

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ И ТЕАТРА

УДК 792.8

БАЛЕТЫ Ю. ФАЛИКА: ЖАНРОВЫЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ И МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ИДЕИ

*Горн А. В.*¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург 191023, Россия.

В статье рассматриваются произведения Ю. Фалика, предназначенные для балетной сцены или получившие хореографическое воплощение. Каждое из трех сочинений — концерт для духовых и ударных «Скоморохи», концерт для большого симфонического оркестра «Тиль Уленшпигель», хореографическая трагедия «Орестея» — обнаруживают черты нескольких музыкальных жанров. Их взаимодействие в названных опусах, специфика содержания, особенности композиторского стиля и творческие намерения хореографа Г. Алексидзе воплотили идеи жанрового обновления, характерные для отечественного балета 1960-х годов. Произведения Фалика также продолжили одну из важнейших художественных тенденций XX столетия — устремленность балета к синтезу с другими музыкальными жанрами и видами искусств, и, как следствие, обогащение и усложнение его драматургической конструкции.

Ключевые слова: балет, концерт, жанр, музыкальная драматургия, Ю. Фалик, Г. Алексидзе.

THE BALLETS OF YURI FALIK: THE INTERACTION OF GENRE AND MUSICAL-DRAMATIC IDEAS

*Gorn A. V.*¹

¹ Vaganova Ballet Academy, Rossi St., 2, Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article examines the works of Yu. Falik intended for the ballet scene or received a choreographic embodiment. Each of the three works is a concert for

brass and percussion “Skomorohi”, a concert for the big symphony orchestra “Til Ulenšpigel”, choreographic tragedy “Orestey” discover features of several musical genres. Their interaction in the above-mentioned opuses, specific content, peculiarities of the composer style and creative intentions of choreographer G. Aleksidze, embodied the ideas of genre renewal characteristic of the Russian ballet of the 1960s. Falik’s works also continued one of the most important artistic trends of the 20th century – ballet’s desire for fusion with other musical genres and arts, and, as a result, the enrichment and complication of its drama design.

Keywords: ballet, concert, genre, musical drama, Yu. Falik, G. Alexidze.

Композиторское наследие Юрия Александровича Фалика можно назвать универсальным по жаровому охвату. Творческое наследие разносторонне одаренного музыканта¹ представлено светской и духовной музыкой. Многие его произведения живут по законам нескольких различных жанров: театраль-но-сценических и инструментальных, вокально-хоровых и концертных. Три партитуры Фалика, судьба которых тесно связана с танцем и балетом, можно причислить к числу сочинений, имеющих «полижанровую» природу.

Появившиеся во второй половине 60-х годов прошлого века один за другим, концерт для духовых и ударных «Скоморохи» (1966), балет «Тиль Уленшпигель» (1967), хореографическая трагедия «Орестея»² (1968) получили, в каждом случае, «второе жанровое амплуа»³: хореографическое⁴ — «Скоморохи», концертное — «Тиль Уленшпигель»⁵ и программно-симфоническое — «Орестея»⁶.

Специфика композиторского прочтения хореографического жанра оказалась созвучной значительным преобразованиям, происходившим в сфере балета. После длительного господства эстетики драмбалета, сопряженной,

¹ Композитор, виолончелист, дирижер.

² Премьера состоялась 17 августа 1968 года в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова. Хореография Г. Алексидзе, дирижер Виктор Федотов.

³ Определение Е. А. Ручьевской [2, с. 24].

⁴ На музыку концерта был поставлен балетный номер «Скоморохи» (Ленинград, Камерный балет, 1967). Хореография Г. Алексидзе.

⁵ На основе музыки балета Ю. Фалик создал «Концерт для большого симфонического оркестра (по мотивам легенд о Тиле Уленшпигеле)». Композитор выбрал из партитуры большого полнометражного балета четыре основные сцены и соединил их общей драматургической фабулой.

⁶ Произведение исполняется как самостоятельный симфонический опус.

