

ной кантатой. С точки зрения драматургии подчеркнем, что при значительном сближении эпического и лирического происходит трансформация образов героико-

патриотического содержания в лирико-эпический, что соответствует общим тенденциям в музыке военного времени и первых послевоенных лет.

#### Литература

1. Васина-Гроссман В.А. Мастера советского романа. М.: Музыка, 1980. 318 с.
2. Воробьев И.С. Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930–1950-е годы). СПб.: Композитор, 2013. 688 с.
3. Гамрат-Курек В. О значении вокально-песенных жанров в музыкальной драматургии Вагнера // МГК им. П.И. Чайковского. Из истории форм и жанров вокальной музыки. Сб. науч. трудов. М.: Московская консерватория, 1982. С. 71–86.
4. Грачев П. «Запад» — симфонический цикл А. Животова // Советская музыка. 1935. № 10. С. 26–46.
5. Данилевич Л.В. Книга о советской музыке. М.: Музгиз, 1962. 444 с.
6. Животов А.С. Песни о Ленинграде: для голоса и ф.п. М.: Музгиз, 1944. 31 с.
7. Коловский О.П. Анализ вокальных произведений: Учеб. пособие. Л.: Музыка, 1988. 352 с.
8. Музалевский В.И. Современная тема в русском советском романсе. Л.: Музыка, 1964. 240 с.
9. Музалевский В.И. О романсах Животова // Советская музыка. 1959. № 9. С. 33–35.

## Ekaterina DOLMATOVA *The Quiet Don:* Sergey Slonimsky's incidental music and choral concerto

The article is devoted to the creative history of incidental music composed by Sergey Slonimsky to the play *The Quiet Don* (produced on the stage of the Bolshoi Dramatic Theatre in Leningrad in 1977) and later transformed into the choral concerto. The parts of the article elucidate various aspects of the composer's collaboration with the stage director Georgy Tovstonogov during the work at the theatrical performance, as well as the questions connected with the problem of identifying the possible sources of the thematic material of Slonimsky's music. Among the documents the publication is based on, there are an interview given by the composer to the author of the article, materials from Slonimsky's folklore manuscript personal archive and from the BDT archives, etc.

**Key words:** Sergey Slonimsky, Georgy Tovstonogov, Mikhail Sholokhov, Leningrad BDT, *The Quiet Don*, performance, choral concerto, folklore.

## Екатерина ДОЛМАТОВА «Тихий Дон»: музыка к спектаклю и хоровой концерт С.М. Слонимского

Статья посвящена истории создания музыки Слонимского к спектаклю «Тихий Дон» (Ленинградский Большой драматический театр, 1977), тогда же переработанной в хоровой концерт. В статье раскрываются аспекты творческого взаимодействия композитора с режиссером Г.А. Товстоноговым в ходе работы над спектаклем, освещаются вопросы, связанные с поиском возможных источников музыкального тематизма. В публикации использованы материалы интервью с композитором, его полевые записи фольклора, документы из Архива БДТ и другие источники.

**Ключевые слова:** С.М. Слонимский, Г.А. Товстоногов, М.А. Шолохов, Ленинградский БДТ, «Тихий Дон», спектакль, хоровой концерт, фольклор.

Роман М.А. Шолохова «Тихий Дон» получил большую известность в России и за рубежом. На протяжении всего XX века, вплоть до наших дней, роман был несколько

раз экранизирован. В 1935 году состоялась премьера одноименной оперы И.И. Дзержинского<sup>1</sup>, а в 1977-м грандиозная эпопея была представлена в драматическом театре.

<sup>1</sup> Опера была поставлена в Малом оперном театре Ленинграда. В 1967 г. появилась вторая опера этого же композитора, написанная по ключевым книгам романа, — «Григорий Мелехов».

Постановка спектакля по роману в Ленинградском БДТ была приурочена к 60-летию Октябрьской революции и, по первоначальному замыслу Г.А. Товстоногова<sup>2</sup>, должна была проходить в два вечера. В спектакле участвовал звездный актерский состав: Григорий Мелехов — Олег Борисов, Петр Мелехов — Кирилл Лавров, Наталья — Лариса Малеванная, Аксинья — Светлана Крючкова. Перед постановщиками стояла сложная задача — найти компромисс между масштабностью эпопеи Шолохова и возможностями театрального воплощения романа. Вместе с заведующей литературной частью театра Д.М. Шварц<sup>3</sup> режиссер разработал оригинальную сценическую композицию по материалам третьей и четвертой книг романа, в сюжетную канву которых как воспоминания вводятся эпизоды из первых двух книг. Основной конфликт связан с противопоставлением мирного уклада жизни казачьей станицы и образов войны и разрушения.

Действие спектакля начинается с одного из драматических моментов Гражданской войны — с 1918 года. Главный герой — ищущий свой путь и свою правду в неразберихе смутного времени Григорий Мелехов. Лирическая линия спектакля сосредоточена на треугольнике любовных отношений Григория, Аксиньи и Натальи.

