

М. Черкашина

ОТ «КОНТРАСТНОЙ ПОЛИФОНИИ» —

К ДУЭТУ СОГЛАСИЯ

В репертуаре Харьковского театра оперы и балета имени Лысенко появился новый интересный спектакль. Усилиями режиссера Л. Куколева, художника Л. Братченко, дирижеров Е. Дущенко и В. Мутина здесь была осуществлена первая на Украине постановка оперы Тихона Хренникова «Безродный зять». Спектакль дает повод для разговора не только о достижениях данного коллектива, но и о некоторых современных принципах оперной режиссуры, о том, как в споре разных музыкально-сценических концепций постепенно раскрываются новые грани оперного произведения.

Среди периферийных оперных театров Харьковский всегда выделялся прекрасно подобранной труппой, способной на решение самых сложных творческих задач. Вместе с тем уже немало лет возможности коллектива реализовались далеко не полностью. В свое время на страницах журнала об этом писала Л. Генина<sup>1</sup>. До недавних пор в театре не происходило сколько-нибудь

<sup>1</sup> См.: Л. Генина. Семь вечеров — семь спектаклей. «Советская музыка», 1986, №№ 5, 6.

существенных сдвигов. Харьковчане спокойно наблюдали, как их обгоняют Донецкий, Львовский, Одесский театры, на сценах которых один за другим появлялись яркие спектакли<sup>2</sup>. Ничего равноценного не звучало в Харькове. Если имена ведущих харьковских певцов пользовались известностью далеко за пределами города, то даже лучшие спектакли театра не выходили за пределы событий сугубо местного масштаба.

Анализ причин, не позволивших театру обрести должный авторитет в городе и в республике, составил бы тему особого разговора. Здесь речь пойдет о спектакле, который принес наконец оперной труппе настоящий успех.

«В 1680 году в Новгородском уезде имелся дворянин Фрол Скобеев; в том же Новгородском уезде имелись вотчины стольника Нардина Нащекина; и в тех же вотчинах имелась дочь ево Аннушка и жила в них. И проведав Фрол Скобеев о той стольничьей дочери...» Так говорится в популярной старорусской повести, которая в 1869 году была переделана в комедию драматургом Дм. Аверкиевым, а еще через столетие весело и непринужденно пересказанная в музыке Т. Хренниковым вновь ожила на подмостках советского музыкального театра. Восемь лет назад вторая обновленная редакция «Фрота Скобеева» почти одновременно прозвучу-

<sup>2</sup> Напомним хотя бы отмеченную Республиканской премией имени Т. Г. Шевченко постановку «Золотого обруча» В. Лятошинского во Львове или созданный донецким коллективом революционный спектакль «Десять дней, которые потрясли мир» М. Карминского.

чала со сцен театров Москвы (режиссер А. Михайлов) и Новосибирска (режиссер Э. Пасынков). Л. Куколев, поставивший «Безродного зятя» в Харькове, в свое время принимал участие в работе над новосибирским спектаклем. Под руководством Пасынкова он делал свои первые шаги на режиссерском поприще и очень многому научился у старшего коллеги. Но горячая увлеченность талантливым спектаклем сибиряков и пиетет по отношению к учителю все же не помешали Куколеву найти новый вариант сценического прочтения оперы. Свою задачу режиссер определил, прежде всего, как стремление помочь музыке раскрыть ее природные свойства; исходя из них, он искал театральную форму, ими поверял жанр и стиль спектакля.

Хренникову-композитору чужды всякие «стилизаторские затеи». Особое обаяние его искусства заключено в удивительной естественности музыкальной речи, в лирической непосредственности высказывания. Не случайно в «Безродном зятя» композитор не пошел по пути таких блестящих стилистов, как, скажем, Римский-Корсаков или Стравинский, на что, казалось бы, «провоцировал» избранный литературный материал. В опере нет ни насыщенного эксцентрикой «жанризма», ни характеристической сгущенности быта, порождающих ассоциации со стилизованными «пейзажами и жанрами» Лескова, с полотнами Кустодиева, с ярмарочной разноголосицей корсаковского «скоморошьего царства» и «потешными сценами» Стравинского. Поэтика музыки Хренникова близка «Майской ночи», «Черевичкам» с их «...искренним и непосредственным, чисто лирическим подходом к гоголевским сюжетам»<sup>3</sup>.

