

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

PROBLEMS OF MUSIC SCIENCE

Г. Калошина, М. Головина

ДРАМАТУРГИЯ ОПЕРЫ Л. КЛИНИЧЕВА «ДРАМА НА ОХОТЕ»

G. Kaloshina, M. Golovina

DRAMATIC COMPOSITION OF THE OPERA BY L. KLINICHEV «DRAMA AT THE HUNT»

В статье впервые рассматривается опера «Драма на охоте» Л. Клиничева (2009) с позиций синтеза разновидностей оперного театра, приемов театральной и кинодраматургии, выявления закономерностей тематических процессов. Выделены концептуальные ряды сочинения, систематизированы драматургические уровни и пласты, обозначены основные лейтмотивные образования континуальных симфонических процессов. Доказано, что опера Клиничева представляет собой информационно-насыщенный поливалентный спектакль, будучи оригинальной драматургической интерпретацией повести А. Чехова.

Ключевые слова: опера, полижанровость, концепция, параллельная драматургия, симфонизм, монтаж, кадровость, конфликтные взаимодействия, поливалентность.

In the article the opera by L. Klinichev «Drama at the Hunt» (2009) is examined for the first time from the position of synthesis of various kinds of opera theatre, devices of stage and screen dramatic composition, by revealing patterns of thematic process. Conceptual lines of the composition are designated, dramaturgical levels and strata are systematized, main leitmotif formations of continual symphonic developments are denoted. It is proved that L. Klinichev's opera is a rich in information polyvalent play and the original dramaturgic interpretation of Chekhov's novel as well.

Key words: opera, poly genre, conception, parallel dramaturgy, continual development of characters, cutting, frame montage, conflict interaction, polyvalent.

Вот уже более ста лет писатель и драматург Антон Чехов будоражит воображение мировой театральной элиты. И не только своими загадочными и непостижимыми пьесами. Яркая театральность мышления Чехова обнаруживается в самых различных пластах его прозы. Многие его рассказы и повести неслучайно носят название «драма». Другие озаглавлены иначе, но присутствующие в них напряженные психологические конфликты, колоритные образы героев стимулируют обращение к ним режиссеров театра и кино. И поэтому появляются все новые оперы и балеты на основе прозы писателя. Значительными художественными открытиями стали балет В. Гаврилина «Анюта», опера «Палата № 6» украинского автора В. Зубицкого, оперная трилогия В. Ходоса («Беззащитное существо», «Ведьма», «Медведь»), остросовременное прочтение рассказов писателя М. Фуксманом («Каштанка»).

Опера Л. Клиничева «Драма на охоте» – в ряду таких экспериментов. Повесть великого писателя привлекла внимание композитора, по его словам, стремительностью драматического процесса, ярким описанием быта русской провинции. Он работал над оперой с большим воодушевлением. На наш взгляд, получилось необычайно вдохновенное, проникнутое концептуальными проблемами сочинение. Клиничев пришел к созданию нового театрального полотна уже опытным мастером, обладающим собственным эстетическим кредо, своеобразным индивидуальным стилем. Композитор органично синтезирует в своих сочинениях ярко национальные пласты донского и общероссийского фольклора и новейшие техники композиции последних десятилетий (техника алеаторики, «музыка тембров», элементы сериализма, полистилистика), которые органично вырастают в его демократичный по природе музыкальный

язык. Опера фокусирует в себе находки и закономерности двух предыдущих театральных опусов (балет «Тихий Дон», опера «Цыган»), пяти симфоний, хоровых циклов¹. Цель данной статьи – раскрыть достоинства драматургических процессов этого сочинения, своеобразие интерпретации шедевра Чехова. В литературе эта опера нашла еще развернутого освещения².

Повесть Чехова «Драма на охоте» написана в жанре модного в конце XIX века уголовно-приключенческого романа, публиковалась в 32-х номерах газеты «Новости дня» на протяжении 1884–1885 годов. В основу сюжета положены подлинные факты. Чехов обличает абсурдность бытия и духовную пустоту аристократов уездного светского общества, их бездумные развлечения, пьянство, любовные интриги и откровенное распутство. Олицетворением этой жизни является богатый сластолюбивый граф Карнеев и его непосредственное окружение. Среди его друзей-собутельников – следователь Сергей Петрович Камышев, выступающий в написанной им повести под псевдонимом «Зиновьев». Их жертвами становятся практически все главные персонажи: управляющий имением графа Петр Урбенин, исключительно порядочный и честный человек, обвиненный графом в мошенничестве; главная героиня – дочь лесничего, юная красавица Ольга, существо пылкое и страстное, соединяющая в себе красоту и алчность, жажду истинной любви и игру в любовь. Именно с Ольгой связана основная тема повести – тема опошления и гибели красоты, которая, как мечтал Чехов, должна была бы спасти мир. Влюбленная в следователя Сергея Камышева, она выходит замуж за Урбенина, человека солидного возраста, преданно ее любящего, ввергая себя, мужа, его малолетних детей в жизненную катастрофу.