О вызревании концепции спектакля сохранились воспоминания художника-постановщика Э.С. Кочергина<sup>4</sup>: «Одной из интереснейших [...] была работа над „Тихим Доном“. [...] Поначалу шли прямо по роману. Думали долго, как это огромное произведение воспроизвести за сценическое время в нашем пространстве. Все стало получаться, когда возникла концепция: „Тихий Дон“ необходимо ставить как эпос. Не историю жизни, а эпическую быль — о борьбе, о земле, о человеке, о любви» [6].

Продумывая музыкальную драматургию спектакля, Товстоногов видел его как трагедию. Он искал композитора, который смог бы реализовать режиссерский замысел — выразить идею «столкновения сильной личности с социальными катаклизмами» [12, с. 4]. Слонимский, приглашенный Товстоноговым к созданию театральной эпопеи, сходил с режиссером в понимании генеральной идеи спектакля как «трагедии братоубийственной войны, бессмысленной жестокой бойни» [цит. по: 4, с. 101].

Замысел режиссера невозможно было реализовать без создания убедительного музыкального образа казачьей вольницы. Как нельзя лучше эту задачу мог решить Слонимский — композитор, имевший за плечами работу в экспедициях, прекрасно знающий и чувствующий народную музыку, умело сочетающий фольклорную стили-



стику с приемами современной композиции (в частности, алеаторики). К моменту начала работы над «Тихим Доном» Слонимский был уже известным молодым композитором с опытом работы в театре (он написал музыку к спектаклю БДТ — гоголевскому «Ревизору»<sup>5</sup>).

В одном из интервью Товстоногов отмечал: «Меня привлекает глобальность произведения, его филосо-

<sup>2</sup> Георгий Александрович Товстоногов (1915–1989) — выдающийся театральный режиссер. С 1956 года и до самой смерти возглавлял БДТ, преподавал и был зав. кафедрой режиссуры ЛГИТМиКа, написал две важнейшие для российской театральной культуры книги по теории и практике режиссерского творчества — «О профессии режиссера» и «Круг мыслей».

<sup>3</sup> Дина Морисовна Шварц (1921–1998) — театровед, друг и помощник Товстоногова. В 1956 году вместе с Товстоноговым пришла в БДТ, где до кончины работала на должности зав. литературной частью.

<sup>4</sup> Эдуард Степанович Кочергин (р. 1937) — театральный художник. Работал с Г. Товстоноговым, Ю. Любимовым, А. Эфросом, Л. Додиным и другими выдающимися режиссерами. С 1971 года и по настоящее время — главный художник АБДТ.

<sup>5</sup> Спектакль был поставлен в 1972 году, режиссер Г.А. Товстоногов.

фичность, поэтому хочется уйти от чисто „казачьей“ этнографии...» [12, с. 4]. Как вспоминал Слонимский, уже на первой встрече с Товстоноговым, посвященной обсуждению музыки к спектаклю, композитору стала ясна позиция режиссера: «Я вынул Листопадава<sup>6</sup> и стал ему напевать. Он заснул... Потом говорит: „Ой, это какая-то этнографическая, для спектакля не подходит“. Я играю свое: „Ну, а эта подойдет мелодия?“. Он отвечает: „О! Это точно!“»<sup>7</sup>

Сотрудничество Слонимского и Товстоногова было весьма плодотворным, они вместе продумывали и обсуждали музыкальное решение отдельных эпизодов. Композитор рассказывал: «Помню, что в одном эпизоде требовалось передать подсознательную тревогу средствами звучания, и никакая академическая музыка здесь не подходила. В результате... мы с Георгием Александровичем нашли „скрип двери“, который был слышен где-то сбоку. Таким образом, то, что сейчас называется конкретной музыкой [...], тоже входило в спектакль» [цит. по: 4, с. 101]. В ходе работы режиссер и композитор даже разработали партитуру боя, который «изображался средствами совершенно современной, авангардистской хоровой звучности — отдельные выкрики междометиями» [цит. по: 4, с. 101–102] мужского хора.

По свидетельству Слонимского, в ходе работы над «Тихим Доном» он создал множество музыкальных номеров, из которых только небольшая часть вошла в спектакль. В том же году музыкальный материал, созданный в процессе работы над «Тихим Доном», был переработан Слонимским в одноименный концерт для смешанного хора.

\* \* \*

Музыкальное оформление спектакля было решено, в основном, в русле академической традиции и основано на авторском преломлении разнообразных в жанровом и региональном отношении фольклорных источников. В музыкальной драматургии спектакля представлены три основные линии.

Первая — философско-эпическая линия — посвящена осмыслению трагических событий повествования. Она концентрируется вокруг образа Тихого Дона и связана с казачьей протяжной песней («Как ты, батюшка, славный Тихий Дон»).

Вторая — жанрово-бытовая линия — характеризует образы казаков, их молодецкую удаль, сцены станичной жизни. В качестве основных фольклорно-жанровых моделей здесь используются строевая песня («Эх ты зоренька, зарница») и плясовой наигрыш на гармонике (в сцене гулянья станичников).