Для определения путей сценической интерпретации «Безродного зятя» первостепенное значение приобрел факт обращения композитора к доглинкинским традициям, к русскому водевилю, который своими истоками связан с русской комической оперой рубежа XVIII—XIX веков. Именно водевиль «пронес» через весь XIX век жанровую линию русской оперы. А в XX веке в советском театральном и киноискусстве классический водевиль обогатился новыми чертами, чему немало способствовало и творчество Хренникова в театре и кино. Наиболее характерный пример тому — «Безродный зять», где произошло органичное возрождение забытых национальных оперных традиций, не получивших развития в классике XIX века.

Не прибегая к стилизации, Хренников создает в музыке обобщенный образ предпетровской эпохи. Воспроизведению ее стилизованных черт во многом способствует сам жанр водевиля, отличающийся и от народных театральнo-зрелищных форм, и от бытового театра XIX века большей мягкостью тона, нюансов, способов типизации, несколько размытыми гранями соотношения условного с безусловным. Водевиль не терпит нарочито резкой акцентуации, густоты красок, подчеркнутой экспрессивности. Для него характерны — виртуозная легкость и непринужденность развития действия.

Важное значение обретает лукавый юмор, которым окрашиваются не только жанровые, но и лирические сцены что обеспечивает тесное взаимопроникновение лирического и комедийного начал. Все эти черты мы находим в хренниковской музыке.

Раскрыть в постановке секрет неповторимой безыскусственности авторского почерка можно было лишь при тонком ощущении стиливой природы произведения. Ибо в «Безродном зятя» в неразрывное целое слились жанровость индивидуальной манеры автора с жанровостью воплощенного им литературного сюжета.

Предложенное харьковчанами постановочное решение находится в гармоническом согласии с музыкой. Режиссура спектакля строится на строгом подчинении всех компонентов внешней и внутренней сценической формы жанрово-стилевой концепции партитуры. В художественном оформлении, в трактовке быта, в психологических характеристиках персонажей проводится единый принцип совмещения некоего неподвижного условного «фона» с живыми, действенными характеристиками. Так, естественность и свобода построения мизансцен, поведения героев соседствуют с конкретной рельефностью условно-лубочных жестов и поз, картин-

Мамка — М. Суховольская  
Фред — А. Ткаченко



<sup>3</sup> В. Асафьев, Симфонические этюды. Л., 1970, с. 74.



Анна — М. Гончаренко  
Тугай-Редедия — Н. Марченко

ных композиций — по типу графических книжных заставок. Большое значение режиссер придает индивидуальным пластическим характеристикам. Так, у Фрола движения размашистые, у Варвары — певучие, у Саввушки — порывистые, охмелевшая мамка движется балансирующей, воздушной походкой. Наряду с этим, широко используются внеиндивидуальные, традиционно-народные пластические мотивы-формулы (типа «лейт-движений»).

В оформлении спектакля присутствует неизменный декоративный фон, составленный из немногочисленных деталей: это симметрично расположенные по краям сцены ворота в форме кокошника, квадратный помост в центре ровного сценического планшета, светлые боковые кулисы и сужающийся кверху белый горизонт. Художник использует мотивы внешнего и внутреннего убранства русского терема. При этом основным материалом ему служат дерево нарядной красно-черно-золотой раскраски, типа хохломской росписи, и легкая прозрачная ткань, покрытая узорным орнаментом, имитирующим рисунок вологодского кружева. Эти два основных декоративных образа спектакля — жизнерадостная хохломская роспись и тонкое народное кружево — метафорически выражают жанровую и лирико-позитивную образные сферы оперы.

Постоянный декоративный фон оживляется подвижными деталями-символами. Так, на белом горизонте появляются и исчезают то озорное сказочное солнце, то печальный месяц, то вышитая на полотне жар-птица, нитяное оперение которой излучает нежный, розовый

свет. Задорный конек крыши и уютная русская печка, у которой пригорюнилась Варюша, символизируют душевное тепло и сердечность героев. А в мире боярина Тугая-Редедия все чрезмерно — и вещи, и чувства. Массивное трехцветное покрытие боярского терема, расписные сундуки, пузатый самовар созвучны натуре хозяина. В первой картине оперы именитый боярин лихо въезжает в праздничную толпу на игрушечной конской упряжке, что сразу подчеркивает водевильный ракурс решения образа. Ведь хренниковский Тугай обожает дешевые эффекты, игру на публику. Постоянно чувствуя себя «на подмостках», он ревниво следит за реакцией окружающих на свои грозные приказы, на мнимо решительные действия. Всецело поглощенный собой, он именно потому и проглядел «происки» негодника Фролки.

