

И. Шехонина

## Щедрый мелодизм, яркая театральность

Московский академический музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко поставил комическую оперу «Доротея». