

БАЛЕТ Т. ХРЕННИКОВА

ЗВУЧИТ МУЗЫКА
СОЮЗНЫХ РЕСПУБЛИК

ПОЮТ «АЛЕКСАНДРОВЦЫ»

И. Рыжкий

НОВАТОРСТВО ВОЗРОЖДЕННОЙ ТРАДИЦИИ

Любовью за любовь вознагражу я,
И станет сердце дикое ручным.

Шекспир. «Много шума из ничего»
(перевод Т. Щепкиной-Куперник)

Балет танцевальный и мелодически щедрый... Нужно обладать убежденностью художнического поиска для того, чтобы вот так прямо и в открытую прокладывать далее «русло» танцевально-мелодических балетов, нарастить еще одно звено в их исторической последовательности. В ряду современных балетов-пантомим и мимодрам, музыкально-хореографических «речитативов» и «симфоний» балет Т. Хренникова «Любовью за любовь» — это продолжение глубинной традиции, продолжение творческое, отмеченное неблекнущей свежестью, а по существу своему — смелое новаторство.

Говоря о мелодизме балета, мы вовсе не ограничиваем различные виды мелоса одним из традиционных его видов. В каждом ценном музыкальном произведении есть мелос, понимаемый нами как движение музыкального образа в его интонационной «плоти и крови», становление, развертывание интонационного «потока». Мелодизм гомофонно-гармонического склада¹, щедро представленный в партитуре Тихона Хренникова, это лишь один из видов извечного для музыки мелоса. Оттесненный ходом эволюции музыкального искусства XX века преимущественно в область массово-бытовых жанров, он теперь властно напомнил о себе в партитуре крупной музыкально-сценической формы. И проявил такое свое замечательное свойство, в числе многих других, как активное воздействие на аудиторию, создающее никем не видимые, но всеми ощущаемые «эмоциональные волны», идущие со сцены в зрительный зал и обратно. Результативность воздействия данного вида мелоса объяснима высокой талантливостью и мастерством его реализации в этой партитуре.

Здесь не место характеризовать различные течения передового музыкально-хореографического творчества современности. Нужно, однако, признать, что в «контрапунктировании» различных линий балетного жанра, от преимущественно пантомимных до ярко выраженных танцевальных, последние заявляли о себе за ряд истекших лет слишком приглушенно. Если они вновь обретут полноту «звучания», на что дает надежду партитура Хренникова, то это окажется нужным не только для утверждения данной линии балетного жанра, но и для взаимообогащения всех его направлений.

В основе нового произведения Тихона Хренникова — его музыка к постановке комедии Шекспира «Много шума из ничего» в Театре имени Вахтангова (1936). Вместе с Первым концертом для фортепиано с оркестром (1933) и Первой симфонией (1935) она привлекла к молодому композитору внимание и вызвала горячую симпатию². Музыкальные номера, на-

¹ В данном случае имеется в виду соотношение ярко выраженной мелодии и поддерживающего ее аккомпанемента.

² Напомним, что именно эти опусы побудили Вл. И. Немировича-Данченко привлечь Хренникова к созданию оперных спектаклей «В бурю» (1939), затем «Фрол Скобеев» (завершен в первой редакции к 1950 году).

писанные к шекспировской комедии, придали ваханговскому спектаклю особую эмоциональную атмосферу. Поэзия зовущего чувства любви, где открытое сердечное признание окрашено оттенком томления, звучит в песенке Клавдио и Бенедикта «Как соловей о розе». То же чувство, но претворенное в отмеченном изящной галантностью традиционном жанре серенады, несет в себе романс «Ночь листвою чуть колыхнет...»