Сергей, как и граф Карнеев, потрясен сиянием ее красоты. Однако начинает за ней ухаживать лишь тогда, когда выясняется, что она уже невеста Урбенина. Он влюбляется в нее скорее из честолюбия и страсти к приключениям, отталкивая свою прежнюю возлюбленную Надю Калинину. Охлаждение к ней объясняет собственной гордыней, полагая, что его хотят принудить к женитьбе. В процессе общения с Ольгой его любовь становится все более страстной, а ревность и злоба к соперникам – ее мужу и графу – порой просто душат. В день свадьбы, в порыве страсти Ольга совершает вторую ошибку

ку, изменив мужу с Сергеем. Жажда богатства, высокого общественного статуса толкает ее в объятия графа, которого она воспринимает с отвращением. Но мечты рассыпаются в прах, когда на сцену театра жизни выходит супруга графа Соня. Финал этого клубка страстей катастрофичен. «Бессильная злоба, оскорбленное чувство, ревность» [4, 468] разрывают душу Сергея, жестоко убивающего Ольгу. Будучи следователем по факту ее гибели, он ложно обвиняет в убийстве Урбенина. Тот умирает, не добравшись до каторги, дети его остаются круглыми сиротами и очередными жертвами этой жуткой «драмы на охоте».

Первая редакция оперы Клиничева завершена в 2009 году. Основные перипетии фабулы сохранены. Но в либретто сняты некоторые драматические линии, действие более сжато, динамично, и от этого «Драма на охоте» стала в опере драматичней. Не вошли в либретто образы детей Урбенина, нет и главного оппонента Камышева – его друга доктора Павла Ивановича Шура, влюбленного в Надю Калинину. Отсутствуют отдельные второстепенные персонажи и эпизоды сюжета. Либретто оперы, созданное автором и написанное прозой, насыщено стихами И. Бунина, С. Есенина, А. Пушкина, используемых в песнях, романах, дуэтах героев, что поэтизирует ситуации, воссоздавая неповторимый колорит эпохи. Прозаическая речь часто переходит в белый стих.

Композиционно-драматургическую основу оперы характеризуют острый драматизм, напряженная динамика действия, резкая контрастность эпизодов, принцип кадровости в построении картин и сцен, что подчеркивает предельную насыщенность событийного ряда. Это резко отличает оперу от неторопливо повествовательного тона повести Чехова и ее экранизаций. Драматические коллизии образуют непрерывное нарастание внешних и внутренних конфликтных взаимодействий. Лирические «кадры» с тончайшими нюансами чувств, психологические моносцены соседствуют с масштабными массовыми эпизодами. Наличие многочисленных эпизодов параллельного действия еще более подчеркивает отличие драматургии оперы не только от чеховского оригинала, но и от фильма «Мой ласковый и нежный зверь».

В сюжетных линиях *внешнего* действия развиваются несколько переплетающихся любовных треугольников. Линия *внутреннего* действия вскрывает психологические противоречия и метания главных персонажей. Личная трагедия четырех главных персонажей разворачивается постепенно: Урбенин, Ольга, Надя, Камышев – заложники своих чувств, нервного, подлинно

¹ См. статьи Г. Калошиной и Н. Мещеряковой [1; 2].

² Сочинение лишь упоминается в юбилейной статье А. Соколовой [3].

экзистенциального восприятия жизни. Трое из них (исключая Камышева) переживают подлинную трагедию, в которой социум выступает в роли символа *рока-судьбы*, музыкально олицетворенным лейтмотивом набата и мотивом судьбы, знакомым по Пятой симфонии Бетховена. Композитор усиливает тему Рока введением *линии мистических предчувствий* Ольги, намеченной у Чехова, видениями сумасшедшего лесничего с детьми, появление которого всякий раз вызывает всеобщее смятение и оцепенение. Предвестником грядущих событий является также образ-символ «бури-грозы», он же *символ смерти*. Но главный фактор в представлении рока как непреодолимой силы – *всепоглощающая любовь* – символ того *водоворота и бездны*, которые затягивают в себя практически всех персонажей. В опере представлены разные грани любовных чувств: любовь-игра, любовь-интрига, любовь-страсть, любовь-восхищение, любовь-предчувствие, любовь-смерть. Некоторые из них присущи облику Ольги. При этом ею движут также расчет и меркантильность. Амбивалентная символика *любви – ненависти, жизни – смерти* проходит через все сочинение, привнося в драматургию экспрессионистические черты.

Второстепенные персонажи – отец Ольги, Надя и ее отец, красавица-цыганка Тина – тоже освещены трагическим светом как жертвы событий. Только два персонажа – граф и его жена Зося – изначально порочны, не испытывают никакого чувства вины по поводу своих поступков. Граф полностью подчинен своим прихотям. Он поощряет Камышева на столь же безобразный образ жизни. А тот, как достойный ученик, в сцене игры в карты (2 картина I действия) уже задумывая интригу с Ольгой, излагает их обоюдную жизненную концепцию: «Давайте пить и веселиться и жизнью играть! Пусть чернь слепая суетится, не нам безумным подражать. Стакан, друзья, и красота – вот нашей жизни радость».

Так в оперу вторгается *концепция игры*, привнося параллели с «Пиковой дамой» Чайковского, «Балом-маскарадом» Верди. Для характеристики графа композитор использует разнообразные приемы сатиры, шаржа, гротеска, трагической иронии. В его партии много гипертрофированных стилизаций классических, барочных стереотипов: буффонада-скороговорка, комическое скерцо, огротесковывание классических энергичных тем. Два полюса его отношения к Ольге – возвышенная классическая кантилена в момент первой встречи и жесткая пародия на нее в III действии, когда граф, признаваясь Сергею в любви к Ольге,

одновременно испытывает разочарование в ней, затеявая интригу с Надеждой.

