

# МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

## MUSIC CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA



Г. Е. КАЛОШИНА

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова*

### ОПЕРНЫЙ ДИПТИХ ЛЕОНИДА КЛИНИЧЕВА «СТРАСТИ ПО АННЕ И МАРИНЕ»



На протяжении более полувека творческая деятельность видного отечественного композитора, заслуженного деятеля искусств Российской Федерации, профессора Леонида Павловича Клиничева неразрывно связана с Ростовом-на-Дону. Весьма значителен вклад Л. Клиничева в формирование композиторских школ Юга России, в организацию крупных художественных акций национального и международного масштаба. Его произведениям, создаваемым на донской земле, аплодируют слушатели Австрии, Шотландии, Италии, Германии, Канады, Испании, Израиля. В настоящее время Л. Клиничев является автором трёх симфоний, пяти опер, балета, ряда хоровых циклов и вокально-симфонических поэм, многочисленных концертных и камерных произведений, романсов и песен, музыки для театра и кино. Музыка донского композитора присущи неуклонное стремление к художественному совершенству, воссозданию разнообразных явлений жизни прошлого и настоящего, глубокие размышления о сущностных проблемах бытия.

В творчестве Л. Клиничева последних десятилетий важнейшее место занимают сочинения для музыкального театра, характеризующиеся самобытным преломлением отечественных классических традиций. Так, на рубеже 1980–1990-х годов ростовчане с воодушевлением встретили балет «Тихий Дон», поставленный Н. Боярчиковым в ленинградском МАЛЕГОТе. Гибкое взаимодействие параллельно развёртываемых сюжетных линий, лаконизм и масштабность сценических эпизодов, насыщенность художественного пространства, красота и экспрессия музыкальных образов, сжато и концентрированно раскрывающих авторский замысел романа-эпопеи, свидетельствовали об адекватности указанного проекта гениальному творе-

нию Михаила Шолохова. Особенно ярко на протяжении спектакля воплощалась тема женской судьбы в годы бурь и испытаний. Не случайно подлинными кульминациями балета явились мистико-символический эпизод смерти Натальи и любовные сцены Аксины и Григория.

В позднейших сочинениях Л. Клиничева для музыкального театра прослеживается тенденция к вариативности композиционно-драматургических решений. К примеру, «Цыган» по роману А. Калинина существует в трёх редакциях – как большая опера, полижанровая музыкально-театральная композиция и камерная опера. Оригинальность авторской художественной концепции обуславливается контрастными сопоставлениями трёх главных героинь, диаметрально противоположных по своему облику: цыганки Насти, с её неудержимой бурной экспрессией, кроткой и самоотверженной Клавдии, склонной к демонизму и авантюрным выходкам Тамилы. Психологическая трагедия «Драма на охоте» (по одноимённой повести А. Чехова), обличающая абсурдность бытия и духовную пустоту уездного «светского общества», бездумные развлечения и откровенное распутство провинциальных «аристократов», с большой симпатией запечатлевают образы жертв графа Карнеева и его окружения. В числе «погубленных душ» выделяется своей внутренней противоречивостью главная героиня – дочь лесничего, юная красавица Ольга, существо пылкое и страстное, чья красота неотделима от безмерной алчности, жажда истинной любви – от циничной игры в любовь.

Линия трагических жизненных перипетий, соотносимых с внутренними конфликтами и противоречиями, развивается в монодрамах Л. Клиничева «Анна» и «Страсти по Марине». По внешним характеристикам (структурному членению, временной протяжённости, исполь-

зубым ресурсам) оперный диптих, посвящённый двум гениальным русским поэтам XX века – Анне Ахматовой и Марине Цветаевой, принадлежит к области камерного театра. Так, исполнительский состав монодрамы «Анна» ограничивается партиями солистки и камерного оркестра. «Страсти по Марине» написаны для чтеца, сопрано и большого оркестра. Однако художественные концепции обоих сочинений оказываются весьма значительными. Либретто оперного диптиха, созданное композитором, сплавляет воедино темы женских судеб, борьбы за счастье и любовь с темами творческого самовыражения, тернистого пути художника в современном мире, неразрывной связи биографий русских поэтов и отечественной истории.

Как известно, проблематика, связанная с конфликтным столкновением между творческой Личностью и безжалостным Социумом, глубоко волновавшая многих художников XX века, явилась смысловым центром Третьей симфонии Л. Клиничева. Новое обращение к упомянутой коллизии представляется вполне закономерным. Обе поэтессы выражают критическое отношение к своей эпохе и современному обществу. Своеобразная лейттема творчества М. Цветаевой – неприятие жизни в XX столетии: *«Век мой – яд мой, век мой – вред мой, век мой – враг мой, век мой – ад мой – о поэте не подумал»*. Весьма значимыми оказываются и гендерные мотивы, поскольку обеим героиням «Страстей...» приходилось в тяжелейших условиях отстаивать собственное право на жизнь, любовь, человеческое достоинство, на творческую суверенность. Вступая в диалог с поэзией А. Ахматовой и М. Цветаевой, современный композитор придаёт особую масштабность художественному пространству оперного диптиха, осмысляет «конечные» вопросы Жизни, Любви и Смерти, Бытия–Инобытия, Веры–Неверия, Совести и высшей Справедливости, благодаря чему камерный, по сути, жанр монодрамы обретает подлинно универсальное, общечеловеческое звучание.

Минувший век оставил нам богатейшее собрание музыкальных произведений, созданных на стихи М. Цветаевой и А. Ахматовой. В-первых, следует упомянуть вокальные циклы и кантатно-ораториальные опусы крупнейших отечественных мастеров: С. Прокофьева и Д. Шостаковича, С. Слонимского и Б. Тищенко, А. Шнитке и С. Губайдулиной. К этому ряду примыкают и сочинения ведущих ростовских композиторов – В. Ходоша, Г. Гонтаренко, В. Краснокудова и др. Во-вторых, поэтическое наследие М. Цветаевой и А. Ахматовой вдохновляет многочисленных авторов эстрадных песен

(и профессионалов, и любителей). Так, отнюдь не исчерпывающий список подобных «цветаевских» песен, вывешенный в Интернете, содержит более 150 наименований. Зачастую соответствующий музыкальный материал используется в качестве «иллюстраций» к беллетризованным жизнеописаниям обеих поэтесс (той же М. Цветаевой, в частности, посвящены три художественных и пять документальных фильмов). Необходимо заметить, что на протяжении 1900–1910-х годов поэтессы охотно общались, а впоследствии создали «именные» сочинения друг о друге. А. Ахматова работала над пьесой о М. Цветаевой (текст, не завершённый автором, был положен в основу одного из вышеуказанных фильмов). Стихотворения из цветаевского цикла, посвящённого Ахматовой, получили музыкальное воплощение в творчестве Д. Шостаковича, А. Шнитке и Л. Клиничева.

Безусловно, героинь диптиха объединяет время их жизни – М. Цветаева и А. Ахматова сформировались в эпоху Серебряного века, завершив свой творческий путь в советский период. Этим обуславливались некие параллели в биографиях поэтесс – от «парижских эпизодов» до страшных испытаний в годы сталинского «Большого террора». Ахматова была старше и прожила на четверть века дольше. Поразительное мужество и несломленный дух сопротивления помогали ей противостоять безжалостному натиску тоталитарного режима, тогда как для Цветаевой аналогичное столкновение завершилось катастрофой. Учитывая отмеченные выше нюансы, композитор очень тщательно работал над либретто «Страстей...».

К примеру, в диптихе по-разному преломился творческий опыт более ранней оперы «Драма на охоте» – тесная сопряжённость чеховской прозы, которая служит основой литературного сценария, и поэтических «комментариев», принадлежащих эпохе романтизма. В монодраме «Анна» монологи заглавной героини естественно чередуются с текстами её стихов, сплетая воедино судьбу поэта и его творчество. Драматургически более сложным является либретто монодрамы «Страсти по Марине». Композитор, по его словам, «перелопатил» 18 томов цветаевских сочинений: стихи, прозу, поэмы, статьи, письма, воспоминания... Как отмечает современный исследователь, «бесстрашная и безоглядная правдивость и искренность были её [Цветаевой. – Г. К.] радостью и горем, её крыльями и путями, её волей и пленом, её небесами и преисподней» (цит. по: [4, с. 15]). Наивная первозданность, обаяние непосредственности поразили уже первых читателей цветаевских стихов. Блаженная страна детства – прекрас-

ного (счастье бытия, наполненного общением с природой и книгами), хотя и не безоблачного, омраченного ранним уходом нежной и печальной, тяжело больной матери. Эта смерть долгим эхом отозвалась в душе Марины: «Видно, грусть оставила в наследство / Ты девочкам своим», – вспоминала поэтесса. Указанные черты цветаевского облика предопределили направленность художественной концепции «Страстей по Марине».

Композитор создаёт либретто обеих частей оперного диптиха, монтируя фрагменты дневниковых заметок, писем, воспоминаний и стихов. При этом результаты оказываются весьма несходными. Так, в либретто «Анны» преобладают сокровенно-лирические мотивы, родственные литературному жанру исповеди, сюжетным вокальным циклам романтической эпохи, оперным монодрамам XX века. Л. Клиничев формулирует свою главную задачу словами поэтессы, стремившейся «...рассказать и показать сквозь беспощадное солнечное сияние страшный фон моей жизни и моих стихов». В опере «Страсти по Марине» главенствует иной подход. Сохраняя линию предначертанной судьбы героини в качестве основы сюжета, композитор выявляет масштабы личности М. Цветаевой, широчайший диапазон философских, социальных и психологических проблем в её творчестве, затрагивая к тому же виртуозное владение всеми аспектами поэтического мастерства. В опере представлена обширная панорама цветаевских стихов различного уровня сложности: от стилизаций народных песен, плачей, молитв, песенно-романсных текстов, опирающихся на романтические традиции, до символистской «эзотерики», требующей углубленного изучения и специального толкования.