Эти и другие номера имели для эмоциональной атмосферы ваханговского спектакля ведущее значение (что уже в то время отмечала наша критика). Совместно с другими компонентами постановки они формировали его эмоционально-драматургические кульминации, ответ которых ложился на последующий ход действия, своеобразно истолковывали и комментировали это действие. На наш взгляд, именно такую роль должны играть музыкальные эпизоды в жанре мюзикла, возникшем относительно недавно. Таким образом, выясняется, что в нашей стране у его истоков находилась ваханговская постановка «Много шума...» благодаря прицельности музыки Тихона Хренникова по отношению к таким «движущимся мишеням», как сценическое развертывание спектакля и эмоциональная реакция на него слушателей-зрителей.

Как известно, музыка намного пережила ваханговскую постановку. В виде сюиты она широко звучала в концертах, а в 1973 году возродилась на сцене — в лирической опере «Много шума из-за... сердца», поныне идущей в Московском Камерном музыкальном театре.

И вот, наконец, балет, показанный Большим театром Союза ССР³.

О возможностях хореографического истолкования музыкальных номеров ваханговского спектакля сам композитор высказался таким образом: «Музыка, в которой было много танцевальных ритмов, могла лечь в основу хореографического представления»⁴. Да, это была счастливая мысль — ответить на остро ощутимую потребность слушателей-зрителей в жизне-радостном красочном спектакле, напоенном живописно-пластичной музыкой, идущем без тяжеловесной помпезности, «на легком дыхании». Рецензируемый спектакль полностью ответил этой потребности.

Опираясь на раннюю свою работу, композитор по сути дела написал новое произведение. В партитуре немало новых эпизодов — таких, например, как широкоразвитое изложение певучей, возвышенной темы любви, как скорбная, благородно-просветленная музыка траурного шествия (мнимых похорон Геро). Вокальные номера драматического спектакля «переведены» на язык чисто оркестрового звучания, но при этом в значительной мере сохраняют прежние драматургические функции. О любви поют голосами оркестра и Серенада, и Песенка Клавдио и Бенедик-

та. Лейтхарактеристикой Борахио, Конрада и донна Хуана по-прежнему служит Песня пьяных. Нужно, однако, отметить, что в оркестровом звучании она стала далеко не столь мрачной, какой была — в соединении с текстом и зрелищем — в ваханговском спектакле. Должно быть, сказалось различие образов текста и музыки. Если слова говорят о хмеле низменного разгула, то музыка запечатлела иное — тяжелую поступь мужского танца-шествия сборщиков урожая и их зычные возгласы; музыка рисовала картину какого-то стихийного праздника виноградарей, праздника молодого вина.

Новыми гранями засветился в балете и более широко разработанный Второй танец из сюиты, скерцозная диалогичность которого как нельзя лучше ответила дуэту непрестанно пикирующихся Беатриче и Бенедикта.

Самое же главное в этой партитуре — это полная слитность ранее созданного и нового. Хорошо известные номера выступают не как вмонтированные «авторитаты», но как органические части целого. По-видимому, дело не только в мастерстве композитора, а и в том, что в самом начале творческого пути у Тихона Хренникова определился свой индивидуальный творческий стиль, которому художник не изменил в годы зрелости.

Пересказ комедии Шекспира средствами балетного жанра потребовал некоторых изменений и в самом сюжете, и в обосновании некоторых ситуаций. По первоисточнику ненависть донна Хуана к Клавдио вызвана теми их столкновениями в армии донна Педро, которые привели первого к падению и немилости, а второго — к возвышению и почестям. Вся эта предыстория, рассказанная в пьесе всего лишь несколькими словами⁵, могла быть показана и в балете, что, однако, замедлило бы и утяжелило ход действия. Либреттисты удачно ввели другой сюжетный мотив, обосновывающий враждебность Хуана и Клавдио: склонность Хуана к Геро, любящей Клавдио и потому отвергающей ухаживания Хуана. Однако этот новый сюжетный мотив, на наш взгляд, недостаточно наглядно выявлен на сцене театра.

К. С. Станиславский заметил однажды, что ход оперного действия должен быть понятен даже иностранному зрителю-слушателю, не знающему того языка, на котором идет спектакль. Расширительно толкуя эту мысль, мы можем отнести ее и к сюжетному развертыванию балета.