В оригинале Чехова и в фильме «Мой ласковый и нежный зверь» наиболее трагична фигура Петра Урбенина, что предельно усилено Клиничевым. Его образ парадоксален и противоречив. Урбенин выполняет все прихоти графа, организывает охоту с приключениями, и, в результате, тяжело расплачивается за свою преданность. Его романтически возвышенная любовь к дочери лесничего, которую он обожает и хочет защитить от сластолюбивых посторонних взглядов, резко выделяет героя из всех других претендентов. Когда граф, увидев Ольгу, обращается к Камышеву: «Сережа, посмотри какая прелесть, какое чудное виденье», – Урбенин на фоне лирического вокализа восхищенного графа нервно бросает Камышеву: «Умоляю, Сергей Петрович, удержите графа от замечаний». Уже здесь в его речитатив вплетен бетховенский мотив судьбы, который в дальнейшем будет непрерывно преобразовываться, отражаясь в партиях всех действующих лиц, привнося в них тревогу, постепенно превращаясь в один из главных лейтмотивов сочинения.

Возлюбленная кажется ему ангелом во плоти, поэтому он долго находится в неведении по поводу любовных приключений супруги, не замечает ее ненависти и презрения к себе вплоть до момента обнаружения у Ольги письма графа. Поражает построенная на множественных контрастах картина свадьбы. Урбенин искренне переживает странно печальное состояние Ольги, а потом радуется по поводу его изменения, не зная истинных причин этой трансформации. В конце концов, несоответствие «видимого и сущностного» приводит его к агрессивной реакции на супругу, что предельно усугубляет личную трагедию героя: Ольга коварно и жестоко «расплачивается» с мужем за собственные ошибки, коверкает его жизнь и жизнь его детей.

Урбенин имеет в опере две развернутые характеристики. Первое ариозо возникает в начале II действия как **внезапный прорыв возвышенных чувств** героя. Счастливый жених пылко признается в любви к Ольге перед графом, иронизирующим по поводу его будущей женитьбы, и Камышевым, воспринимающим это известие как шутку. Прототипом текста ариозо, думается, послужила ария Гремина из оперы Чайковского «Евгений Онегин», хотя Урбенин, в отличие от князя, робок и неуверен: «Верьте, я сам мучаюсь, что стар и уродлив, но, все же, думаю, я дам счастье Ольге». Последующие фразы «Красавица, голубка, ангел во плоти дала согласие стать моей женой и матерью моих сироток» напоминают германовское «Красавица! Боги-

ня! Ангел!» Кульминация ариозо – лирический всплеск «Ах, Ольга, любовь моя, ярким светом озарила жизнь мою на склоне лет» ассоциируется с ариозо Ленского и арией Мазепы из опер Чайковского. Подспудный диалог с шедеврами Чайковского чрезвычайно важен и продолжается на протяжении всего сочинения, и не только в партии Урбенина. Композитор фокусирует в тексте либретто силу экспрессии чувств нескольких персонажей отечественной оперы, подчеркивая преэминентность образа Урбенина и, одновременно, его непохожесть. Образный строй арии сродни восторженно экстатическому ноктюрну с опорой на возвышенную кантилену романтического типа, оттененную мягкой элегичностью ладового «тандема» *d-* и *fis-moll*.

В финале оперы именно Урбенин – одновременно вестник смерти Ольги и трагическая жертва обстоятельств. Он рассказывает пораженным гостям графа, как предчувствие беды привело его в лес, где он нашел окровавленную Ольгу. На протяжении финальной сцены Урбенин, словно в бреду многократно повторяет причитание: «Ах, Оленька, что ты наделала!» Функция его в опере – итоговое высказывание и финальная характеристика героя.

Основой музыкальной драматургии являются дуэты-диалоги, в которых ведущей формой характеристики героев является ариозо. Со времен опер Вагнера, Верди, Чайковского, Пуччини, Массне ариозо утверждается как мобильная форма характеристики героев, позволяющая им «обмениваться» сольными высказываниями, не прерывая нити диалога. Особенность «Драмы на охоте» в том, что малые и развернутые ариозо состоят из контрастных *миникадров*, что позволяет автору показать ежеминутную смену состояний героя. Первая картина содержит два экспозиционных ариозо. Одно – гимническое, чувственное – принадлежит Камышеву, который восторгается красотой Ольги, другое – трагическое – принадлежит ей самой. Вступительное восклицание «Как хороша!» композитор интонирует на основе бетховенского мотива судьбы. Текст «пропет» декламационными лексемами в сопровождении возвышенного ноктюрна оркестра на фоне словно застывшего *Es-dur'*ного трезвучия, мотива круга у мерно движущихся терций в ритме колыбельной и в фактуре хора.

Именно здесь в оркестре начинает формироваться общий для Ольги и Сергея лирический комплекс любви: «Я думал, сердце позабыло способность легкую страдать... Прошли восторги и печали, и легковерные мечты. Но вот опять затрепетали пред мощной силой красоты». Текст ариозо явно стилизует русскую ро-

мантическую поэзию. Любовные чувства словно окрыляют и приподнимают героев над суетной обыденностью жизни.