как известно, с детальным следованием сюжету литературного первоисточника, обилием пантомимы, ситуативно-изобразительной трактовкой танцев, в отечественном хореографическом искусстве произошел своеобразный идеологический «перелом»: балет стал видаться как экспрессивное действие в мире чувств и переживаний человека, как совершенно особенное художественное пространство, в котором безраздельно властвуют пластические образы, одухотворенные музыкой. Новое поколение хореографов отвергло некоторые творческие установки предыдущего периода, в частности стремление к полному содержательному тождеству между литературными и балетными произведениями, точному «жизнеподобному» объяснению драматических ситуаций и их максимально «натуральной» передаче. Как заметила Е. Куриленко, «...процессы, происходившие внутри балетного театра, совпали с общей тенденцией развития театрального искусства, утверждением на драматической сцене “реализма, отточенного до символа”, что проявилось в отказе от прозаичности, в обращении к условно-поэтической театральной образности и философской обобщенности» [1, с. 260].

Юрия Фалика нельзя назвать балетным композитором, в отличие от Родиона Щедрина или Андрея Петрова, к примеру. Интерес к хореографическому жанру у композитора возник, как представляется, по причине обозначившейся тогда тенденции «прогрессивности» балета, его универсальности в отношении содержания и формы художественного воплощения. Возрождение традиции «жанрового синтеза» в балетном спектакле, ярко проявившейся в русской и европейской балетной музыке первых десятилетий XX века, возможность объединить в партитуре закономерности инструментальных и театральных жанров нашла отклик у ленинградского мастера (реализовалась в «Скоморохах», «Тиле...» и «Орестее»).

Немаловажная роль в формировании музыкального решения балета, его звуковой драматургии, как известно, принадлежит хореографу. Балетная музыка, в которой возникают «лики» крупных инструментальных жанров, как правило, бывает рождена при участии тех постановщиков хореографии, которые свободно и органично чувствуют себя в области симфонической музыки, умеют находить «драматургические ключи» к ней. Порой даже методы художественного высказывания композитора и балетмейстера бывают схожи. Неординарный жанровый облик балетной музыки нередко возникает вследствие синтеза ее театральной образности с активным симфоническим развитием, которое подкреплено аналогичными поисками партнера-хореографа.

Близость творческих интересов и общая образно-смысловая устремленность стали основой совместного творчества Ю. А. Фалика и Г. Д. Алексидзе —

молодого грузинского балетмейстера⁷, написавшего сценарии к трем вышеупомянутым сочинениям и осуществившего хореографическую постановку «Скоморохов» и «Орестей». Круг образов, обозначившийся в этих работах, имеет непосредственное отношение к ведущим содержательным областям их творчества. Две образно-стилистические линии, отмечаемые в творчестве Фалика, — «драматическая» и «конструктивная» (определение А. Стратиевского) — четко прослеживаются в музыкально-хореографической «тройке». Первая из них, представленная «Орестеей», связана с воплощением конфликтных ситуаций, состояний внутреннего беспокойства, разного рода экспрессивных высказываний. Вторая «линия» создается «образами деловой активности, затейливого комбинирования, “игры ума”» [3, с. 23]. Данная стихия пронизывает партитуры «Скоморохов» и особенно «Тиля Уленшпигеля». В последнем сочинении оригинально сочетаются и сопоставляются звуковые выражения проникновенной лирики, безудержного веселья, смертельного страха, глумливой насмешки, которые погружены в общий карнавальный хоровод⁸. Г. Алексидзе, как и Ю. Фалику, был близок театр, «...изображающий аллгорию жизни и дающий основание для Игры в широком смысле слова, где меняются местами высокое и низкое, где убитый и ритуально оплаканный вскакивает как ни в чем не бывало, а плач по умершему оборачивается шутовством» [4, с. 115]. Образ скомороха, паяца, «лицедея жизни» (Э. Барутчева) стал одним из важнейших для балетмейстера и неоднократно воссоздавался в его хореографических постановках. Примечательно также, что через все творчество Алексидзе проходит тема двойничества, отсылающая «...не только к фольклорной антитезе маски и живого лица, но и к традиции античной драмы, где именно маска помогала создавать крупные обобщенные образы, когда за счет исключения из игры мимики возрастала роль гибкости и выразительности тела» [4, с. 115].

Античная культура, неизменно волнующая художников различных эпох, стала еще одним объединяющим фактором, способствовавшим творческому альянсу Фалика и Алексидзе. Замышляя камерный балет, в котором танец и музыка выступили бы на равных, а звучание инструментов определяло бы эмоциональную силу воздействия и организовывало пластику танцовщиков, Алексидзе обратился именно к античным образам и сюжетам. В свою

⁷ В 1967 году Георгий Алексидзе (1941–2008) окончил балетмейстерское отделение Ленинградской консерватории под руководством Ф. В. Лопухова.