Еще одно изменение по сравнению с первоисточником — иные обстоятельства раскрытия черной интриги Хуана и восстановления поруганной чести Геро. В комедии пьяных сподвижников Хуана — Конрада и Борахио — случайно задерживают и разоблачают стражники. В балете, склоняющемся к камерным масштабам, эпизоды со стражниками «разламывали» бы его жанрово-стилевое единство, вносили бы чуждый

³ Либретто В. Боккадоро и В. Покровского балетмейстер-постановщик В. Боккадоро. Дирижер А. Копылов, художник Н. Золотарев.

⁴ «Говорит и показывает Москва», 1976, № 10, с. 4.

⁵ Дон Хуан о Клавдио: «Этот юный выскочка — причина моего падения, и если я хоть как-нибудь сумею насолить ему, я буду очень счастлив».

ему резкий контраст плебейски-площадного и аристократического. Темп действия был бы ощутительно замедлен. Поэтому по либретто случайными свидетелями пьяной похвалы Конрада и Борахио оказываются сам Клаудио и его друзья, что сосредоточивает внимание на главном — на отношениях основных действующих лиц. Но и при этом остается немалая трудность — как воплотить средствами хореографии рассказ о сложной истории мистификации и клеветы? Эта задача решается средствами пантомимы. Борахио и Конрад пародийно воспроизводят ту злополучную сцену любовной встречи служанки Геро с Борахио, свидетелем которой был обманутый Клаудио, принявший служанку за свою невесту. Пародийная пантомима была выполнена артистами (Борахио — В. Ворохобка, Конрад — Ю. Ветров) с буйным размахом и издевательским озорством. Зрителю достаточно ясно, что именно показано в пантомиме и почему так яростно реагируют на нее Клаудио и его друзья, наблюдающие весь этот эпизод со стороны и не замеченные охмелевшими собутыльниками. Так было на генеральной репетиции, но на первых спектаклях острота исполнительской трактовки оказалась приглушенной. Произошло ли это по воле хореографа-постановщика или же по каким-либо другим причинам, не берусь судить. Так или иначе, но важная сюжетная ситуация оказалась не столь рельефно выявленной.

В конце концов, беда не так уж велика: есть же у зрителей программа с либретто, и не заказано же было знакомство с шекспировской комедией тем баловням судьбы, которые получили билеты на премьеру... Скорее приходится пожалеть о том, что в постановке, как нам представляется, кое-что «приглушено» и недостаточно использованы некоторые возможности для более многогранного и контрастного раскрытия музыкальной драматургии нового произведения.

Обратимся, например, к эпизоду маскарада. В комедии ему отведена роль не только праздничного интермеццо, но и существенного звена в развитии сюжета. Покровитель Клаудио — дон Педро обещает сосватать для него Геро во время маскарада. Но в разгар праздника дон Хуан и Борахио убеждают Клаудио: дон Педро якобы хлопотал лишь о самом себе, он клялся Геро, «...что готов на ней жениться сегодня же вечером». И, хотя Клаудио нетрудно догадаться, что дон Педро в беседе с Геро лишь выполнял свое обещание, ревность затмевает рассудок влюбленного: «...посредникам не верь... Прощай же, Геро!» По ходу действия комедии этот важный штрих в обрисовке Клаудио — подготовительная «ступенька» к следующему взрыву ревности.

В балете же сюжетное развитие укрупнено, некоторые «промежуточные звенья» отстранены, в том числе и сватовство дон Педро. Тем самым за эпизодом праздника сохранилось только интермедийное значение. Отметим, что это сочетание сюжетно-стержневых и оттеняюще-фоновых сцен вполне закономерно для балета, утверждающего явную и живую связь с тра-

дицией. Их соотношение открывает возможность чередования сюжетной напряженности и интермедийной разрядки, что придает многоплановость театральному зрелищу. Но для реализации этой возможности нужно отчетливо разграничить различные «планы» — подобно тому, как в гомофонно-гармоническом складе разграничены мелодия и аккомпанемент.