Образ Ольги претерпевает максимальные изменения. У Клиничева она поначалу так же поэтична и романтична, как в фильме «Мой ласковый и нежный зверь», а в конце так же практична и жестока, как у Чехова. Музыка это прекрасно раскрывает. Начальная характеристика сугубо оркестровая. Ремарку «Ольга выходит в центр гостиной, чувствуя на себе взгляды окружающих» сопровождает восхитительная кантилена солирующей скрипки – первый оркестровый лейтмотив Ольги. Его прообразом явно является тонкая аллюзия знаменитого лейтмотива Татьяны из оперы Чайковского «Евгений Онегин». Но у Клиничева он искажен за счет фигуры *passus duriusculus* и балансированием между *h-moll* и *d-moll*. Образы и темы Чайковского в данном сочинении несут особую нагрузку: это те недостижимые идеалы, которые экспрессионистически разрушаются героями Клиничева. Еще один вокализ-соло скрипки (лейтмотив оболения) вступает после представления Урбенина: «Господа! Это Ольга, дочь лесничего!» Роскошная ариозная кантилена широкого дыхания с патетическими интонациями и восклицаниями, в которых подчеркнуты круговые фигуры терций из ариозо Сергея и ораторские фанфары, накладывается на нежно-воздушные, ямбические «вздохи» оркестра. Достигнув кульминации, тема погружается в ниспадающие и восходящие волны пассажей скрипки (прообраз лейтмотива «бури-грозы»). Это лирическое интермеццо предвосхищает мелос дуэтов Камышева и Ольги.

Глубоко трагично уже ее первое ариозо, окрашенное в мистические, мрачные тона и овеянное предчувствием смерти. Вслед за ударом грома в оркестре вступает драматический вступительный раздел «Гроза убила мать мою» на фоне лейтмотива томления (аллюзия лейтмотива Татьяны Лариной), хора и похоронного марша с лейтритмом смерти. Новый удар грома в синтезе с мотивом бетховенской судьбы открывает основной раздел в *es-moll* «Мне кажется, меня убьет тоже гроза». Он содержит два сквозных лейткомплекса: оркестровый комплекс «бури-грозы» (он же мотив страсти); второй – вокальный – на фанфарных ораторских интонациях и имитациях волнообразных фигур, варьирующих остов «золотого хода» валторн. Этим тонким штрихом автор словно подчеркивает, что Ольга – дочь леса. Во втором разделе «Себя я вижу на скале в одежде белой, бушует море в бурной мгле» развиваются первый лейткомплекс Ольги, минорный вариант интонаций

ариозо Камышева, *passus duriusculus*, стремительные взлеты на фанфарах. В третьем разделе («Когда луч молний озарял меня всечасно...») новая экспрессивная тема синтезирует жанры баркаролы и романса, волнообразные взлеты волн-пассажей комплекса бури. Четвертый раздел: «И буду на той скале прекрасней волн, небес и бури» – динамическая, бурно экспрессивная реприза, дополненная активизированным маршевым комплексом, агрессивным мотивом судьбы, имитациями фанфар лейттемы «бури-грозы» и «лесного мотива». Последние слова «На той скале меня убьет гроза» воспринимаются Камышевым как дикая фантазия Ольги. Внезапно (ремарка «как из другого мира») появляется безумный отец Ольги с двумя детьми, растрепанный, в невообразимой одежде, что приводит присутствующих в состояние полного шока. Сюжетный сдвиг сопровождается изложением оркестрового лейтмотива отца на фоне марша-скерцо из начала оперы с повторением декламационного мотива из партии хора. В оркестре вновь «бушует гроза» с полным набором положенных музыкальных эффектов. На этом фоне странно звучит вполне мирное приглашение Урбенина пройти в экипажи. Так в экспозиции первого действия внешний ряд противопоставлен лирико-психологическому, мистико-фантастическим видениям – банальной реальности, осознанное – бессознательному. И всё вместе в последующем развитии контрастирует *двум сферам народно-жанрового пласта: русской и цыганской*, концентрирующих в себе безысходную грусть (русская сфера), надрывность чувств и накал стихии (цыганская сфера), как в опере «Цыган».

В музыке бытовой пласт и остальные – психологические, мистические, символические – поначалу резко противостоят друг другу. Однако автор постепенно сближает их, что происходит в перспективе развития образов Камышева и Ольги. Их прямой и опосредованный диалог красной нитью проходит через всю оперу. Так, во второй картине первого действия в сцене кутежа Камышев излагает общее с графом жизненное кредо «Жизнь есть Игра», что резко противостоит романтическому строю чувств героя в первой картине. Композитор почти цитирует здесь в ля миноре A-dur'ный полонез Шопена в сопровождении барабанной дроби и ритмического комплекса французской революционной песни *Ca ira* («Все вперед!»). Фоном гротескного кредо становятся лирическая народная песня прислуги «Ой, да как по морю-моряшку плавала лебедь белая» (косвенное напоминание об Ольге) и пародийное соло Урбенина в жанре классиче-

ского скерцо-буффонады. В момент кульминации дуэта вваливается толпа цыган.

Хор-танец цыган прерывает появление красавицы Тины. Ее лирический романс и танец с бубном в сопровождении ритмодекламации хора открывает вторую «волну» картины. Романтический образ «ароматной ночи и свидания под счастливым месяцем», о котором поет Тина, приводит в восторг Камышева, незамедлительно скрывающегося вместе с ней за ширмой под продолжающуюся всеобщую пляску. Из комплекса цыганской пляски впоследствии формируется лейтмотив «беды и горя» (страдания), который, как и лейттема судьбы, полисемантичен, соединяет персонажей и сюжетные линии, встраиваясь в их партии.