⁸ Шутовская тема привлекала композитора с детства, когда им была написана оркестровая пьеса под названием «Пляска скоморохов» «в духе жанрово-скерцозного симфонизма кучкистов» (характеристика А. Климовицкого). Близкая шутовству, скоморошеству образность наполняет и созданную в более поздний период оперу «Плутни Скапена» (1987) по Ж. Б. Мольеру.

очередь, Юрий Фалик также обнаружил тяготение к данной тематике, о чем свидетельствует замысел камерной кантаты на античный сюжет, относящийся к тем же годам.

В совместной работе композитора и хореографа, особенно в XX столетии, прошедшем под знаком балетного «музыкацентризма», существенную роль играет «инженерная» логика звукового материала, близкая или, напротив, чуждая постановщику. Инструментальная природа балетных партитур Фалика, их крупные драматургические линии, сочетающиеся с детальной проработкой материала и генерированием энергии на основе тематических метаморфоз, совпали с представлением Алексидзе о балетном симфонизме, как постепенном становлении и развитии мысли, объединяющей все сочинение, смысловой взаимосвязи пластических элементов спектакля, «текучности и моторности»⁹ хореографического изложения. Завершающим элементом в комплексе художественного единства композитора и балетмейстера можно назвать умение обоих передать в творчестве дух времени, эпоху, позволяющее, по мнению С. Катоновой, считать Фалика и Алексидзе «тонкими стилями» [6, с. 154].

Работе Ю. Фалика в хореографической сфере благоприятствовали и некоторые характерные особенности его музыки, способствующие звуко-пластическому синтезу обновленного балета. Е. Ручьевской отмечено тяготение Фалика к программности обобщенного плана и стремление к пластичной изобразительности. «Почти во всех оркестровых произведениях мы услышим и музыку переживаний, и “музыку жеста”, и “музыку зрелищ”. Это сближает трагическую “Орестею” с праздничным и героическим “Тилем”» [2, с. 25]. Два из трех балетных произведений не предполагают подробную детализацию событий: бессюжетные «Скоморохи» наполнены духом шутовского лицедейства, увлекательной артистической игрой; в «Орестее» воплощен не столько сюжет, сколько философская идея мифа.

Ближе всего к традиционному сюжетному балету оказался «Тиль Уленшпигель»¹⁰. Созданный на его основе концерт для оркестра имеет сюжетную программу, согласно которой следующие друг за другом части со-

⁹ Под «текучностью и моторностью» хореограф понимал непрерывное движение хореографической мысли, ее неослабевающий «тонус» в пределах балетной постановки (см. об этом: [5, с. 74–76]).

¹⁰ Сама природа литературного первоисточника и объем написанной для балета музыки заставляет предположить в данном сочинении более развитую сюжетную основу. Постановка «Тилиа...» не состоялась, вопреки попыткам Г. Алексидзе заинтересовать балетом театры. Всех, как он отмечал, отпугивала современная музыка [7, с. 185]. Увлеченный идеей сценического воплощения «Тилиа Уленшпигеля» М. Барышников покинул страну, и постановка балета осталась неосуществленной.

чинения («Тиль», «С инквизицией не шутят», «Неле», «Тиль на костре»), скорее, символически обозначают важнейшие стороны человеческого бытия. Действенность и изобретательность, жестокость и лицемерие, любовь и смех, данные в игровом переплетении, прорисованы широкими симфоническими линиями, свидетельствующими о программно-смысловом укрупнении этих явлений¹¹. Упомянутые произведения, в отличие от большинства других опусов Фалика¹², представляют, как заметил А. Климовицкий, «образно-противоположные качества в относительно “чистом” виде: “чистый” драматизм — в “Орестее”, чистая “затейливость” — в “Скоморохах”, отчасти — в “Тиле Уленшпигеле”» [8, с. 285]. Представляется, что данная закономерность рождена композиторским постижением специфики балета, предпочтительного, несмотря на многообразие выразительных возможностей, находиться под знаком какой-то определенной художественно-содержательной сферы — драмы, комедии, лирики.

Одним из решающих факторов, необходимых композитору для работы в области музыкального театра, является точное ощущение сценических образов, их звукового и пластического выражения, способность передавать динамику действия. К числу классических средств, входящих в арсенал музыкального драматурга, можно отнести тембр оркестрового инструмента. История балетной музыки знает немало композиторов, сделавших острое, характеристически меткое, тембровое «прочтение» драматургии сочинения ведущим выразительным средством спектакля. Это П. Чайковский, А. Глазунов, И. Стравинский, С. Прокофьев, Д. Шостакович, М. Равель, Б. Барток, Д. Мийо.