Между тем маскарад-интермеццо тщательно «прорисован» в постановке, и его эпизоды по степени индивидуализации мало отличаются от сюжетно более важных сцен. Основная «тональность» спектакля, его общий грациозно-изящный, камерный стиль тщательно выдерживаются и здесь (за исключением отнюдь не изящной сцены сговора дон Хуана и его подручных, не относящейся, впрочем, к числу тех интермедийных сцен, о которых здесь идет речь). Сам этот стиль и стремление к сохранению его единства заслуживают всяческого признания. Однако и в его пределах возможны более яркие и смелые контрасты, без которых большая часть первого акта становится чрезмерно «однотональной».

Где же, как не в сцене маскарада, создать необходимую контрастность и, несколько раздвинув слишком строго выдерживаемые рамки избранного стиля, открыть простор для безудержного веселья и искрометной скерцозности не только ансамблевых, но и массовых сцен⁶, словом, зримо представить на сценической площадке ту часть «эмоционального спектра», в которой так ярко и щедро проявляется индивидуальный творческий стиль Тихона Хренникова. Сам композитор обещал это слушателям уже в энергично-праздничном *tutti* краткого оркестрового вступления... Разумеется, это замечание и высказанные ранее пожелания, относящиеся к постановке, легко могут быть отведены; как известно, «победителей не судят». Но здесь были высказаны не «осуждения», а «суждения», основанные прежде всего на признании победы и на желании еще больше закрепить ее...

Создатели спектакля сплели легкое сверкающее «кружево», развертывающееся затейливой вязью от начала до конца. Именно в этом духе превосходно решены декорации — легкие, устремленные ввысь золотистые арки, сочетающиеся по временам с плоскостно выполненными фигурами кавалеров и дам, то спускающимися, то поднимающимися, а также с игрой световых бликов, чаще всего возникающих в моменты взлета эмоций.

Много изобретательности, притом отмеченной тонким вкусом, в постановочных решениях. ...Наконец нашли друг друга «воскресшая» Геро и Клаудио. «Если свадьба и венец, значит повести конец»⁷. И Леонато (А. Холфин) — отец Геро — начинает двигать занавес к середине сцены. Но дон Педро (В. Смольцов) властно останавливает его — еще не все совершилось!

⁶ «Мы намеренно избегали массовых сцен...» — пишет постановщик (В. Боккадуро) в брошюре, изданной к премьеры в ГАБТе (с. 7).

⁷ Двустихие из либретто другого произведения Тихона Хренникова — комической оперы «Безродный зять».

Если стихия театрального представления как блистательной и радостной игры ощущалась в спектакле с самого начала, то теперь, в его «коде» она явно выходит на первый план. Именно в стихии представления-игры становится возможным и убедительным для зрителей помилование Борахио по просьбе его возлюбленной (Е. Черкасская), а затем и их дуэт в ряду танцев основных героев — Геро и Клавдио, Беатриче и Бенедикта. Но может быть, Борахио был прощен так легко потому, что не было «злодейского начала» в его музыкальных характеристиках — в Песне пьяных, в серенаде «Сталь толедского кинжала»? А может быть, по той причине, что Борахио и служанка танцевали с особым увлечением и подъемом? Впрочем, точное разъяснение дает либретто: «...служанка Геро, воспользовавшись старинным обычаем помилования преступника, если кто-то берет его в мужья, заявляет свои права на Борахио. И его отдают ей. Любовь и здесь торжествует победу!»

Оценка мастерства артистов балета и собственно хореографической стороны постановки может быть высказана только специалистом в этой области искусства и, следовательно, выходит за рамки моей компетенции. Мои суждения основаны на впечатлениях музыканта.