Третья — любовно-лирическая линия — раскрывает мир личных переживаний героев. Образ Аксиньи характеризуется средствами колыбельной песни («Колода-дуда»), а тема запретной любви Аксиньи и Григория решена композитором в формах лирического высказывания («Калина с малиною»).

Рассмотрим подробнее музыкальное содержание каждой из обозначенных выше музыкально-драматургических линий и проследим характер работы композитора с фольклорным материалом.

Символично, что средоточием эпического начала и философского осмысления исторических событий Гражданской войны в спектакле является широко известная казачья песня об Отечественной войне 1812 года. Как вспоминал современник писателя А. Давлятшин, Шолохов «отлично знал историю, быт, культуру, привычки и нравы казаков — он сам органически жил в стихии культуры и быта казачества» [цит. по: 5, с. 710], любил старинные казачьи песни, пел их в кругу родных и друзей.

С песней о Тихом Доне связано возникновение замысла романа и даже его название. В письме к Е. В. Левицкой<sup>8</sup> от 4 июля 1932 года Шолохов замечал: «Меня очень прельщает мысль написать [...] книгу [...], и я, наверное, напишу-таки ее зимою... Надо же мне оправдать давным-давно выбранный для конца эпитафия. Я его Вам читал, и он так хорош, что приведу его еще раз:

*Как ты, батюшка, славный Тихий Дон,  
Ты кормилец, наш Дон Иванович,  
Про тебя летит слава добрая,  
Слава добрая, речь хорошая.  
Как бывало, ты все быстер бежишь, все чистехонек.  
А теперь ты, Дон, все мутен течешь,  
Помутился весь сверху донизу.  
Речь возговорит славный Тихий Дон:  
„Уж как-то мне все мутну не быть,  
Распустил я своих ясных соколов,  
Ясных соколов — донских казаков.  
Размываются без них мои круты бережки,  
Засыпаются без них косы желтым песком...“»*

[цит. по: 5, с. 711–712]

В «Тихом Доне» Шолохова приводятся два варианта текста песни: оба раза это эпитафии — перед первой частью романа и перед шестой, они образуют своеобразную смысловую арку.

В спектакле эта песня выступает лейттемой, воссоздающей образ родной земли, на долю которой выпали серьезные испытания, голосом народа. Слонимский использует только начальный фрагмент текста, а именно — первую ее строфу: «Как ты, батюшка, славный Тихий Дон,

<sup>6</sup> Александр Михайлович Листопадов (1873–1949) — музыкант, собиратель казачьего фольклора. Подготовил пятитомное издание «Песни Донских казаков», которое и на сегодняшний день является самым крупным песенным собранием с нотами казачьего музыкального фольклора [см.: 6].

<sup>7</sup> Цитата из интервью С. М. Слонимского автору статьи 17.01.2014 (Личный архив Е. В. Долматовой).

<sup>8</sup> Евгения Григорьевна Левицкая (1880–1961) — издательский и библиотечный работник, одна из первых читательниц романа.

ты кормилец наш, Дон Иванович!» С текстом песня исполняется дважды — во вступлении к первому и второму действиям — и имеет сурово-сдержанный, несколько отстраненный характер звучания. В остальных ситуациях воспроизводится лишь краткий фрагмент этого же музыкального материала (всего три такта), который поется без слов (с закрытым ртом). В результате тема приобретает совершенно иную окраску — в ней проступает интонация стоны-вздоха — это горестная песнь народа о поруганной земле (Пример 1).

Готовясь к работе над спектаклем, Слонимский тщательно проработал сборники народных песен, в частности, «Песни донских казаков» А. М. Листопадава. Точных мелодических соответствий между казачьими песнями и тематизмом Слонимского обнаружить не удалось, однако композитор мастерски воссоздал стилистику мужских протяжных песен: унисонный запев басов и теноров подхватывается звучанием женской группы (альтов), имитируется гомофонно-полифоническая фактура с верхним подголоском, свойственная казачьей песне.

Песня «Как ты, батюшка, славный Тихий Дон» дважды звучит и в хоровом концерте. В первом разделе концерта (ц. 1–8) композитор использовал все семь строк поэтического текста, приведенного Шолоховым в эпилоге к шестой, последней, части романа. На первый план здесь выходит образ «тихой», «чистой», «славной», «быстрой» реки. Изменения, которые внес композитор в песенный текст, минимальны; они связаны с его насыщением экспрессией, благодаря расстановке восклицательных знаков, символизации образа Тихого Дона (написан с заглавной буквы), введению диалектной речи, повторов отдельных слов<sup>9</sup>.