Ю. А. Фалика можно назвать наследником и продолжателем этой творческой линии. Как заметил А. Стратиевский, «...тембр в музыке Фалика не просто конкретное (пусть даже и самое выразительное) облачение тематизма или фактуры; тембр иной раз способен заменить собою и самый тематизм: подчас кто играет, в каком регистре, каким способом оказывается важнее того, что именно играет» [3, с. 37]. Звуковая тембровая краска стала одним из базовых компонентов «инженерного плана» (выражение Ю. Фалика), определившим смысловую и процессуальную сферу сочинения. «Музыкальная драматургия, содержательная концепция рождается у него в неразрывном

¹¹ Четырехчастная структура этого концерта, характер содержания, ясно выступающий в программных названиях, вызывает четкие аналогии с симфоническим циклом и традиционными драматургическими функциями его частей. В музыке сочинения переплелись черты концерта, балета и симфонии.

¹² Музыка многих произведений композитора, по наблюдению А. Климовицкого, отмечена своеобразной «приглушенностью» драматического начала, которое тесно связано с противоположными образно-смысловыми категориями [8, с. 285].

единстве с техническим замыслом, — писала Е. Ручьевская, — технический замысел — ...из представления о звучании, о тембровой сущности музыки. Конкретность тембрового мышления, как некий изначальный импульс — одна из главных, основополагающих черт творческого процесса композитора и существенная черта его музыки вообще» [2, с. 25].

Показательна в этом отношении работа над «Орестеей». Совместно с Алексидзе был намечен не только общий рисунок сцен и эпизодов, но также сделан выбор музыкальных инструментов, позволяющих реконструировать эпохальную «звуковую среду». Оба автора тогда решили широко использовать флейту (для сопровождения плачей по умершим), арфу, близкую семиструнной кифаре, кларнет и гобой¹³, напоминающий своим тембром греческий двойной авлос. Одновременно композитор выстроил несколько темброво-драматургических сфер: символизирующих бездушие и жестокость медных, коварство — струнных¹⁴, чувственные, душевные порывы — гобоев и арфы. Но необходимо отметить, что, несмотря на темброво-драматургическую дифференцированность, многие нюансы душевных состояний героев искусно были переданы композитором с помощью одних и тех же инструментов, о чем в частности свидетельствуют самоуверенное, опрометчивое звучание «марширующей» меди в сцене возвращения Агамемнона и проникновенное пение тех же инструментов в монологе Клитемнестры.

В теснейшей связи с тембром находится оркестровая фактура сочинения, поддерживающая игровое, театральное начало, она становится его «материальным выражением». Для творчества Юрия Фалика, как и для многих его современников-коллег, аспект музыкальной ткани произведения был важен. Фактурно-тембровая организация музыки могла даже инспирировать самостоятельный художественный ряд синтетического произведения (например, в опусе «Скоморохи»). Работая над этим произведением, Фалик сообщил Алексидзе, что пишет не музыку для балета, а инструментальный номер¹⁵ [7, с. 183]. Хореограф воспринял заявление композитора весьма позитивно: «А я этого (музыки для балета. — А. Г.) и не хотел. Важно было уйти от навязчивых, уже приевшихся балетных штампов, танцевальных клише... Главное, сказал я себе и композитору, забудьте, что это балет. Когда ставишь образ, выраженный в музыке, не особенно заботясь о связанности, о действенной канве, получается лучше [7, с. 184]. Этот камерный концерт, соз-

¹³ В партитуру «Орестей» Фалик включил родовой инструмент, английский рожок и гобой д'амур.

¹⁴ См. лейттему в «Прелюдии» или «Монологе Эгиста».

¹⁵ Концерт для духовых и ударных был написан по просьбе Виталия Буяновского, руководителя ансамбля духовых инструментов при Ленинградской филармонии.

данный для семи духовых¹⁶ и восемнадцати ударных инструментов¹⁷, почти одновременно ставший балетом, обнаруживает несомненную связь с музыкой «русского периода» Стравинского. Характерно, что Фалик принципиально отказался от использования фольклорного материала, но применил серийную технику.

Главным методом образно-музыкального развития в сочинении стали тембровое «обыгрывание» и бесконечное метроритмическое варьирование коротких попевок-наигрышей (вариантов серии), а затем их свободное комбинирование в едином музыкальном потоке, образованном полифоническим сочетанием инструментальных голосов. Благодаря фактурной и тембровой организации, постоянному смещению метрических акцентов в музыке возникает характер озорного передразнивания, шумной и веселой разноголосицы народных балагуров. Атмосфера ярмарочно-балаганных представлений в сочинении Фалика стала ведущей художественной идеей для балетмейстера, а претворение композитором национальных инструментальных наигрышей — конструктивной основой для хореографии. Особая фактурно-тембровая «пульсация» ткани, пронизанной сложными, в ладовом отношении, звуко сочетаниями, создает множество микроситуаций в музыке «Скоморохов», которые, в свою очередь, становятся поводом для ярких сценок и выпуклых театральных образов. «Причудливые ракурсы поз, необычные движения рук, закинутые кверху головы — и вот мы уже видим, как один из них (скоморохов. — А. Г.) ловко балансирует по канату, грозя сорваться вниз. В распоряжении актеров нет ни бутафории, ни вспомогательных аксессуаров, все совершается на глазах у “честной публики” с помощью выразительного жеста, верно найденного движения, яркого действенного танца» [9]. Дополнительный смысл это произведение обретает через художественно-смысловые параллели и связи, направленные не только к скоморошьюм действиям, или «русским» партитурам Стравинского, но и к балетам «Пульчинелла», «Игра в карты»; к «Агону», с его концертной соревновательностью и идеей «танца ради самого танца».

Стихийей игры проникнута и балетно-концертная партитура «Тилиа Уленшпигеля», нарядность которой, как подчеркивает А. Стратиевский, заключается «...не только в богатстве тембровой палитры, но и в особой театральности, характерности материала, в броскости контрастных сопоставлений», выполняемых с импровизационной легкостью [3, с. 32]. Дробно-эпизодическое строение частей произведения, следующих без перерыва, автор объединяет сквозными темами, транслирующими живую, пластическую энергию; созда-

¹⁶ Флейта, флейта-пикколо, гобой, кларнет, фагот, корнет-а-пистон, валторна.

¹⁷ На всех инструментах играет один исполнитель.

ет объемные картины с помощью изобретательных фактурных и тембровых преобразований. При прослушивании этого произведения невольно вспоминается высказывание Р. Щедрина о том, что балетный оркестр должен быть на несколько градусов горячее оперного.

Исключительную значимость для музыкальной образности и драматургии «Тиля» сыграли не только ритмо-интонационные особенности тематизма, то воплощающие мимическую импровизацию, то передающие движение сарабанды, или возвышенную любовную песнь, но и невероятные оркестровые краски. Именно они создают специфический 3-D эффект, почти зримо представляя народный ансамбль (игра гобоев с «расстроенной» трубой); передают в звучании медных и органа власть инквизиции, ее жестокость во «взрыве» ударных (вторая часть). Они воспроизводят нежность любви теплым звучанием струнных и арфы.

Концентрирующие внимание на особенностях авторского стиля, индивидуально преломляющие идеи жанрового синтеза, наполненные истинно симфоническим движением, названные произведения Юрия Фалика чрезвычайно близки изначальной модели балета, его глубинной драматургической логике. Музыкально-хореографическая основа балета — танцевальная сюита, позднее разросшаяся до дивертисмента. Она представляет собой серию портретов, состояний, даже сценок, образующих своего рода «концерт», сопоставление и состязание образов. Близость балета и концерта, основанная на скрытой в них сюитности, создала аналогии в драматургическом развертывании этих жанров. «Динамика диалога» [10, с. 218] и «драматургия игры», свойственные поэтике концертного жанра в противовес симфонической «драматургии конечной цели» [11, с. 176] реализовались в «Скоморохах» и «Тиле Уленшпигеле». Об этом красноречиво свидетельствуют структурно-композиционные, образно-тематические процессы, создавшие некую «закольцованность», бесконечность выражения главной идеи¹⁸. Присущая композитору раскрепощенная импровизационность, сочетающаяся с дисциплиной мысли и чувства, оказывается созвучной не только концертной природе, но и образному богатству балетного дивертисмента.