Как в балете «Тихий Дон» и опере «Цыган», в создании обобщенного образа социума задействован мощный народно-жанровый пласт. Но доподлинно народной является только изумительно поэтичная свадебная песня девушек из второй картины II действия «Туман яром при долине, да широкий лист на калине» с подголосочной полифонией и параллелизмом лент из квартсекстаккордов.

Музыкальный материал других эпизодов представляет собой полнокровную стилизацию «под фольклор». Это лирическая песня слуг II действия «Ой, да как по морю, по синему, да по моряшку, ой да плавала лебедь белая», которую напевает Ольга в III действии в спальне Камышева. Так автор указывает на связь девушки с народными корнями, которая вовсе не доставляет радости ей самой. Как дворянка по происхождению, она «рвется» в высшие сферы. Простонародность придает ее облику наивность и прямоту в ряде эпизодов. Ярко эффектный, гимнический хор «У ворот трава растет, у ворот шелковая» открывает свадебную премуладу – эпизод разыгрывания сватовства во второй картине II действия. **Цыганские сцены** наполнены ритмами плясовых песен цыган и мелосом русского бытового романса. В сцене охоты III действия автор стилизует удалые молодецкие и разбойничьи песни.

Особое значение в опере имеет жанр вальса, олицетворяющий символический образ жизни как игры и наслаждения. Он же воссоздает образ водоворота судеб героев, в который они попадают. К тому же это – лейтжанр Ольги, характеризующий ее легкомыслие и, одновременно, лирическую линию любви к Сергею. Вальс проникает в ариозо героини в начале II действия, затем звучит вальс новобрачных, вихрь которого вовлекает в себя всех присутствующих. Дуэт-признание Ольги и Сергея в саду также пронизан вальсовыми формулами *вращений*. Отголоски этих вальсов

звучат в первой картине **III действия**, когда Ольга перед Камышевым и графом ложно обвиняет мужа в рукоприкладстве.

В соотношении индивидуально-психологических и написанных крупным штрихом массовых сцен оперы возникает *ямбический темпоритм* драматургического процесса. Первые сцены действий – лирико-психологические – в домике лесничего (I д.), в спальне Камышева (II и III д.), в кабинете графа (III д.). Их основой является «микрокадр», быстрая смена внутренних и межличностных конфликтов, моноэпизоды «крупного плана», дробящиеся на микроразделы. Социально-бытовой пласт драматургии приходится на вторую половину I, II и III действий. Массовые сцены образуют центростремительную линию кульминаций как мощно нарастающее драматургическое «крещендо».

Первая картина второго действия построена в технике монтажа микрокадров. Начальный кадр гротескной сцены слуги Поликарпа и хозяина – пробуждение Камышева от сильной головной боли после кутежа у графа. В музыке сцены варьируются три остинатных мотива: мотив стона-страдания, мотив колоколов, вокальный лейтмотив ситуации «голова болит». Стук в дверь (цитата темы Бетховена) – и в спальне появляется Наденька Калинина, дочь судьбы, считающая Сергея своим женихом. Ее обличительную в адрес героя арию сопровождают страстно-возбужденный мотив любви и терпкий, нервно-импульсивный мотив страданий на ламентозных секундах, близкий мотиву «беды». В кульминации ария прерывается: не выдержав неопределенности в поведении своего визави, Надя убегает.

Резко парадоксальная смена кадра – появление графа и Урбенина. Фривольный синтез скерцо, вальса, тарантеллы и жестко конструктивного тематизма придает ситуации фарсовый характер (граф приводит Сергея «в чувство»). На этом ироническом фоне Сергей узнает о женитьбе Урбенина. Лирическое ариозо-признание Урбенина прерывает появление невесты, нагруженной коробками с покупками. С этого момента ее характеристикой становится вальс, элементы которого появятся затем во 2 картине **II действия**, в диалогах **III действия**. Вальс Ольги, в который встроены реплики других персонажей, – центральный эпизод картины, его наивно незатейливые фиоритуры создают атмосферу легкомысленной игры. Поэтому Камышев воспринимает все происходящее как комедию. Ольга не скрывает, что выходит замуж по расчету: ей невыносима нищета и скука в родительском доме. Кредо героини – «браки по любви похожи на бушующее море, взлетают на вершину волн они и, разбиваясь, всем приносят горе» – иллюстрируют волноо-

образные арпеджио лейттемы «бури-грозы» в оркестре. Но уверенность Ольги в грядущем счастье опровергается трагичностью мелоса ариозо.

Новая фаза отношений героев – 1 картина **III действия**. Ольга появляется в спальне Сергея в новом дорогом платье, и, прихорашиваясь, напевает народную песню «Как по морю», а ее возлюбленный продолжает негодовать по поводу ее замужества, что подтверждает плясовой наигрыш из дуэта-кредо графа и Сергея первого действия. Но здесь *комплекс игры* характеризует уже Ольгу. Первый эпизод – дуэт у зеркала Сергея и Ольги – состоит из пяти контрастных «кадров» с резкой сменой настроений: любование у зеркала, страдания Ольги, рассказ о нарядах, купленных графом, оскорбление Ольги Сергеем, моносцена Сергея с контрастным противопоставлением лирического гимна «Волшебница, зачем тебя я встретил» и взрыва ревнивых чувств и ненависти. Ариозо Сергея прерывает внезапное вторжение судьбы. Их буфонный дуэт с Камышевым резко переключается в трагическую моносцену Нади «Не мать, а мачеха, любовь», в основе которой положен мотив «беды и горя», а вокальная партия наполнена интонациями плача-причитания, лирических страданий.