Как ты, батюшка, славный *Тихай Дон!*  
Ты кормилец наш, Дон Иванович!  
Про тебя лежит слава добрая,

Слава добрая, речь хорошая,  
Как, бывало, ты все быстер бежишь,  
Ты быстер бежишь, все чистехонек...  
*все чистехонек...*

А теперь ты, Дон, все мутен течешь,  
Помутился весь сверху донизу.  
Речь возговорит славный тихий Дон:  
«Уж как-то мне все мутно не быть,  
Распустил я своих ясных соколов,  
Ясных соколов — донских казаков,  
Размываются без них мои круты бережки,  
Высыпаются без них косы желтым песком».

В трагическом финале концерта (ц. 28–32) распеты три строфы из эпиграфа к первой части романа. Здесь акцент ставится на внутреннем конфликте образа, выступающего метафорой российской смуты (мутная река):

Ой, ты, наш батюшка *Тихай Дон!*  
Ой, что же ты, *тихай Дон*, мутнехонек течешь?  
Ах, как мне, тихому Дону, не мутну течи!

*Ой, ты, наш батюшка Тихай Дон!*  
*Ой, что же ты, тихай Дон, мутнехонек течешь?*  
*Ах, как мне, тихому Дону, не мутну течи!*

Со дна меня, тиха Дона, студены ключи бьют,  
Посередь меня, тиха Дона, бела рыбица мутит.

*Ой, ты, наш батюшка Тихай Дон!*

Музыкальное воплощение этого фрагмента хорового концерта связано с особым драматизмом и высокой патетикой. Композитор дважды повторяет три первые строки поэтического текста, где заключен риторический вопрос «Ой, что же ты, тихий Дон, мутнехонек течешь?»

Пример 1

Вступительный раздел, тема Тихого Дона, ц. 28

The musical score is for a choral introduction in 4/4 time. It features three vocal parts: Tenor (Tен.), Baritone (Бар.), and Bass (Бас.). The lyrics are in Russian and include the following text:

Tenor: Ти - хай - Дон!

Baritone: Ой ты, наш ба - тюш - ка, ти - хай Дон! Ой, что же ты, ти - хай Дон

Bass: Ти - хай Дон! Ой!

Tenor: Ах, как мне, ти - ху - До - ну, не мут - ну те - чи!

Baritone: мут - не - хо - нек те - чешь? Ах, как мне, ти - ху - До - ну не мут - ну те - чи!

Bass: (Instrumental accompaniment)

<sup>9</sup> Здесь и далее редакция текста Слонимским выделена курсивом.

Сравнивая концепцию Шолохова и Слонимского в трактовке образа Тихого Дона, отметим, что писатель начинает повествование, отталкиваясь от образа русской смуты, а композитор завершает им своей концерт, ставя в конце не точку, но многоточие.

Эпике философской линии драмы контрастирует жанрово-бытовая сфера, связанная с образом казачьей вольницы. Самым ярким моментом здесь выступает сцена из пятой главы первой части романа, где Григорий и Петр Мелеховы, Степан Астахов с другими казаками едут в лагерь сбора. В спектакле эта сцена помещена в начало первого действия и связана с песней «Эх, ты зоренька, зарница», сюжет которой описывает знакомство парня с замужней женщиной. В общей концепции повествования данный песенный сюжет предвосхищает драму любви Григория и Аксиньи.

В музыке к спектаклю звучит всего одна строфа текста песни, приведенной Шолоховым. В хоровом концерте представлен более крупный фрагмент — в точности, как в романе — три куплета, последний из которых обрывается на полуслове. Единственным изменением, которое вносит Слонимский в песенный текст, является повтор двух последних строк каждой песенной строфы, что типично для строевых казачьих песен, исполняемых «под шаг».

Эх, ты, зоренька, зарница,  
рано на небо вошла  
Молодая, вот она, бабёнка  
поздно по воду пошла,  
Молодая, бабёнка  
поздно по воду пошла.

А мальчишка, он-то догадался,  
стал коня своо седлать,

Оседлал коня гнедого,  
стал бабёнку догонять.  
Оседлал коня гнедого,  
стал бабёнку догонять.

Ты позволь, позволь бабёнка,  
коня в речке напоить...

Как и в случае с протяжной «Как ты, батюшка, славный Тихий Дон», нам не удалось найти образцов напевов, послуживших композитору интонационным прообразом для строевой песни. Оригинальной находкой Товстоногова было решение поручить исполнение «Эх, ты зоренька, зарница» актерам — это усиливало этнографическую достоверность происходящего на сцене и вызывало у зрителя горячее чувство сопричастности. Замыслу в полной мере соответствовала музыка Слонимского, довольно точно воспроизводящая жанровые черты строевых песен: четность музыкального метра, стабильность ритмо-акцентного строения напевов, декламационно-скандирующий характер интонирования, мажоро-минорная ладовая система и т. д.

В полной мере ощутить характер пения «кавалерийской песни под шаг» удастся в хоровом концерте, он возникает как своеобразный жанровый эпизод в третьей части (ц. 11–15, *Пример 2*). Песня звучит браво и молодцевато на фоне ритмического *ostinato* малого барабана. Два куплета развиваются по волновому принципу: от сольного запева (в первом) или двухголосного зачина (во втором) к хоровому *Tutti*.