В третьем хореографическом опусе Фалика «концертность» представлена более опосредованно вследствие совмещения с принципами линейной, драматургической динамики. «Орестея» — произведение, объединяющее жанровые черты античной трагедии, балета и одночастного симфонического произведения¹⁹. В структуре хореографической драмы Фалика — Алексид-

¹⁸ В коде финала «Тиля Уленшпигеля» тема пламени костра, на котором сжигают главного героя, трансформируется в музыку смеха, олицетворяющую бессмертие Тиля.

¹⁹ Из симфонических жанров «Орестея» наиболее близка жанру поэмы.

зе просматривается драматургический контур античного жанра, в первую очередь из-за партии кордебалета, принимающей на себя функцию хоро-вых комментариев. Начальный номер («Прелюдия и хор») воспринимается как пролог и парод, следующие за ним сцены заговора, возвращения и смерти Агамемнона — это эпизоды, устремленные к лиро-эпическому хору (стасимам). Дальнейшее развертывание — возвращение Ореста, монологи Эгиста и царицы, сновидения Клитемнестры и месть сына (смерть Клитемнестры и хор) — стали новой серией драматических эпизодов, обращенных то к внешнему, то к внутреннему действию, которые завершаются убийством вероломной пары и хором (эксодом). Композитор и балетмейстер, по замечанию А. Стратиевского, «...концентрируют свое внимание на трех действенных планах: самих поступках персонажей, их психологической мотивировке и на осмыслении героями содеянного ими» [12, с. 42], что находит воплощение в сценах-событиях, сценах-состояниях и сценах-комментариях.

Непосредственно «балетным» жанрово-драматургическим прообразом, лежащим в основе «Орестей», можно назвать хореографическую драму в ее глюковском варианте, воплощенную партитурами «Дон Жуана» и «Семирамиды»²⁰. С произведениями выдающегося реформатора балетной и оперной музыки «Орестею» сближает сущность хореографического спектакля: не «...драма характеров, а драма событий и драма страстей» [2, с. 30–31]. Лаконизм сочинения (всего лишь тридцать минут звучания), вызванный желанием авторов избежать развлекательной зрелищности и дивертисментных вставок, также характерен для реформаторских балетов Глюка — произведений, с которых начинается «драматургическая эра» в балетной музыке. Одиннадцать сцен «Орестей» воплощают неумолимое «движение к катастрофе»²¹, представленное в «обнаженном», по-глюковски концентрированном варианте. Можно отметить, что в этом целенаправленном движении также «зашифрован» своего рода концерт — смена «эпизодов-аффектов», более или менее детализированных эмоционально. Номера «Орестей», основанные в большинстве случаев на самостоятельном материале, скрепляются повторами некоторых тем, выступающих в качестве реминисценций и подчеркивающих

²⁰ Дополнительные образно-драматургические аналогии с «Семирамидой» возникают не только в силу сюжетного сходства (сыновья мстят матери за убийство отца), но и благодаря краткости глюковского балета. Этому также способствует практически полное отсутствие дивертисментных номеров, отвлекающих от основной проблемы спектакля. Примечательно, что балет «Дон Жуан» К. В. Глюка — далеко не самое репертуарное произведение — был поставлен Г. Алексидзе в 1985 году в Ленинграде на сцене Оперной студии консерватории.

²¹ Характеристика Г. Грубера, данная музыкально-драматургическому процессу в реформаторских балетах Глюка [13, с. 279].

главную идею произведения — катастрофичность разрушительной силы зла, во все времена осуждаемого человеком. Наиболее яркими примерами подобного объединения может стать звучание напряженной, «стонущей» темы в начале балета и в финальном номере (своего рода идейно-эмоциональном обрамлении, или же повторении фрагмента из «Возвращения Агамемнона» в «Сновидениях Клитемнестры»). Одну лишь тему в балете можно трактовать как лейтмотив. Ю. Фалик назвал ее «темой крови». Она появляется в узловых точках драматургии — сцене заговора, эпизоде убийства Агамемнона (в измененном варианте), возвращении Ореста.