Наиболее трудная задача выпала на долю «характеристического» дуэта — Беатриче и Бенедикта. В случае ее убедительного решения перед артистами (Н. Тимофеева и Ю. Владимиров) открывались благодарные возможности яркого воздействия на зрителя. Эти возможности, безусловно, были реализованы более всего посредством хореографии, выходящей за пределы строго очерченных границ балетной классики, но и успешно объединяющейся с ней. В пределах классического балета партии «голубых» героев Геро (Т. Голикова, Н. Павлова) и Клавдио (А. Годунов). И они исполнены на высоком уровне, что не могло быть иначе в Большом.

Характеристические задачи стояли и перед исполнителем роли дона Хуана — артистом Н. Федоровым; однако в этом спектакле характер «злодея» не мог развернуться во всю ширь — и по сущности сюжетной основы, и по «излучению добра», идущему от музыки Тихона Хренникова.

Именно она — эта музыка — выступила как главная «солистка» и «героиня» балета. Можно предположить с достаточной уверенностью, что этому балету суждена счастливая жизнь на многих сценах.

Камерность постановки, осуществленной в ГАБТе, как бы наметила ту «пограничную зону», которая и отделяет его от других музыкальных театров — «меньших братьев», и, вместе с тем, сближает. Сам характер спектакля должен облегчить перенесение удачного опыта Большого театра на другие музыкально-сценические площадки. Конечно, не механического, а творческого перенесения. Именно эта перспектива и побудила рецензента высказать соображения о возможностях несколько иных постановочных решений отдельных сцен.

Уже снят и показан телефильм, рассказывающий о рассмотренном здесь балете. Как своего рода «наглядный информационный очерк» он выполнил свою задачу. Но есть все основания создать и полный телевизионный вариант балета.

Балет Тихона Хренникова принадлежит к числу тех явлений в художественной культуре, значение которых раскрывается по мере их распространения и укоренения. Постепенно возрастающая весомость таких явлений проявляется и в утверждении наших эстетических позиций, и в противопоставлении позиций, нам чуждым. «Модель» произведения, антагонистически противоположного произведению Хренникова, построил еще несколько десятилетий тому назад Томас Манн. Знакомство с рассматриваемым балетом неизбежно — в силу контрастных ассоциаций — ведет к тем страницам «Доктора Фаустуса», на которых рассказывается о музыкальном воплощении Адрианом Леверкюном шекспировской комедии «Бесплодные усилия любви»: «...сосредоточенная и совершенно холодная эзотерика, которая, однако, будучи эзотерикой, всячески высмеивала и пародировала себя в духе данной комедии, что примешало бы к восторгу крупницу безнадежности, каплю грусти»⁸.

Обращение Адриана Леверкюна именно к этой пьесе Шекспира Томас Манн ставит в прямую связь с символическим значением для Леверкюна самого ее названия. Но разве не символично противопоставление двух названий и двух концепций — отчужденной от человечности концепции эзотерического художника, находящегося идейно-эстетически «по ту сторону», и человеколюбивой концепции нашего художника, композитора-гуманиста?..

Балет Тихона Хренникова сочетает эстетическое и этическое воздействия возвышающего характера с осуществлением функции отдыха-развлечения. Расщепленность двух этих начал — воспитания и отдыха — явление тревожное, способствующее распространению «эрзац-музыки» — бездумной и даже безнравственной, с одной стороны, и музыки мнимопроблемной, сложной, маскирующей свою пустоту — с другой. Мы немало делаем — преимущественно порознь — для музыкального воспитания и воспитания музыкой, а также для отдыха посредством музыки. Но все еще недостаточно для их органического сочетания. В этом отношении пример рецензируемого произведения кажется важным и плодотворным.

Партитура балета написана с любовью не только к своим героям, но и к слушателям-зрителям балета, к той широкой аудитории, творческое контактирование с которой, установление с ней «прямой и обратной связи» является необходимым условием творческого горения и творческой результативности для советского композитора, в данном случае для Тихона Хренникова. Балет, без сомнения, получит широкую популярность, и слушатели-зрители ответят композитору «любовью за любовь».

⁸ Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом, Томасом Манном. Собрание сочинений, т. 5. М., ГИХЛ, 1960.