Второй сценой, посвященной характеристике казаков в спектакле, выступает праздник красноармейцев на казачьем хуторе, в ходе которого происходит поворотное событие драмы — побег Григория. Атмосферу

Пример 2

Фрагмент строевой песни «Эх ты, зоренька зарница», ц. 11

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Tenor 1, Tenor 2, Baritone, and Tamburo. Tenor 1 has a single note 'А' on a long note. Tenor 2 has a short phrase 'Мо-ло-да-я,'. The Baritone part has the lyrics 'Эх ты, зо-рень-ка зар-ни-ца, ра-но на не-бо взо-шла...'. The Tamburo part consists of a steady rhythmic pattern. The second system includes Tenor 1, Tenor 2, Baritone, and Tamburo. Tenor 1 is silent. Tenor 2 has the lyrics 'вот о-на, ба-бен-ка позд-но по во-ду по-шла...'. The Baritone part continues the melody. The Tamburo part continues the rhythmic pattern.

народного гулянья передает пляска под гармонь (звучит один из вариантов общерусского наигрыша позднего историко-стилевого слоя — «Сербиянка»). Являясь зарисовкой второго плана в спектакле, эта сцена не вошла в концертно-хоровую версию «Тихого Дона».

Любовно-лирическая линия характеризует интимный, внутренний мир героев. Как вспоминала исполнительница роли Аксиньи С. Н. Крючкова, этот образ, не будучи главным в спектакле, «в жизни героя, в его душе [Григория. — Е.Д.] занимал главное место» [цит. по: 4, с. 97]. Актриса видела в роли Аксиньи драму огромной любви, которую «убивают на наших глазах» [там же]. В спектакле образ Аксиньи раскрыт сквозь призму колыбельной песни в сольном исполнении актрисы. Крючкова рассказывает, что песни к спектаклю стали ее любимыми, она до сих пор поет их на своих творческих вечерах в России и за рубежом.

Колыбельные песни принадлежат области материнского фольклора: в романе Шолохова «Колода-дуда» звучит в устах жены Петра Мелехова Дарьи в сцене укачивания младенца. Примечателен выбор текста колыбельной автором романа. Из большого числа народных образцов жанра Шолохов останавливается на традиционном сюжете, композиция которого построена по кумулятивному принципу, как цепь вопросов и ответов. Начинающийся как невинная игра, текст колыбельной возвращает нас к теме войны — одной из главных в «Тихом Доне»: «А иде ж казаки? На войну ушли».

В контексте драматургии спектакля исходный жанровый прообраз переосмысливается и становится символом семейного счастья, оказавшегося для Аксиньи и Григория несбыточной мечтой. Колыбельная «Колода-дуда» звучит в спектакле дважды: в начале первого действия, после музыкального эпиграфа «Ой, ты наш батюшка Тихий Дон», при первом появлении Аксиньи на сцене; второй раз — перед трагической смертью героев, исполненная надежды на счастье (Аксинья убаюкивает Григория, отдавая ему всю свою нерастраченную любовь).

И в спектакле, и в хоровом концерте колыбельная звучит в исполнении низкого женского голоса — альты. По мелодическим особенностям, координации текста и напева (соответствие текстовых строк музыкальным),

способам вариантного развития «Колода-дуда» близка к народным колыбельным. В музыке Слонимского сцепляются трихордовые и тетрахордовые попевок в объеме квинты, хотя общий звукоряд напева достигает октавы. Вопросо-ответная композиция текста получает отражение в музыке. Начиная с седьмого такта ц. 25, фразы с вопросительной интонацией завершаются на квинтовом тоне, тогда как фразы-утверждения концентрируются вокруг основного тона звукоряда (Пример 3).

Второй музыкальный образ любовной линии драмы восходит к народной лирической песне «Калина с малиною». В спектакле эта тема появляется в сценах, отражающих любовные переживания Григория, Аксиньи и Натальи. Она звучит в спектакле три раза — как вокализация женского хора. В хоровом концерте песня «Калина с малиною» звучит со словами, которые не имеют соответствия с текстом романа Шолохова. В партитуре концерта значится, что текст песни был записан композитором в Псковской области. Действительно, данный песенный сюжет широко известен в фольклорных традициях Северо-Запада России, но близких в интонационном плане вариантов сначала найти не удалось.

В ходе интервью со Слонимским и просмотра его фольклорного архива выяснилось, что эту песню композитор записал в Великом Новгороде в 1968 году, в экспедиции под руководством Н. Л. Котиковой<sup>10</sup>. Приведем фрагмент воспоминаний Слонимского: «А это очень хорошая песня. Здесь [интересна. — Е.Д.] речевая свобода ритма. Это в Новгороде записано у Анисимовой Ольги Васильевны, 1922-го года [рождения. — Е.Д.]. Я эту тему использовал в средней части концерта „Тихий Дон“»<sup>11</sup>.