Глубину, эпичность, сочетающиеся с драматизмом, в этом сочинении создают особенности тематического, фактурного и образного развития, которое вызывает некоторые аналогии с «полифоническим стилем длинных линий»²² балета «Аполлон Мусaget» Стравинского. Эти линии образуются, на наш взгляд, благодаря использованию интонаций жестов и возгласов «в качестве сквозного тематизма» [2, с. 37]. Наполняя фактуру, они создают эффект множественности голосов, присутствия невидимого людского хора, наблюдающего за злодеяниями и трагедией, что сближает музыку балета с эпико-драматическим симфонизмом²³. Показательно, что пятый номер балета («Хор») — оплакивание и эпический комментарий, завершающий первый круг драматических событий, имеет полифоническую организацию, выполненную как fuga с чертами строфической формы. Тема fugи сочетает песенность с повествовательностью, свободно варьируется, создавая эффект живого, непосредственного высказывания, а полифонические наложения мелодий к концу номера «стягиваются» в тревожные повторения начального мотива у тромбонов под «тикающий» аккомпанемент арфы и струнных. Продолжением эпико-философской линии балета, создаваемой в первую очередь

²² Определение И. Стравинского [14, с. 189].

²³ Этот номер вызывает самые широкие ассоциации с произведениями отечественной музыки в содержательном, эмоциональном, интонационном и фактурном аспектах. В разной степени «материальности» о себе напоминают специфическая линейность вокально-оркестровой ткани Мусоргского, эпико-драматические образы сочинений Прокофьева (Пятая симфония (третья часть), «Александр Невский» («Ледовое побоище»)) и Шостаковича (симфонии, «Катерина Измайлова»). Возникают даже звуковые параллели, направленные в будущее: «Хор» из «Орестей» оказывается близок в темброво-интонационном отношении начальному номеру балета «Ярославна» (1974) Б. Тищенко. Примечательно, что в музыке «Хора» прослушивается неоднократно повторяемая, грозная, малотерцовая интонация, похожая на аналогичный роковой мотив «кукушки» из балета Тищенко.

образами народа, стал «Монолог Клитемнестры»²⁴, в котором, как отмечает Е. Ручьевская, есть что-то ритуальное, внеличное [2, с. 35]. Интонационная общность мелодического материала монолога с тематизмом хоровых номеров, звуковая «вязь» его полифонических фрагментов, мерное подчеркивание тактовых долей в коде словно говорит о неотвратимости рока, с одной стороны, с другой — возвышает переживания героини²⁵. Привнесенная в балетную драму Фалика эпическая гиперболизация трагических эмоций, идущая от древнего античного жанра, укрупнила «дыхание» всей формы, что дало возможность называть «Орестею» двухчастной симфонической фреской с Прелюдией и Эпилогом [6, с. 157].

«Мне нравилась эта интенсивность, концентрированность в музыке. И хореографические решения приходили столь же динамичные, напряженные» [7, с. 187] — так комментировал свою работу над «Орестеей» Георгий Алексидзе. Критиками отмечалось создание балетмейстером новых выразительных эффектов на основе средств классического танца, что, на наш взгляд, вполне соответствует художественным принципам и технологиям партнера — Фалика, «классика» которого включает широкий жанровый круг, традиционное интонационно-тематическое объединение, яркость фактурно-тембрового облика музыки.

Характерными чертами балетной музыки Ю. Фалика можно назвать свободное оперирование установившимися художественными моделями, привлечение в музыку современных технологий²⁶, «объемное», многоплановое видение сценического произведения и поиск индивидуального творческого решения, осуществляемый вместе с партнером-хореографом.

Произведения ленинградского-петербургского мастера, обладают специфической музыкально-стилевой харизмой и рассчитаны на хореографа-интеллектуала с живым, полнокровным восприятием окружающего мира. Музыка Фалика обращена к прошлому и современности, она ведет диалог с традицией жанра и открыта для контакта с хореографией — «искусством поэтических формул», судьба которого теснейшим образом связана с искусством музыкальным.

²⁴ Клитемнестра в балете Фалика — Алексидзе является наиболее сложным образом. Его неоднозначность подчеркнута не только различием характеристик, представленных в номерах (коварная правительница («Заговор»), обольстительная женщина («Возвращение Агамемнона»), безжалостная фурия («Убийство Агамемнона»)), но и контрастным наполнением одной сцены («Монолог Клитемнестры»), где экспрессивные лирико-драматические высказывания чередуются с более сдержанными, несколько отстраненными фразами.

²⁵ Эпические черты в трактовке образа царицы укрепляет и появление малотерцового мотива из «Хора» в «Сновидениях Клитемнестры», который звучит теперь у литавр.

²⁶ В частности, серийная техника использована не только в «Скоморохах», но и в «Орестее».