Эмоциональную атмосферу спектакля определяет как бы лукавая оглядка на публику — блестяще проявившаяся в музыке чисто водевильная черта. Все персонажи действуют в сфере ситуаций, предполагающих «легкую игру» чувствами и положениями. Так, с видимым удовольствием упиваются любовной тоской Фрол и Саввушка; с увлечением, явно по-театральному вопит и причитает челядь Тугая, выпроваживая из дому надоедливое хозяина; зная все его слабости, дворня нарочито-услужливо ловит каждое слово боярина, деятельно хлопочет и суетится в его присутствии. Но все это явно наигранно. Когда, оставшись наедине с собой, Тугай неожиданно предается бурным воспоминаниям, во всех углах появляются удивленно-любопытные физиономии сенных девок, которых приводит в восторг тугаевский «театр на дому».

Единая жанровая логика спектакля ощутима и в свободных сменах реального и обобщенно-позитивного планов действия, что связано с режиссерским стремлением отойти от чистого «жанризма», от быта «в натуральную величину». Один из примеров — решение «выходной» арии Фрола, в которой он замышляет обольщение богатой невесты. Музыка арии носит приподнято-эмоциональный характер, вокальная партия поддержана подвижным оркестровым фоном с декоративно-фигуративным «орнаментом». От того, как будет трактован этот первый выход главного героя, зависит дальнейшее восприятие его образа. Режиссер решает весь эпизод с помощью метафорического приема. Поймав на лету толки ярмарочного люда о спесивой боярышне и ее сундуках с приданным, Фрол мгновенно-

но воображает себя ее избранником. Поддавшись зову прекрасной мечты, он дает волю своей богатой фантазии. Вот он, все более вдохновляясь дерзновенным планом, останавливает размахистым жестом шумное движение веселящегося люда и медленно проходит сквозь застывшую в немом изумлении толпу. В небесах зажигается радужная жар-птица — народный символ семейного счастья. При такой интерпретации поэтическое возвышение героя соединяется с типично водевильным, добродушным подтруниванием над ним.

Водевильный стиль выдержан в трактовке и всех остальных образов и ситуаций. Постановщик точно услышал то озорство, которое заложено в музыкальных характеристиках Фрола, Варвары, их младшего братишки Лаврушки, боярской дочери Аннушки и страстной любительницы спиртного, мамки Пахомовны. Все они снисходительны к человеческим слабостям, готовы чуть побравировать и тут же втихомолку посмеяться над собственной склонностью к несколько преувеличенному выражению чувств.

Харьковский спектакль привлекает единством исполнительского ансамбля. В построении образов постановщики не только опирались на музыкальные «данные» персонажа, но и учитывали индивидуальность того или иного артиста. Это становится особенно очевидным при сравнении разных исполнительских составов.

Ярко и по-новому раскрылся в спектакле дар одного из ведущих солистов харьковской оперной труппы Н. Манойло (Фрол), талантливо воплотившего на оперной сцене многие контрастные характеры (Риголетто, Фигаро, Грязной, Томский, Василий Губанов в опере Д. Клебанова «Коммунист», грузинский военачальник Киазо в «Даиси» З. Палиашвили). Сильный, крепкий голос, активность певческой манеры, отсутствие позы в сценическом поведении помогают певцу без нажима подчеркивать крупный масштаб воплощаемых образов. Таков и его Фрол — разумный, смелый, с открытой душой.

А в исполнении молодого А. Ткаченко Фрол более лиричен и по-человечески менее зрел. У Ткаченко голос мягче, теплее по тембру, хотя в низком регистре временами несколько тускловат. Особенно хорош его Фрол, когда дурочится, когда с удовольствием водит «за нос» Тугая и разыгрывает тоскующего любовника.

Различен и образ Аннушки у певиц А. Резиловой и М. Гончаренко. Если героиня Резиловой особенно привлекает своей поэтичностью, погруженностью в мир светло-печальных девичьих грез, то у Гончаренко Аннушка более земная; в ней более откровенно проглядывают боярская «косточка», отцовское капризное своеволие. Однако порой темперамент Гончаренко выглядит несколько наигранным. Певице следовало бы избавиться от ненужной утрировки вокальных красок, от прорывающихся порой плоских, неприятных по тембру звуков.