Возвращение судьбы и Сергея заставляет Надю удалиться. Еще более контрастны эпизоды следующей сцены в гостиной графа. Лирический эпизод Карнеева и Тины, поющей под гитару куплеты «Пряный вечер. Гаснут зори» на стихи Бунина в духе старинного романса, сменяет комедийный кадр графа и Сергея, где под триумфальный марш граф рассказывает о скорой победе над Ольгой, вызывая глухую ревность Камышева. В оркестре, предвещая трагедию, звучит лейтмотив «беды и горя». Вбегает плачущая Ольга, выкрикивая «Граф! Защитите меня! Он меня бьет». Выясняется, что, увидев письмо от графа, Урбенин прозрел и, пытаясь отобрать у Ольги письмо, жестко схватил ее за руку. Граф возмущен поведением Урбенина, обещает вызвать его на дуэль. В оркестре в этот момент причудливо сталкиваются лейтмотив томления Ольги, мотивы «волн», «беды и горя», плясовой наигрыш графа, и, как символ смерти, барочный мотив «креста».

Еще один контраст вносит внезапная реминисценция свадебного вальса **II действия** «Как я ошиблась». Последний микрокадр – реприза ансамбля «Граф! защитите меня!» проносится на фоне ритмов мазурки, вальса и лейтмотива судьбы. Ольга отказывается возвращаться к мужу, и граф просит Сергея, пораженного вероломством друга и возлюбленной, удалиться. В оркестре громко звучит тема ревности, сталкиваются лейтмотив любви Сергея, искаженные темы Оль-

ги. Экспрессия и накал страстей достигают своего предельного выражения. Все это готовит развязку в финале III действия.

В финалах II и III актов собирается большинство персонажей, использованы хор, балет, приемы монтажа кадров в двух и даже трех планах параллельного действия. Вторая картина II действия – мощная кульминация драматургического процесса, где разыгрываются эпизоды театрализованной свадебной игры. Парадокс состоит в том, что сватами выступают Камышев и граф, влюбленные в Ольгу. В построении картины композитор синтезирует принцип крупного мазка (фрески картин свадебного действия) и принцип монтажа микрокадров (характеристики персонажей, их диалоги). Кадры-эпизоды графа и Камышева, Ольги и Урбенина, Надежды и ее отца, свидания Ольги и Камышева в беседке, моноэпизоды Ольги, свободно монтируясь, вторгаются в колоритную жанровую сцену, накладывают психологические или сатирические мазки на обрядовое действие. Особенно динамичен и парадоксален образ Ольги. Вопреки ситуации, она в смятении, но не знает, как остановить начавшийся праздник. Тревожное беспокойство невесты передается всем окружающим, замечаящим ее странное состояние. В момент начала свадебного вальса и традиционного «Горько!» она с ужасом осознает, что теперь изо дня в день ее будет целовать нелюбимый человек и убегает. В саду, в беседке, ее находит Камышев, их бурное объяснение выливается в страстный и ярко экспрессивный любовный дуэт. Настойчивость молодого человека («Скажи мне, скажи, ты любишь, любишь меня») вызывает ее ответное признание. Третий раздел – игривая радостная тема «Я счастлива» на основе первого лейтмотива Ольги. «Как счастлив я» отвечает ей Сергей фразой Ленского. Кульминация дуэта – тема любви «Любишь ты меня, близ тебя душа моя светла» – наполнена экзальтированными ниспадающими мелодическими волнами в ритме вакхического вальса, которые выросли из темы «бури-грозы» I действия. Восклицание Сергея «Ах, Ольга, душа моя, люблю тебя» знаменует поворот действия: оба уже не могут сдерживать своих чувств. Минутное удивление Ольги («Как? Прямо сейчас? После венца?») Сергей уносит ее в беседку. А свадьба меж тем продолжается. Возвратившаяся Ольга радостно возбуждена, песенники продолжают хоры, Урбенин счастлив, не ведая о своем позоре. Кульминацию торжества прерывает безумный отец Ольги с двумя детьми. Мощным ударом мотива судьбы завершается этот поистине безумный день в жизни героев, вызывая, как в кривом зеркале, ассоциации с шедевром Моцарта («Свадьба Фигаро»).