Художественное пространство и временные процессы монодрамы «Анна» расслаиваются по вертикали, образуя несколько драматургических пластов. Текст основывается на дневниковых записях и воспоминаниях А. Ахматовой, параллельная линия формируется из поэтических фрагментов. Каждый эпизод воспоминаний сопровождается стихами, прямо или косвенно связанными с определённым событием. По сути, либретто запечатлевает двойную эмоциональную реакцию на происходящее с выдерживаемой синхронностью дневниковых воспоминаний и творческих откликов.

Сюжетная канва произведения воссоздаёт линию судьбы заглавной героини в контексте эпохи. Моноопера «Анна» подразделяется на две части, приблизительно равные по масштабам и времени звучания. Первая охватывает эпизоды, относящиеся к началу жизненного

пути: рождение, детство, юность, помолвку, свадьбу и свадебное путешествие (8 эпизодов, цц. 1–46). На протяжении данной части сценическое время течёт неторопливо. Автор повествует о становлении будущего художника-творца как личности, освещая родословную Анны (бабушка – татарская княжна, наследство – завещанный ею перстень-талисман), обозначая важнейшие события раннего периода поэтической биографии: пребывание в Царском Селе, учёбу благовоспитанной девочки в Институте благородных девиц, шокирующее поведение «дикарки», вырвавшейся на свободу во время летнего отдыха в Крыму. Как и полагается мифу, упомянутый «цикл» судьбы включает в себя момент инициации: встречу с Н. Гумилёвым, замужество, свадебное путешествие во Францию. Ряд эпизодов связан с впечатлениями от довоенного модернистского Парижа, «Русских сезонов» дягилевской антрепризы, от общения с Модильяни, создавшим портреты Анны «в египетском стиле». Резкий перелом в сознании героини, разрыв с предыдущим миром наступает в ц. 47 партитуры.

Вторая половина оперы охватывает следующие полвека; временные процессы ускоряются – безжалостная судьба проводит Анну через все эпохальные потрясения, уготованные нашему Отечеству в XX веке.словно в кадрах кинохроники, пронесётся Первая мировая война, Октябрьская революция, голод и разруха во время гражданской войны, арест и расстрел мужа – поэта Н. Гумилёва, обманчивое «затишье» 1920-х годов и террор 1930-х, неотвязные страхи Анны, думающей об арестованном сыне, последние годы её одинокой жизни. Мы погружаемся во внутренний мир героини, образующий два взаимосвязанных пласта. Первый намечен в скупых строках дневников, воспоминаний, писем. Названный пласт характеризуется сдержанной эмоциональной реакцией на события и повествует о жизни русской женщины, жены и матери, разделившей невзгоды многих своих современниц. Второй связан с художественным миром поэтессы. Её стихи обобщают и экстраполируют внешнее во внутреннее, достигая необычайных высот при помощи стилизации народных песен, многослойной символики, впечатляющей экспрессии. Всё, что вызвало отклик в сердце Анны, отразилось в написанных ею поэтических строках.

Музыкальный материал разделов также дифференцирован. В первой половине господствует лейтжанр вальса («она любила бальные танцы»), что перекликается с несколько легкомысленным нравом и внутренней свободой будущего поэта, до поры скрытыми за видимой

учтивостью примерной светской барышни. На основе данного лейтжанра возникают лейтмотивы имени (рода), портрета, перстня-талисмана. Их интонации проникают и в вокальную партию. Весьма колоритен мотив томления в «царскосельском» эпизоде, символизирующий внутреннее сопротивление «благовоспитанной девочки» этикетным нормам (цц. 6, 7). Упомянутый мотив сменяется репризой вступления к монодраме и модификацией начального блестящего виртуозного вальса – последний изобилует стремительными взлётами, вызывая ассоциацию с морскими волнами Крыма, в которые ныряла со скал «дикарка» Аня. Второй лейтжанр – хорал, появляющийся в связи с упоминаниями Парижа (григорианский) и переживаниями бабушки-татарки по поводу крещения внучки в православие (соответствующее торжественное песнопение). Повторение текста сопровождается вальсом с чертами сарабанды в e-moll-E-dur, который «всплывёт» позднее в карнавальных образах Парижа.