Нам посчастливилось найти и полевую рукопись Слонимского, которая позволяет идентифицировать напев лирической песни, а также дает представление о творческом процессе композитора.

Просматривая собственные экспедиционные записи, Слонимский вспомнил, что, подыскивая нужную мелодию, сначала он поставил галочку карандашом на полях рядом с песней «Калина с малиной». Затем, уже работая с избранным материалом (записи синей ручкой), изменил ладовое наклонение (поставил бекар при ноте «ми») и дописал верхний голос — терцовую втору к мелодии черной шариковой ручкой. Наконец, на правом

Пример 3

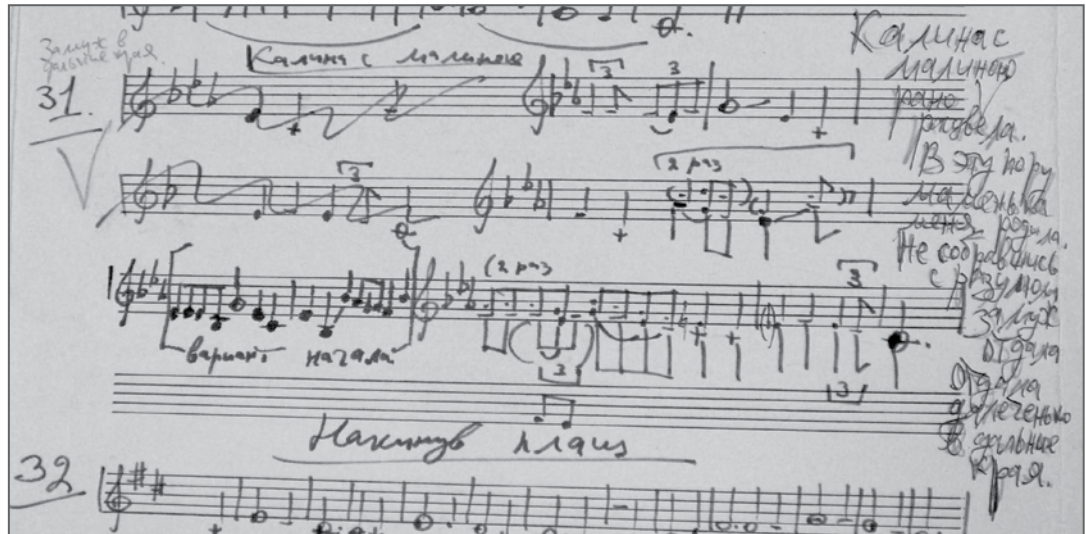
Соло альты. Колыбельная песня «Колода-дуда», ц. 25

А и - де ж твой конь? За во - ро - та - ми сто - ит. А и - де ж во - ро - та?  
 Во - да у - нес - ла. А и - де ж во - да? Гу - си вы - пи - ли.

<sup>10</sup> Наталья Львовна Котикова (1901–1981) — крупный советский фольклорист-собирающий. В течение 35 лет занималась фольклорно-собирающей деятельностью. Ею обследована практически вся территория Псковской области и ряд пограничных районов Новгородской, Калининской, Ленинградской областей.

<sup>11</sup> Цитата из интервью С. М. Слонимского автору статьи 17.01.2014 (Личный архив Е. В. Долматовой).

Песня «Калина с малиной» в экспедиционной тетради С. М. Слонимского



поле тетради композитор выписал тот фрагмент песенного текста, который впоследствии вошел в хоровой концерт, тогда как в другой экспедиционной тетради, предназначенной для записи текстов<sup>12</sup>, «Калина с малиной» была выписана полностью.

В отличие от оригинала (народная песня в экспедиционной тетради Слонимского), в хоровом концерте композитор прибегает к неожиданному гармоническому ходу, обыгрывающему высотную вариантность третьей

ступени лада (ц. 15–20). По-видимому, своеобразие слышания композитором фольклорного образца и повлияло на редактуру напева в полевой тетради (Пример 4).

Части хорового концерта только условно можно сопоставить с музыкальными и сюжетными эпизодами спектакля. В спектакле музыкальные фрагменты появляются часто, но они остаются скорее «намекami», фиксируются на ассоциативном уровне, так как звучат небольшие музыкальные фрагменты, а иногда и обрывки

Пример 4

Фрагмент темы «Калина с малиной» в развитии, ц. 16

<sup>12</sup> Общая тетрадь, 96 листов. Начиная с Новгородской экспедиции, Слонимский тексты и ноты записывал в разные тетради. Соответствие текстов и напевов можно установить, благодаря нумерации песен, совпадающей в тетрадах.

мелодий. Они режиссируют действие, помогают переключить внимание зрителя с одной темы на другую. При переработке музыкальных образцов в хоровой концерт Слонимский использовал и другие фрагменты, которые не вошли в спектакль. Второй номер «Не садися возле меня» (ц. 8–10), привносит еще одну сюжетную линию в хоровой концерт. В романе Шолохова этот поэтический текст дополняет картину буйного веселья казаков — Степан, Христоня и Петр пляшут и поют эту песню. В тексте песни проговаривается запретность отношений, выраженный во фразе «Не садися возле меня, люди скажут — любишь меня».