ЛИТЕРАТУРА

1. История современной отечественной музыки: учеб. пос. / ред.-сост. Е. Долинская. М.: Музыка, 2001. 652 с.
2. Ручьевская Е. А. Юрий Фалик. Л.: Сов. композитор: Ленингр. отд., 1981. 103 с.
3. Стратиевский А. С. Юрий Фалик (штрихи творческого портрета) // Музыка и жизнь. Вып. 3. 1975. С. 20–39.
4. Барутчева Э. С. Георгий Алексидзе. Хореограф божьей милостью. СПб.: Сударыня, 2005. 205 с.
5. Алексидзе Г. Д. Балет в меняющемся мире. СПб: Композитор, 2008. 165 с.
6. Катонova С. В. Новые тенденции в балетах Ю. Фалика и А. Петрова // Музыкальный современник: сб. ст. / ред. Л. В. Данилевич; сост. С. С. Зив. М.: Сов. композитор, 1977. Вып. 2. С. 154–177.
7. Юрий Фалик. МЕТАМОРФОЗЫ. Литературная версия В. Фиалковского. СПб: Композитор, 2010. 368 с.
8. Климовицкий А. И. Юрий Фалик Штрихи к творческому портрету // Композиторы Российской Федерации: сб. ст. Вып. 5. М.: Композитор, 1994. С. 279–317.
9. Ступников И. В. Поиск продолжается // Смена. 1967. 6. VI.
10. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 280 с.
11. Арановский М. Г. Симфонические искания: Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 гг.: Исслед. очерки. Л.: Сов. композитор. Ленингр. отд., 1979. 287 с.
12. Стративский А. С. Трагедия продолжается // Советская музыка. 1969. № 6. С. 42–45.
13. Груббер Г. Танцевальные драмы Глюка и их музыкальная драматургия / пер. с нем., вст. ст. А. Горн // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2011. № 2 (26). С. 270–284.
14. Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Л.: Музыка, 1971. 413 с.

REFERENCES

1. Istoriya sovremennoj otechestvennoj muzy`ki: echeb. pos. / hed.- sost. E. Dolinskaya. M.: Muzy`ka, 2001. 652 s.
2. Ruch`evskaya E. A. Yuriy Falik. L.: Sov. kompozitor: Leningr. otd., 1981. 103 s.
3. Stratievskij A. S. Yuriy Falik (shtrixi tvorcheskogo portreta) // Muzy`ka i zhizn`. Vy`p. 3. 1975. S. 20–39.
4. Barutcheva E`. S. Georgij Aleksidze. Xoreograf bozh`ej milost`yu. SPb.: Sudary`nya, 2005. 205 s.
5. Aleksidze G. D. Balet v menyayushhemsya mire. SPb: Kompozitor, 2008. 165 s.
6. Katonova S. V. Novy`e tendencii v baletax Yu. Falika i A. Petrova // Muzy`kal`ny`j sovremennik: sb. st. / red. L. V. Danilevich; sost. S. S. Ziv. M.: Sov. kompozitor, 1977.

Vy`p. 2. S. 154–177.

7. Yurij Falik. METAMORFOZY`. Literaturnaya versiya V. Fialkovskogo. SPb: Kompozitor, 2010. 368 s.
8. Klimoviczkiy A. I. Yurij Falik Shtrixi k tvorcheskomu portretu // Kompozitory` Rossijskoj Federacii: sb. st. Vy`p. 5. M.: Kompozitor, 1994. S. 279–317.
9. Stupnikov I. V. Poisk prodolzhaetsya // Smena. 1967. 6. VI.
10. Asaf`ev B. V. Kniga o Stravinskom. L.: Muzy`ka, 1977. 280 s.
11. Aranovskij M. G. Simfonicheskie iskaniya: Problemy` zhanra simfonii v sovetskoj muzy`ke 1960–1975 gg.: Issled. ocherki. L.: Sov. kompozitor. Leningr. otd, 1979. 287 s.
12. Strativskij A. S. Tragediya prodolzhaetsya // Sovetskaya muzy`ka. 1969. № 6. S. 42–45.
13. Grubber G. Tanceval`ny`e dramy` Glyuka i ix muzy`kal`naya dramaturgiya / per. s nem. I vst. st. A. Gorn // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2011. № 2 (26). S. 270–284.
14. Stravinskij I. Dialogi. Vospominaniya. Razmy`shleniya. L.: Muzy`ka, 1971. 413 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Горн А. В. — канд. искусствоведения; omega-o@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Gorn A. V. — Cand. Sci. (Arts); omega-o@mail.ru