Внутренний подраздел – помолвка и замужество героини – ограничен звенящим колокольным мотивом рахманиновского «Полишинеля». Моменту «решительного» объяснения в «синий вечер» (Анна решает выйти замуж, не зная, любит ли она жениха) сопутствует исполненный экспрессии оркестровый эпизод, вызывающий ассоциации с волнением морской стихии (упомянутый образ появится затем во второй половине оперы). Эпизод супружества поначалу представлен блестящим, чуть ироничным жанром скерцо-тантеллы, характеризующим беззаботный мир довоенного Парижа «в стиле модерн», с эффектно-«иллюстративной» цитатой из 1 и 3 частей «Шехеразады» Римского-Корсакова (при упоминании о соответствующем балете антрепризы Дягилева с И. Рубинштейн в заглавной роли). Далее развёртывается ряд вальсов-мазурок – то меланхолических, то экспрессивно-устремлённых, изобилующих взлётами и падениями волнообразной фактуры. В композиции использован принцип цепной симфонизации, успешно апробированный Дариусом Мийо на уровне системы арочных связей (см.: [1]). При этом в каждом последующем разделе используется материал предыдущего и наблюдается процесс непрерывного наложения и «перетекания» одной малой формы в другую:  $A B A_1 B_1 A_2 C A_3 D E D_1 E_1 K M E_2$ , где  $A$  – вальс-мазурка, воплощающий меланхолическое томление,  $B$  – более экспрессивный образ (мазурка-вальс с октавными скачками, изображающими взмахи вёсел челна),  $C$  – вальс-сарабанда,  $D$  – вариант темы  $A$  с включением мотива Модильяни из предыдущего подраздела,  $E$  – рассказ

о Модильяни и его египетском портрете Анны (упоминание о восточных корнях героини становится творческим импульсом для художника, увлекая его воображение в глубину веков). Итак, первой половине оперы свойственен ярко выраженный *карнавальный характер*, раскрывающий подтексты воссоздаваемой игры масок («принцессы и маркиза», «египетской царицы», «царевича и царевны» из сказок «Тысячи и одной ночи»). Центральное место при этом отводится мифологеме крута и уподоблению Жизни – Игре.

Рубеж, пролегающий между первой и второй половинами монодрамы, – повествование об изменениях в жизни страны и всего мира («Мы не знали в начале десятых годов, что жили накануне войны и Октябрьской революции... Голод и разруха росли с каждым днём»; цит. по: [2]), а также драматическая реакция на происходящее в стихах поэтессы. Речитатив солистки звучит в сопровождении набатных ударов колокола, элементов скерцозного марша, хроматических «взлётов»-тират. В экзистенциальном мире стихотворения «Побег» – художественного «комментария» к событиям, запечатлеваемым героиней на страницах дневника, – реальность сливается с обрывками воспоминаний, вторгающимися эмоциональными «осколками» ранее пережитых чувств (в дореволюционной жизни): «Горло тесно ужасом сжато, / Нас в потёмках принял челнок...». Музыка воссоздаёт грозный образ бушующего моря (реки), челна, который по воле стихии то низвергается в пучину вод, то взлетает ввысь (намёк на «Арион» Пушкина). Восходящая устремлённость, интенсивное развёртывание и последующее низвержение фактурных «волн» переданы с помощью арпеджированного движения по диссонантным гармониям с одновременными tremolo на звуках тех же аккордов (эффект закручивающихся гребней волн), сопровождаемых хроматическими тиратами и мотивом креста в басу. Мифологема грозы несёт в себе множество смыслов, знаменуя роковое предчувствие будущих трагедий, характеризуя катастрофические события настоящего и вызывая ужас и смятение героини.

Принцип воплощения «внешнего через внутреннее», жизненных перипетий судьбы – через подсознание и чувственные переживания – сохраняется до конца монооперы «Анна». Эпизод гибели мужа, поэта Николая Гумилёва возникает в inferнальном мистическом пространстве сна: героиня видит вернувшегося домой мужа в лохмотьях, он подаёт ей платок, чтобы она могла утереть слёзы. Состояние застылости, напряжённого оцепенения, перекликающееся с шубертовскими образами из вокального цикла

«Зимний путь» (№ 3 «Застывшие слёзы»), возникает благодаря остигнанию повторению трёх лейтмотивов. Один – мотив предчувствия смерти как навязчивой идеи – воплощён в жанре колыбельной; её мелодия вырастает из опевания мотива креста, интонаций плача-причитания, мерного боя часов, вальсовых «осколков» вальсов. Другой – мотив-символ замкнутого круга со спадом и подъёмом по звукам тритона (вариант темы портрета). Третий – напряжённая трель в высоком регистре как символ перехода от осознаваемого к подсознательному и наоборот. Музыкально-поэтическим обобщением пережитого становится исполненная трагизма Колыбельная: «Над мостами полыньи дымятся, / Над кострами искры золотятся, / Грузный ветер окаянно воеет, / И шальная пуля над Невою / Ищет сердце бедное твоё». Основная тема Колыбельной, с чертами оперного *lamento*, опеваниями нисходящих кварт и квинт, мотивом судьбы из Пятой симфонии Бетховена, излагается у оркестра. В вокальной партии преобладают покачивающееся движение, опора на распеваемый терцовый звук *a-moll'*ного трезвучия с секстой. В середине трёхчастной формы («Заплаканная осень, как вдова...») прорывается внутренний драматизм, накапливаемый на протяжении экспозиции. Драматическое нагнетание осуществляется посредством активного развития «обрывков» мазурки и крутообразного мотива (движущегося по тонам уменьшённого трезвучия) на фоне хора в оркестре.