Развязка-катастрофа трагедии – картина охоты III действия, где массовые эпизоды охотников и разряженных дам, сцены игр цыган с медведем, как кадры кинодраматургии чередуются с репликами и диалогами персонажей, в которых продолжается развитие характеристик героев, а у Камышева подсознательно зреет мысль об убийстве. Рефреном варьированного рондо финала выступает хор охотников, ряженных и цыган «Хей, хей! Скоро солнце взойдет!», характеризующий пеструю кавалькаду гостей, среди которых ярко выделяется Ольга в черной амазонке с белым пером на шляпе и граф в зеленом охотничьем костюме, похожем на шутовской наряд. Своим яростным темпераментом рефрен напоминает хор «Расходилась, разгулялась» из оперы «Борис Годунов» Мусоргского. Первые три эпизода рондо представляют собой динамичные диалоги графа и Камышева, в которых граф жалуется на перепады настроений Ольги: «Какая-то лихорадка, а не женщина, то ей весело, то скучно, то слезы льет, то молится...» В оркестре лихорадочно сменяются тема любви графа, мотив «волн» и мотив судьбы, скерцозный вариант темы обольщения Ольги из I действия, мотив охоты-скачки. Лейтмотив любви графа – аллюзия на побочную партию Шестой симфонии Чайковского в хоральном, а затем в пародийно-скерцозном вариантах. Четвертый «кадр» изменяет характер его высказываний: «Ну, шабаш, я взял ее в дом, как жену, она же держит себя как женщина, которой платят». Оркестр мгновенно комментирует это темой фатума из Четвертой симфонии Чайковского. Вопрос Камышева «А как же ее муж? Я думаю, несчастнее нет человека» сопровождается темой «головной боли» из II действия, характеризую здесь Урбенина.

После очередного проведения хорового рефрена появляется автомобиль, из которого выходит Зося, жена графа. Карнеев лишается дара речи. Оркестр комментирует ситуацию грозным мотивом судьбы и деформацией лейтмотива Ольги, превращающегося в мотив крика. Последний микродиалог Ольги и Сергея – повтор разорванного на фрагменты признания в любви II действия в сопровождении бушующей в оркестре грозной темы «грозы и бури» I действия. В ответ на восклицание Ольги «Оставь меня! Я не желаю говорить ни с тобой, ни с тем дураком-графом» Сергей, не помня себя от гнева, называет ее продажной и развратной женщиной. В состоянии нервного срыва она убегает в лес. Возвращение хорового рефрена, лейткомплексов «беды и грозы» на новом динамическом уровне готовит развязку действия: раздается ужасный крик, а затем вопли «Барыню убили», варьирующие мотивы «волн», судьбы и тему охоты. Появ-

Проблемы музыкальной науки

ляется Урбенин, весь в крови, с раненой Ольгой на руках. Присутствующие потрясены его видом и принимают за убийцу. В оркестре доминируют роковые мотивы набата и судьбы в ритме похоронного марша. Рассказ-исповедь Камышева в финальном ансамбле после монолога Урбенина содержит признание в убийстве. В последнем эпизоде он как следователь лицемерно допрашивает умирающую Ольгу: «Назовите имя. Он пойдет на каторгу». Но, видя его лицо, Ольга вновь признается ему в любви. Лейтмотив Ольги в эпизоде допроса сопряжен с лейтмотивами «беды» и судьбы. В момент кульминации как рефрен драматургического процесса вновь является сумасшедший отец Ольги с двумя детьми со своим безумным бормотанием: «Все окна закрыты. Все двери закрыты. Всюду вокруг грабители, воры, бандиты».

Концовка сюжета в опере изменена в сторону большей напряженности и сжатия драматургии. В результате развязка остается неопределенной, решенной в духе мистической линии рока. Возможно, такой финал появился из гуманных соображений. Образ Урбенина в опере приподнят надо всеми остальными дей-

ствующими лицами, и показывать смерть невинного человека в тюрьме автор не захотел. Финал Клиничева романтичнее: сохраняется некая тайна, поэтизирующая чудовищную несправедливость реальности и неприглядное поведение Камышева.

Музыкальный процесс отличается сплошной континуальной симфонизацией, выраженная в системе лейткомплексов разной протяженности, серии лейтжанров, дифференцирующих четыре драматургических пласта. Многие вырастают из декламации («голова болит», лейтмотив безумия) или ариозо героев (темы любви). Особый прием Клиничева – развернутые темы, концентрированы характеризующие драматические ситуации, например, оркестровое интермеццо Ольги. Лейтжанры, цитаты и аллюзии, барочные фигуры также вовлечены в симфонический процесс, непрерывно взаимодействуют с лейтмотивами и вокальными партиями. Оркестр дополняет, комментирует, обобщает вокальные характеристики и микрокадры сценических ситуаций. Лейтсистема оперы «Драма на охоте» Л. Клиничева представлена в таблице-схеме:

Символические	Лирико-психологические	Природные	Характеристические	Лейтжанры	Аллюзии, цитаты и риторические фигуры
Лейтмотив Набата-колоколов (рок, судьба)	Лейтмотив томления Ольги (Татьяны)	Лейтмотив дождя	Кредо графа и Камышева (комплекс игры)	Вальс (Ольги, свадебный, другие)	Мотив судьбы (Бетховен)
Лейтмотив судьбы	Тема обольщения Ольги	Лейтмотив бури-грозы	Иронический «Голова болит» Сергея	Скерцо (дождь, окружение графа, граф и Камышев и др.)	Лейтмотив томления Татьяны (Чайковский)
Лейтмотив Смерти («бури-грозы»)	Тема любви Ольги и Сергея	Лейтмотив скачки (охоты)	Лейтмотив безумия отца	Фанфара и «золотой ход» валторн	Темы Ленского «Я люблю Вас» и «Как счастлив» (Чайковский)
Лейтмотив «горя-беды»	Тема любви Урбенина	Лейтмотив моря и скал	Лейтмотив судьбы	Цыганская пляска	Ария Греммина (в тексте)
Тема скачки (охоты)	Тема любви Надежды	Лейтмотив леса	Лейтмотив слуг	Плач-причитание	Ариозо Мазепы (в тексте)
Лейтритм смерти	Тема сожаления Урбенина (Ах, Оленька)		Пародийный лейтмотив любви графа	Мазурка-	Пародия на III VI Симфонии Чайковского
Смерти (на основе риторической фигуры креста)	Лейтмотив волн страсти		Лейтмотив пародийный Урбенина	Русская лирическая	Тема судьбы из IV симфонии Чайковского
Лейтмотив круга и спирали (на основе фигуры круга)	Лейтмотив скорби-страдания		Лейтмотив ворчания Поликарпа	Марш триумфальный и похоронный	Lamento
	Тема ревности Сергея			Хорал	passus duriusculus
	Тема мистических предчувствий			Тарантелла	Фигура круга
	Лейтмотив ненависти Сергея			Колыбельная	Фигура креста
	Тема признаний Сергея			Старинный романс	Фигура распятия
	Кантилена графа			Ритм песни Ca ira	
				Ноктюрн	