В романе присутствует своего рода намек на дальнейшее развитие сюжета об измене и нарушении норм казачьего быта. Несмотря на то, что в хоровом концерте текст песни использован без изменений, Слонимский рисует совершенно иной образ, скорее принадлежащий к лирической, внутренней сфере. Здесь мы видим яркий пример «маскировки» под народную песню: Слонимский применяет прием «нейтральной терции», прихотливую ритмику песенной речи (триоли, смена акцентов, обратный пунктир), глиссандо (вверх и вниз) и форшлаги (Пример 5).

Данный номер тесно связан со следующим «Ах, ты зоренька зарница», который начинается стремительно, без какой-либо связки.

Своеобразный микроцикл в концерте образуют песни «Калина с малиною», «Разродимая сторонка» и «Колода-дуда» (четвертый, пятый и шестой номера концерта), объединенные тональностью *c-moll*. Они образуют лирический центр хорового концерта, в котором соединяются все думы о казачьей судьбе. В центре, обрамленная женскими песнями, оказывается известная во многих традициях протяжная песня «Разродимая сторонка» (ц. 20–25), которая не входила в спектакль. Композитор из всего текста Шолохова берет только четыре первые строфы. Песня заканчивается на фразе «Ведь не все же умирают на войне», которую Слонимский повторяет два раза, словно оставляя надежду на будущее. Ниже курсивом нами выделен текст, который не вошел в этот музыкальный номер.

Ой, да разродимая моя сторонка, не увижу больше я тебя.  
 Не увижу, голос не услышу на утренней зорьке в саду соловья.  
 А ты, разродимая моя мамаша, не печалься дюже обо мне.  
 Ведь не все же, моя дорогая, умирают, умирают на войне.  
 Ведь не все же, моя дорогая, умирают, умирают на войне.

*Еду, еду по чистому полю, сердце чувствует во мне,  
 Ой, да сердце чует, оно предвещает, не вернуться молодцу  
 домой.*

*Просвистела пуля свинцовая, поразила грудь она мою.  
 Я упал коню своему на шею, ему гриву черну кровью обливал...*

Слонимский выписывает солирующие партии в двухголосии, идя вслед за шолоховским описанием исполнения этой песни. В тексте романа песня «Ой, да разродимая моя сторонка» приводится во второй главе четвертой части, когда уже много бед выпало на долю народа. Шолохов описывает, как несказанно грустно и тоскливо звучала она в исполнении казаков: «Пели ее всегда в три-четыре голоса. Над густыми басами, взлетающая, трепетал редкой чистоты и силы тенор подголоска» [17]. Композитором здесь убедительно воссоздан стиль казачьей мужской лирической песни: тембровые особенности (сольный запев низкого голоса, со вступлением второго и их гетерофонное переплетение), наличие выделенной партии дисканта. Голоса контрастируют друг другу, создавая эффект полифонического звучания. Отметим и ладово-мелодические особенности: смену устоя в напеве в конце строки со сдвигом на секунду вниз, волнообразное движение мелодии, обилие внутрислоговых распевов (Пример 6).

«Тихий Дон» Слонимского — глубокое, многослойное произведение, претерпевшее несколько этапов кристаллизации музыкального материала. Концепцию произведения, выбор текстов и образов определил по большей части спектакль, поставленный Товстоноговым, и собственно режиссер. Обнаруживаются многочисленные музыкально-тематические связи спектакля и созданного на его основе хорового концерта. Эпически-философский образ Тихого Дона и связанный с ним музыкальный материал помещен в крайние части концерта, которые обрамляют жанровые разделы, основанные на тематизме удалой строевой песни или мужской протяжной казачьей лирики, колыбельной.

В музыке Слонимского до некоторой степени получили отражение вокальные особенности актеров — участников спектакля. Так, например, в хоровом концерте для сольных запевов и номеров предпочтение композитора отдано низкому женскому голосу — альту, которым обладала С.Н. Крючкова, исполнительница партии Аксиньи.

Особо интересным оказывается то, как Слонимский воссоздает образ казачества. Музыка действительно

Пример 5

Соло альты. Фрагмент песни «Не садися возле меня», ц. 8

Alto

Не са-ди-ся воз-ле ме-ня, не са-ди-ся воз-ле ме-ня лю-ди ска-жут  
 лю-бишь ме-ня, лю-ди ска-жут лю-бишь ме-ня



Пример 6

Песня «Ой, да разродимая сторонка», ц. 20

Bass

Ой, да раз-ро - ди - ма - я мо - я сто - рон - ка,  
 не у - ви - жу, боль - ше я те - бя. Не у -  
 ви - жу, го - лос не ус - лы - шу на у - трен - ней  
 зорь - ке в са - ду со - ло - вья.