Подчёркнутым контрастом вторгается очередной эпизод, характеризующий революционные порывы масс первых послереволюционных лет. Здесь господствуют ритм бешеной скачки, узнаваемые интонации песен гражданской войны и 1920-х годов – «смутного времени», когда «...жизнь приводит под уздцы такого Пегаса, который чем-то напоминает апокалиптического Бледного коня или Чёрного коня из тогда ещё не рождённых стихов. Всё несётся куда-то вперёд, а вокруг поэтессы лишь пустота да смертное одиночество» [3, с. 243]. Апокалиптическую картину дополняет мотив огня, «всполохи» которого насыщаются хроматизмами, вершинные точки «акцентированы» с помощью трелей.

Трагедии последующих лет обретают яркую жанровую характеристику-обобщение в скомошьем плясовом наигрыше песни-частушки (с «отголосками» плачей-причитаний), которая обращена к печально знаменитому Ягоде: «Где те острова, где Ягода-злодей / Не гоняет людей к стенке...». Первый эпизод строится на романсных секстовых элементах с длительными распевами интонаций *lamento* и мотива креста («Ждать бы, ждать бы», «Секретарь»). Выделяя

слово «Секретарь», Ахматова и Клиничев имеют в виду секретаря Генерального – И. Сталина, выносившего вместе с подручными смертные приговоры. Разгул террора сквозь призму песенно-плясового обобщения представлен «революционным праздником». На протяжении второго эпизода рондальной формы доминируют вопрошающий мотив со скачком на сексту/септиму и возвратным движением по гамме тон-полутон, имитацией игры на гармонике или баяне, а также распевы в стиле григорианских юбилейных, сменяющиеся повторением мотива креста.

Новый эпизод «Зачем вы отравили воду?.. / Зачем последнюю свободу / Вы превращаете в вертеп?» пронизывают героические маршевые фанфары, сопровождаемые барабанной дробью и плясовым мотивом в басу. Фраза «свободу... превращаете в вертеп» акцентируется противоположным смыслом цитаты на текст В. Маяковского: «Светить всегда, светить везде...». Последняя провозглашается на фоне устремлённой ввысь хоральной звучности (риторическая фигура *catabasis*) с маршевым пунктиром на словах «За то, что я верна осталась / Печальной родине моей!». Ариозо «Семнадцать месяцев кричу, / Зову тебя домой» запечатлевает неизбывную трагедию и ужас матери, переживающей арест и пытки сына в застенках НКВД: «Пред этим горем гнутся горы, / Не течёт великая река». Тематизм этого сольного высказывания формируют интонации рыдания и плача-причета, объединяемые размеренной ритмической пульсацией «шесть на Голгофу».

Впечатляющая эпическая картина разворачивается в эпизоде о могучих берёзах – символах России, которые, как некогда друиды, хранят древнюю магическую энергетику и мощь нации. Волевые героические взлёты, в сопровождении барабанной дроби, ассоциируются с неисчерпаемыми внутренними силами народа, жанровые элементы сарабанды и мазурки символически указывают на связи двух миров – живых и мёртвых. Эту мысль продолжает Молитва «о душах близких на высоких звёздах», своеобразный синтез жанров хора и колыбельной, звуковое пространство Вечного покоя. Молитву исполняет хор с закрытым ртом, мерно повторяя остигнанные мотивы на тоническом органном пункте. Её тематизм включает в себя комплексы страдания и круга, лейтмотивы дождя, света, колокольного перезвона: «Из прошлого восставши, молчаливо / Ко мне навстречу тень моя идёт». Там, на берегу реки, на ветвях плакучей ивы навечно осталась лира поэтессы, а «дождик слёз» воспринимается ею как «утешенье и благая весть». Мученическая судьба по-

