сдержанно и трагично. Дуэт Лары и Тони, в разных частях пространства страны прощающихся с мужьями, подхватывает трагическую линию. Драматические возгласы Лары, не пускающей на фронт Антипова,

противопоставлены тихому прощанию Тони, пытающейся успокоить Юрия: «Не думай о нас, мы с Сашей сильные. Благословляю тебя». Последние слова Тони звучат на фоне темы Рождества, выступающей в спектакле еще и темой-символом верности и Веры.

В № 23 «Прощальный марш» – параллельно развиваются диалоги прощающихся мужчин и женщин. Решимость мужчин отправиться на войну усиливается несчастьем в браке. Бравый марш Павла («Коль Отчизна сказала, что надо, коли выпала черная масть, это высшая честь и награда за любимую Родину пасть») психологически мотивирован его упреком жене: «Ты меня никогда не любила, слава Богу, война прогремела». На фоне хора и соло Антипова идет прощание Тони и Живаго, уставшего от смирения и беззаветной верности супруги: «От влюбленного кроткого взгляда на войну хоть врачом, хоть солдатом. Лучше быть распятым, чем всегда пред тобой виноватым».

Уже в следующем № 24 «Отречение царя» хор женщин (рефрен номера) будет оплакивать сыновей: «Ну, куда же вы с голыми шеями, неужели под пули немецкие». Хор причитает на типичных ритмических формулах в размерах 5/8, 6/8, так знакомых по творчеству Мусоргского или Римского-Корсакова. Боль и отчаяние женщин накладываются на другой плач в том же ритме, но звучащий из другого пространства, – плач Николая II: «И сомнений бессонных мучение, и последней решимости ад, от любимых своих отречение, пред которыми ты виноват...»

Следующий номер «Вагоны» – новая, более жесткая реминисценция с более трагическим текстом и отчаянным припевом – исполняется хором сестер милосердия: «Уносятся в черную даль эшелоны, убитых молчанье и раненых стоны». В номере противопоставлены хор женщин и хор мальчиков. Хор женщин сокрушается: «Кто просил вас фортуны испытывать, а теперь вас героически убитыми не спасти ни лекарством, ни скальпелем». Лейттема соловьев примиряет спорящих: «А по рощам соловьи, по лесам кукушки. Все мы, в общем, муравьи в этой заварушке». На этом фоне звучит любовный дуэт Юрия и Лары «Гончарный круг»: «На этом круге плач и стон, и кругом мир весь ограничен. Судьба, затертая до дыр скупыми рамками приличий». Только любовь может противостоять ужасам войны. И здесь в дуэте, вновь, как символ жизни и радости бытия, звучит тема «Ласковые руки».

Линия реминисценций продолжена и в № 27 «Рождество да Крещенье», где повторяется припев из № 11. По тексту это письмо на фронт Тони, получившей стихи, посвященные Ларисе, и выказывающей полное понимание ситуации. Это удивительно теплый и светлый номер, наполненный чудесной мелодией, пронизанной духом верности и любви, несмотря на текст: «А когда будет нужен глоток, ароматом напитанный прошлым, сына я отведу на каток, и в снежки поиграю немножко».

Припев «Рождество да Крещение» исполняется Тоней и Ларой, которая прощается в этот момент в другой части России с Юрием: «Вы должны вернуться, я должна остаться». Они много раз повторяют эти слова как клятву-присяжку и в имитации, и совместно, ибо трудно расстаться навсегда.

Третье действие открывается арией Живаго с хором – реминисценцией № 3: «Какие могут быть причины куда-то тащиться в разбитом вагоне». И ответ: голод. Соло Живаго строится на лейтмотиве Поэта. Так, в музыке, постепенно происходит превращение доктора в художника. Номер написан в сонатной форме с изменением тональности в соло Живаго (побочная партия): «Терпенья набраться, до места добраться...» В сопровождении темы вечного движения у хора («Плевать нам на красных, плевать на зеленых»), помимо тематизма номера «Вагоны», звучат отголоски темы «Ласковые руки». В кульминации на выкрики «Голод, голод!», под хроматическое кружение токкаты, прорывается лейттема революции.

«Провинциальная кадрили» (№ 32) – песня Лары с хором. Как знак отдаленности от Москвы с ее голодом и суетой (скерцозная скороговорка: «Мы, слава Богу, далеко от столицы, тут, слава Богу, так легко затаиться, есть всего понемногу»), композитор использует средства стилизации классического тематизма, очень похожие на гавот из «Классической» симфонии Прокофьева. Здесь, в далекой провинции, Юрий вновь встречает Лару, их дуэт «Как тесна Земля» построен на развитии тематизма первого дуэта («Гончарный круг»), лейтжанрах и лейттемах. Узловой этап

драматургии – трио «Измена или не измена». В лирическом припеве ощущаются связи с адажио из балета Глазунова «Раймонда».

Юрия забирают в свой отряд красные. Новый этап развития «Рождественской звезды» приводит к кульминации развития женских образов: это дуэт ставит рожаящей Тоней и принимающей у нее роды Ларой. Ситуация примиряет конфликт и перед лицом отсутствия Юрия, Тоня решается уехать за границу с детьми. Письмо из Парижа и вальс-реминисценция из сцены бала готовят возвращение к конфликту Стрельникова и Юрия, с которого началось действие. Гибель Стрельникова становится развязкой драмы. Венчает сочинение два номера на стихи из тетради доктора Живаго – Финал и Эпилог. В последнем, наконец, определяется художественная концепция христианской трагедии с зоной Просветления в конце сочинения.

Сочинение строится на стилевом конфликте – атрибутах классического и романтического стилей, приемах рок-музыки, элементах джаза и поп-музыки, приемах современных композиторских техник. Такой «симбиоз» присущ большому количеству авторов современных авторов.

Яркий мелодизм, многообразие использованных средств, четкость структуры отдельных эпизодов и целого (множественное рондо), что так прекрасно дополняет свод символов сочинения, делает его привлекательным для слушателя наряду с глубиной и масштабностью идейного содержания и вдохновенно выстроенной концепции Преображения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Журбин А. Композитор, пишущий слова: о себе и своей работе. – М., 2005.
2. Калошина Г. Христианская тематика и проблемы жанровой эволюции французской оперы и оратории: от истоков к XX веку // Музыкальная культура христианского мира: Материалы междунар. науч. конф. – Ростов н/Д, 2001.
3. Кампус Э. О мюзикле. – Л., 1983.
4. Нейштадт Н. Проблема жанра в современной теории музыки // Проблемы музыкального жанра. Сб. трудов. – М., 1981. – Вып. 54.