Симфонизация, охватывающая весь художественный процесс, способствует структурной целостности, переводит его напряженную динамику в четкую логику музыкальных форм. Важное обобщающее значение в драматургии и музыкально-тематической организации целого имеют *образы-символы круга и спирали*. Общий композиционный план *концентричен* и, одновременно, содержит черты *множественного рондо*, символизирующего идею того порочного круга, из которого герои не могут выбраться. Опера открывается и завершается сценами охоты. Образы «охотников и жертв», между которыми разыгрывается кровавая драма, мифологизированы. И всё развитие действия – это грандиозная «охота», где люди-звери уничтожают человеческое в человеке. Ее кульминация – обрядовая (вновь круговая) сцена свадьбы II действия с ее внутренней спиральной структурой, «закрученной» вихрем вальса. Так выстраивается концентрическая композиция целого. Первый (круговой) рефрен – явление безумного отца Ольги с детьми в конце каждого действия. Второй, «спирально-вариативный» рефрен, непрерывно изменяющийся, обрастающий новыми штрихами, образуют психологические сцены Ольги и Камышева в каждом из действий. Финал оперы также построен в форме рондо. Идея *круга* акцентируется в тексте за счет символического уровня драматургии, образованного периодическим повторением в тексте и образов-символов Леса, Бури (грозы), Моря и скал, Смерти и Жизни, Любви и Горя-беды, Веры и греха, Правды и лжи. В тематических процессах малыми рефренами становятся зоны проведения и развития лейтжанра вальса, повтор наиболее значительных символических лейтмотивов. Экспрессия тематических и жанровых преобразований, диссонансная интонационная аура поддерживают высоко напряженный тонус музыки оперы. Кульминации символических лейтмотивов образуют «гребни» динамических волн развития, будто «дикая фантазия», драматизм музыки ариозо Ольги из первого действия стали прообразом целого: *динамика*

музыкального процесса оперы воссоздает в целом мифологемы «бури-грозы», моря и скал. Волновые «всплески» символических лейтмотивов перемежаются с зонами спадов – лирических экзальтаций, народно-жанровых и пародийно-иронических эпизодов.

Опера Клиничева «Драма на охоте» представляет собой, на наш взгляд, выдающееся сочинение. В ее драматургии всё, как у современного человека, фаустианский мир которого амбивалентен и поливалентен. Сочинение *суммирует несколько концепций – концепцию рока, любви и смерти, концепцию игры, катастрофической трагедии, содержит ряд ярких драматургических находок, обладает таким качеством как полижанровость*. Автор синтезирует принципы драматургии *психологической экзистенциальной трагедии, социально-бытовой драмы, романтической трагедии рока в духе З. Вернера и Г. фон Клейста, черты символического театра*. Это принципиально отличает оперу Клиничева от предшествующих экранизаций и прозы Чехова. Проблематика оперы представляется современной и своевременной. Главные герои Чехова воссозданы жизненно достоверно, по меркам сегодняшнего дня: их экзистенциальный мир мистичен и обыден, поэтичен и циничен, холодный расчет и выгода сталкиваются с безумными страстями, сознательное или осознаваемое разрывается подсознательными и бессознательными порывами. Предельно разительна эволюция образа Ольги – превращение прекрасного видения в корыстную, самовлюбленную и скандальную женщину. Принцип параллельных цитат и аллюзий – интересная находка композитора в использовании приемов полистилистики. Думается, что эффектная театральность оперы, многогранность характеров, простота и демократизм музыкального языка при всей его жесткости, целостность музыкального процесса, пластичность мелоса вокальных партий героев, что так важно для певца-исполнителя, позволят «Драме на охоте» Клиничева занять достойное место в репертуаре ведущих оперных театров страны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Калошина Г. Из истории музыкального театра Дона // Культура донского края. Страницы истории. – Ростов н/Д: РГПИ, 1993. – С. 66–96.
2. Мещерякова Н. «Цыган» Л. Клиничева, или Новый триумф романтической оперы // Южно-Российский музыкальный альманах – 2007. – Ростов н/Д: РГК, 2008. – С. 53–58.
3. Соколова А. Песнь о России (К 70-летию Л. П. Клиничева) // Южно-Российский музыкальный альманах. – Ростов н/Д: РГК, 2008. – С. 176–181.
4. Чехов А. Драма на охоте // Чехов А. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. / Коммент. Л. М. Долотовой и М. А. Соколовой – М.: Наука, 1983. Т. 3. – С. 241–416.