эта уподобляется подвигу Спасителя – такова мысль автора, утверждаемая заключительными страницами монодрамы, которые описывают тихую кончину Ахматовой и возглашают гимн всем поэтам, принявшим на себя в XX столетии терновый венец Иисуса Христа. Этот вершинный момент монодрамы запечатлён в эпизоде «Колокола». Его звуковое пространство охватывает пять колокольных пластов. Вокальная партия синтезирует терцовые, квинтово-секстовые лейтинтонации, трихордные и поступенные кругообразные мотивы, пронизывающие всю оперу. В поэтическом тексте противостоят друг другу концепционные полюса смерти («Ржавеет золото и истлевает сталь, / Крошится мрамор – к смерти всё готово») и бессмертия. Приоритет духовности и Веры подчеркнут прославлением Слова («И долговечней – царственное Слово»). Оркестровая кульминация развёртывается на политональном сопряжении *cis-moll* – *A-dur* – *E-dur* – *fis-moll* и достигает пределов звучности на битональном «фундаменте» *cis-fis*. Звонные пласты разрастаются за счёт октавных и трезвучных дублировок, ритмического и темпового ускорения (ц. 92). В начале репризы громкость внезапно падает до *pp*, интервала «кругообразных» перезвонов сближается с нонаккордовой структурой. Затихающие перезвоны на трезвучиях *cis* и *fis* словно растворяются в пространстве инобытия. Во второй половине сочинения лейтжанрами становятся хорал, марш, колыбельная, разнообразные элементы колокольных перезвонов, которые до тех пор лишь оттеняли кружение вальсов и мазурок. Важное значение приобретают здесь лейтмотивные связи. Как и в «Страстях по Марине», композитор выстраивается концепция религиозно-философской трагедии с итоговой зоной Просветления.

Смело и очень неожиданно выстроено либретто обоих «Страстей». Называя так обе монодрамы, композитор не только заостряет психологические конфликты, но и фактически намечает параллель с жанром пассиона. В особенности это характерно для «Страстей», посвящённых Марине Цветаевой. Здесь есть партия чтеца (в духе ораториального *testo*) – ритмизированное воспроизведение фрагментов из писем, воспоминаний, записок поэтессы. В драматургический процесс «инкрустированы» стихи, подобно тому, как в баховских пассионах используются хоралы. Оркестр наделён сквозной функцией, аналогичной хору пассионов. К тому же «Страсти по Марине» рассказывают о мученической жизни и творчестве, пронизанном предчувствиями близящейся смерти. (Если бы Цветаева была монахиней ордена францискан-

цев, то, возможно, все ужасные муки и страдания воспринимались бы ею как высшая радость и блаженство.) Поэтесса была искренне верующим человеком; при этом многие поступки Марины объяснялись её взрывным, стихийным характером. Итак, Жизнь, Смерть, Любовь и Вера – основные образы-символы указанных «Страстей». С ранней юности Цветаеву преследовали постоянные размышления о смерти, что в определённой степени ускорило её гибель. После вступления оперу открывает знаменитое стихотворение «Уж сколько их упало в эту бездну, / Разверстую вдали! / Настанет день, когда и я исчезну / С поверхности земли. / Застынет всё, что пело и боролось, / Сияло и рвалось...». Через всё творчество Цветаевой проходит красной нитью тема Веры. В опере звучат строки о «Богородице, раскинувшей покров», о Москве, которая противопоставляется Петербургу как «город куполов» и колоколов, «сорока сороков» церквей, как оплот Веры; символическое значение приобретает сон Марины с появляющимся Христом – Спасителем в терновом венце. Финал сочинения мифологизирует смерть героини посредством цветаевского же цикла о погрузившейся в сон Белоснежке, украшенной венком и букетом незабудок, – подле гроба плачет сказочный гном, держа в руках белую ленту и ожидая её пробуждения.

Композицию монодрамы «Страсти по Марине» образуют десять драматургических эпизодов. Временные процессы тяготеют к дискретности, полихронный векторный процесс воспоминаний и писем включает в себя последовательность эпизодов, соответствующих событиям жизни (прямой вектор) и соотносимых с ретроспективой творчества, с воспоминаниями о пережитом (обратный вектор). В частности, большое значение приобретают возвратные временные «петли»: динамика развития вновь и вновь приводит к письму Берии, написанному Мариной после ареста мужа. Фрагменты писем и воспоминаний исполняются чтецом. Ритмизированной речи его партии сопутствуют песни, стихи Марины, образуя неразрывную целостность в смысловом и интонационно-морфологическом планах. Заметим, что, в строгом соответствии с законами поэтического символизма, композитор постоянно заботится о звуковой полифонии. Показательно стремление к органичному взаимодействию ритмодекламации и приёма, напоминающего *Sprechstimme* Шёнберга, с интонационной линией вокальной партии героини; составляющие элементы названной партии – декламационный речитатив, ариозные, романсные и песенные фрагменты. Автор омузыкаливает прозу и стихи, добиваясь

неразрывности поэзии и музыки, выделяя словесные фрагменты, приносимые чтецом.

Центральное значение в опере приобретает очень глубокое по мысли и, вместе с тем, предельно наивное письмо Марины к Берии, надеждаемое ролью исторического документа. В этом письме она бесстрашно и безоглядно вспоминает отца и мать, эпизоды своей жизни, раскрывая душу человеку, уже погубившему её мужа (о чем поэтесса ещё не знает). Так, рассказывая об отце, Марина характеризует его как директора Румянцевского музея, создателя Музея изящных искусств, профессора МГУ, здесь же описывается церемония открытия Музея, приезд императора в окружении «ангельского сонма» его дочерей. Две детали, красная дорожка и лестница, превращаются в мифологемы – пластические символы. Лестница есть символ славы и признания отца Марины, позднее представляющий лестницей в Небо для них обоих. В последующем развитии красный цвет становится одним из символов смерти и любви; это цвет ран и крови, кровавого заката, цвет поцелуев, коралловых губ и коралловых крестов. Очередной фрагмент письма к Берии – рассказ о матери, Марии Александровне, талантливой пианистке, выпускнице консерватории, больной чахоткой. Марина вспоминает три эпизода её гениальной игры на рояле: дома в Москве, в пансионе в Италии и предсмертный эпизод в Рузе, после которого она умерла.