Различные грани образа Варвары высвечивают две исполнительницы этой партии. У А. Арцемюк Варвара — бойкая и оживленная, а у Н. Суржиной — мечтательно-женственная. В общении с порывистым, еще

по-детски наивным Саввушкой (Ю. Сабуров) Варвара Суржиной прячет добрую улыбку, умеет в нужный момент мягко настоять на своем, не обидеть витающего в облаках влюбленного, но и не уронить девичьего достоинства. У А. Шуляка Саввушка менее лиричен, он проще, активнее, лучше ориентируется в делах практических. Но сделать этот образ более законченным певцу пока еще мешает сценическая скованность.

В «семейном трио» Скобеевых обаятельно звучит чистый голос Лаврушки. В исполнении молодой певицы Е. Соболевой Лаврушка похож на забавного чумазого котенка, непоседливого, игривого и ласкового. Выразительно и музыкально исполняет актриса чудесную колыбельную — одну из самых поэтичных мелодий оперы. Жаль лишь, что певице не всегда удается преодолеть неуверенность интонирования.

А какова в спектакле центральная комедийная пара — Парфён Тугай-Редедин и мамка Пахомовна? Тугай Е. Червонюка — вздорный, спесивый боярин, грубый, неустойчивый в страстях и желаниях. Если Червонюк укрупняет отрицательные черты героя, несколько упрощает образ, то Н. Марченко выявляет прежде всего водевильную природу своего персонажа, подчеркивает, смешное, нелепое в его поведении. Но в любых проявлениях Тугая — Марченко: в наигранной суровости и слезливом умилении, в лютом гневе и безутешном горе, в хорошо обыгранных парафразах из «Бориса» («Душно, душно мне!», «Дай дух переведу!», «Чур-чур меня!») — ощущается неистощимый запас жизненных сил. В то время как Червонюк исполняет знаменитую «арию со свистом» с мрачным огоньком в глазах, Марченко трактует этот эпизод как кульминацию безудержного воображения героя, которого фантазия возносит к вершинам возможного счастья. В массивном, преклонных лет боярине оживает некогда лихо мчавшийся по жизни бесшабашный красавец Парфён.

Роль мамки Пахомовны исполняют три актрисы. М. Суховольская создает самый непосредственный, добродушно-комичный образ. Д. Левитина подчеркивает разудалую, хмельную веселость своей героини. Богаче по краскам характер, нарисованный Л. Поповой. Ее Пахомовна, как и Тугай, предприимчива, с хитрецой, скрывает за внешней солидностью бьющую через край энергию, сохранившийся интерес ко всем радостям жизни.

При оценке музыкальной стороны спектакля мы неизменно должны будем вспомнить о тех хронических бедах Харьковского театра, о которых шла речь в начале статьи. В «Безродном зяте» оркестр звучит удовлетворительно, общий характер прочтения партитуры соответствует избранному постановочному замыслу. В стиле произведения и спектакля поет хор (хормейстеры Е. Коноплева и В. Хотько). Можно сказать, что уровень музыкальной интерпретации соответствует реальным возможностям обоих коллективов. Однако сами по себе эти возможности оставляют желать лучшего. Даже на премьере (не говоря уже о последующих спектаклях) в хоре и оркестре не ощущалось того творческого подъема, который, как известно, нередко поз-

воляет исполнителям подняться на «ступеньку» выше, достигнуть ярких художественных результатов. Здесь, видимо, сказалась привычка театра к самоуспокоенности, к недостаточно высоким критериям качества.

Если бы не этот «пониженный тонус», можно было бы с еще большим основанием говорить о том, что сценический и музыкальный компоненты харьковского спектакля сливаются в дуэт согласия. К гармонической созвучности слагаемых влечет сама музыка «Безродного зятя» с ее ажурным узорочьем, с плавной непрерывностью сцепления звеньев звукового «орнамента».

...Настоящее произведение искусства многозначно. Невозможно раз и навсегда дешифровать его смысл, установив единственно правильный тип интерпретации. Судьбы советского оперного творчества в равной степени определяются как созданием новых сценических вариантов, так и сохранением утвердившихся исполнительских трактовок, закреплением уже завоеванного, без чего советские произведения не займут равноправного с классикой места в репертуаре. Только при таких условиях непрерывающийся «диалог» композитора с театром принесет наиболее ощутимые плоды.