воспринимается как народная, в чем и заключается особое умение композитора проникать в глубины народной песни, понимать ее и чувствовать. Создавая собирательный образ Тихого Дона, Слонимский привлек песню из другой, северо-западной, традиции, гармонично вписав ее в общий контекст. Композитор очень осторожно обращается с фольклорным источником, привнося некоторые изменения согласно своему художественному видению. Проанализировав музыкальный материал,

можно с уверенностью согласиться с высказыванием А. П. Милки о том, что для Слонимского «фольклор является источником самих средств формирования тематизма» [9, с. 160]. Добавим, что элемент фольклора становится и фактором формирования стиля и музыкального языка композитора, который сам порождает их на основе «грамматики» фольклора. Это в полной мере демонстрирует музыка к спектаклю и хоровой концерт «Тихий Дон».

**Литература:**

1. Головинский Г. Композитор и фольклор. М.: Музыка, 1981. 278 с.
2. Григорьева Г. В. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века: 50–80-е годы. М.: Сов. композитор, 1989. 206 с.
3. Долматова Е. Меня интересовал преимущественно не фольклор, а люди // Сергей Слонимский — собеседник / МГИМ им. Шнитке; ред., сост. Е. Б. Долинская. М.: Шнитке-центр, 2014. С. 108–116.
4. Долматова Е. Слонимский и лаборатория режиссера «Товстоногов. Музыка» // Сергей Слонимский — собеседник / МГИМ им. Шнитке; ред., сост. Е. Б. Долинская. М.: Шнитке-центр, 2014. С. 90–107.
5. Острецов А. А. Тихий Дон: Опера И. И. Дзержинского. Музыка оперы и либретто. М.: Музгиз, 1936. 136 с. Режим доступа: URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2012/9/k10.html> (дата обращения: 10.04.2013).
6. Кочергин Э. Медный Гога. Воспоминание декоратора // Знамя. СПб., 2012. № 9. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2012/9/k10.html> (дата обращения: 10.04.2013).
7. Кузнецов Ф. Ф. «Тихий Дон»: судьба и правда великого романа / РАН; Ин-т мировой лит-ры им. А. М. Горького, науч. ред. А. Л. Гришунин. М.: ИМЛИ РАН, 2005. 864 с.
8. Листопадов А. М. Песни Донских казаков / под общ. ред. Г. Сердюченко. Т. 1, Ч. 1. М.: Музгиз, 1949. 246 с.; Т. 1, Ч. 2. М.: Музгиз, 1949. 477 с.; Т. 2. М.: Музгиз, 1950. 587 с.; Т. 3. М.: Музгиз, 1951. 485 с.; Т. 4. М.: Музгиз, 1953. 489 с.; Т. 5. М.: Музгиз, 1954. 359 с.
9. Милка А. О двух принципах преломления фольклора (На примере творчества С. Слонимского) // Музыка в социалистическом обществе: сборник статей / составление и общая редакция А. А. Фарбштейна. Л.: Музыка, 1977. Вып. 3. С. 156–169.
10. Милка А. Сергей Слонимский: монографический очерк. Л.; М.: Сов. композитор, 1976. 110 с.
11. Паисов Ю. Новый синтез традиций в современном русском хоровом искусстве // Новая жизнь традиций в советской музыке: статьи, интервью / сост. и ред. Н. Шаханзаровой, Г. Головинского. М.: Сов. композитор, 1989. С. 115–156.
12. Почему я ставлю «Тихий Дон»... [интервью с Г. А. Товстоноговым] // Смена. Л., 1976. 22 окт. С. 4.
13. Рудиченко Т. С. Донская казачья песня в историческом развитии. Ростов н/Д: Изд-во Ростовской государственной консерватории, 2004. 512 с.
14. Ручьевская Е. О методах претворения и выразительном значении речевой интонации (На примере творчества С. Слонимского, В. Гаврилина и Л. Пригожина) // Поэзия и музыка: Сборник статей и исследований / Союз композиторов РСФСР; сост. В. А. Фрумкин. М.: Музыка, 1973. С. 137–185.
15. Рыцарева М. Композитор Сергей Слонимский: монография. Л.: Сов. композитор, 1991. 253 с.
16. Тараканов М. Новая жизнь национальной традиции в современной русской советской музыке (Опыт постановки вопроса) // Новая жизнь традиций в советской музыке: статьи, интервью / сост. и ред. Н. Шаханзаровой, Г. Головинского. М.: Сов. композитор, 1989. С. 9–51.
17. Шолохов М. И. Тихий Дон. М.: Молодая гвардия, 1980. 367 с. URL: <http://lib.ru/PROZA/SHOLOHOW/tihijdon12.txt> (дата обращения: 15.02.2013).
18. Холопова В. Импульсы новаторства и культурный синтез в творчестве Сергея Слонимского // Музыка из бывшего СССР: Сб. ст. / ред.-сост. В. Ценова. М.: Композитор, 1994. Вып. 1. С. 41–54.