Ряд поэтических фрагментов предваряет дальнейшее чтение письма. Героиня рассказывает о своём муже, кристально чистом человеке Сергее Эфроне, о дочерях, прежде всего – о страстно любимой и необычайно одарённой Ариадне. Эпизоды, расположенные в начале и ближе к концу оперы, посвящены творчеству. При этом размышления Марины о перипетиях творческого процесса чередуются с признаниями в любви к мужу (эпизод стихотворения «Арлекин») и к сыну (предсмертная записка).

Музыкальные эпизоды периодически возвращаются с новыми текстами, новыми мелодическими вариантами, иногда – с точными репризами. Среди упомянутых эпизодов есть трёхчастные, куплетные, разработочные. Между ними возникают смежные связи, подобно вокальным циклам и сюитам. В структуре музыкальной композиции запечатлена фигура круга, сочетаемая со спиралью драматургического развёртывания. Кроме того, используется лейтмотивная система. Здесь можно выделить лейтмотивы тревоги, тему любви, комплекс рока-судьбы, лейтмотив страдания, лейтмотив мук творчества (сочиняя стихи, Марина «разбивала сердце вдребезги»), мотив бичевания (аллюзия,

отсылающая к пассионам И. С. Баха). В качестве лейтмотива используются мотивы креста, круга, *lamento*, сострадания. Лейтжанровое значение приобретают русские протяжные песни, плачи-причеты, колыбельные и молитвы, барабанный бой и фанфара, маршевость (похоронный марш), жанровые элементы сарабанды. Все они корреспондируют и с отдельными сторонами характера Марины, и с её эпохой, её собственным народом, который так и не понял до мозга костей русскую, российскую поэтессу.

Многопланово построение художественного пространства оперы. Всё происходящее как бы проецируется через душевные переживания героини, её мысли и реакции на события внешнего мира. При этом указанные процессы взаимно пересекаются: проявления эмоций, отклики на стихи в музыке, порождённые реальными событиями письма-воспоминания соотносятся с тайным пространством снов и мистических встреч (любовный эпизод с Арлекином – воспоминание о супруге). В завершающих эпизодах осуществляется переход в мифологически-сказочное бытие. Именно здесь достигается катартическое Просветление–Преображение, героиня обретает покой и умиротворение. Подобный финал свидетельствует об утверждении авторского концепционного варианта христианской, точнее – *религиозно-философской трагедии*. Опера завершается лейттемой любви и автоцитатой из балета «Тихий Дон» (любовная сцена Григория и Аксиньи).

На протяжении «Страстей по Марине» психологические, мистические, символические линии в музыке противостоят друг другу. Тем самым в сочинении суммируются *концепции рока, любви и смерти, экзистенциальной и религиозно-философской трагедии, пассионов, вследствие чего «Страсти по Марине» обладают качеством полижанровости. Автор синтезирует принципы драматургии целого ряда театральных жанров – психологической экзистенциальной трагедии, социально-бытовой драмы, романтической трагедии рока в духе З. Вернера и Г. фон Клейста<sup>1</sup>, черты символического театра. Континуальная симфонизация, охватывающая весь художественный процесс, способствует структурной целостности, сопрягает напряжённую динамику драматургии с логической упорядоченностью музыкальных форм<sup>2</sup>. Огромное обобщающее значение в драматургии и музыкально-тематической организации целого имеют образы-символы круга и спирали. Общий композиционный план тяготеет к *концентричности* и содержит черты *множественного рондо*, символизирующего идею рокового круга, из которого не может выбраться героиня, – только смерть прерывает это кружение.*

Оперный диптих Л. Клиничева, посвящённый двум великим поэтам России XX века, – драматургически оригинальное сочинение, представляющее собой законченные портреты Анны Ахматовой и Марины Цветаевой. Композитор открывает новые грани их творческого облика в контексте трагических судеб героинь, порой освещаемых с неожиданной стороны. Выбор стихов представляет собой в каждом слу-

чае масштабную репрезентацию поэтического наследия А. Ахматовой и М. Цветаевой, раскрывая неповторимую многогранность индивидуального духовного мира, запечатлённого в художественной форме. Несомненно, эти замечательные произведения Л. Клиничева станут важной страницей в развитии донского и российского музыкального театра, займут достойное место в современном оперном репертуаре.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Для романтической трагедии рока XIX столетия характерно переплетение действительного и мистического уровней драматургии; при этом мистический уровень репрезентируется в

галлюцинациях, снах, видениях героев, постепенно становясь явью.

<sup>2</sup> См. обоснование, приводимое в нашей работе [1].

### ЛИТЕРАТУРА

1. *Калошина Г.* Разновидности процессов симфонизации во французской опере и оратории XX – начала XXI веков // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 2. С. 42–47.
2. *Павловский А.* Анна Ахматова: книга для учителя. М.: Просвещение, 1991. 192 с.
3. *Хейт А.* Анна Ахматова: Поэтическое странствие: Дневники, воспоминания, письма А. Ахматовой. М.: Радуга, 1991. 384 с.
4. *Цветаева М.* Стихотворения. Поэмы / составитель А. А. Саакянц. М.: Правда, 1991. 688 с.

### REFERENCES

1. *Kaloshina G.* Raznovidnosti protsessov simfonizatsii vo frantsuzskoy opere i oratorii XX – nachala XXI vekov [Varieties of Symphonization Processes in the French Opera and Oratorio of the XX<sup>th</sup> and early XX<sup>st</sup> Centuries]. Problemy muzykal'noi nauki [Music Scholarship]. 2014. No. 2. P. 42–47.
2. *Pavlovskiy A.* Anna Akhmatova: Kniga dlya uchitelya [Anna Akhmatova: A Book for Teachers]. Moscow: Prosveschenie Press, 1991. 192 p.
3. *Kheit A.* Anna Akhmatova: Poeticheskoe stranstvie: Dnevniky, vospominaniya, pis'ma A. Akhmatovoy [Anna Akhmatova: A Poetic Journey: Diaries, Memoires, Letters by A. Akhmatova]. Moscow: Raduga Press, 1991. 384 p.
4. *Tsvetaeva M.* Stikhotvoreniya. Poemy [Rhymes. Poems]. Compiled by A. Saakyants. Moscow: Pravda Press, 1991. 688 p.



ОПЕРНЫЙ ДИПТИХ ЛЕОНИДА КЛИНИЧЕВА  
«СТРАСТИ ПО АННЕ И МАРИНЕ»

Статья посвящена одному из недавно завершённых музыкально-театральных произведений ростовского композитора Л. Клиничева. Автор статьи рассматривает оперный диптих «Страсти по Анне и Марине» в неразрывной сопряжённости образно-эмоционального строя и важнейших принципов драматургии и композиции. В частности, подробно анализируется сюжетная основа цикла, связанная с жизнью и творчеством великих русских поэтов XX века – Анны Ахматовой и Марины Цветаевой. Характеризуемое произведение рассматривается исследователем с точки зрения полижанрового театра. Выявляются особенности драматургии указанного цикла, присущие раз-

личным жанрам, прежде всего – индивидуально претворяемой христианской (религиозно-философской) трагедии. Автор статьи проводит параллели между традиционными пассионами и «Страстями по Анне и Марине». Анализ музыкального содержания, драматургии и символических пластов диптиха корреспондирует с материалами из писем, дневников, стихотворений А. Ахматовой и М. Цветаевой, так или иначе вовлекаемыми в художественное пространство указанного произведения.

*Ключевые слова:* Л. Клиничев, музыкальный театр, опера, диптих «Страсти по Анне и Марине», А. Ахматова, М. Цветаева, христианская трагедия.

OPERA DIPTYCH «ANNA AND MARINA PASSIONS»  
BY LEONID KLINICHEV

The article is devoted to one of the musical-theatrical works which are recently completed by the Rostov composer Leonid Klinichev. The author of the article examines the opera diptych «Anna and Marina Passions» from a position of indissoluble connection between their imaginative-emotional order and basic dramaturgical and composition features. In particular the plot base of the cycle which is bounded up with a life and creative activity of the XX<sup>th</sup> century great Russian poets Anna Akhmatova and Marina Tsvetaeva is analysed in detail. The defined musical work is considered by the researcher from the standpoint of the polygenre theatre. The dramaturgical peculiarities of

the mentioned cycle inherent in different genres (to begin with individually realized Christian, or religious-philosophical, tragedy) are revealed. The author of the article draws a parallel between traditional musical passions and «Anna and Marina Passions». The analysis of musical content, dramaturgy and symbolic layers of the diptych corresponds with the materials from letters, diaries, poems by Anna Akhmatova and Marina Tsvetaeva, one way or another involved in the artistic space of the named work.

*Key words:* L. Klinichev, musical theatre, opera, diptych «Anna and Marina Passions», A. Akhmatova, M. Tsvetaeva, Christian tragedy.

**Калошина Галина Евгеньевна**

кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
e-mail: karaman86@yandex.ru

**Kaloshina Galina E.**

PhD in Art Studies, Associate Professor of the Department of Music history  
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
e-mail: karaman86@yandex.ru

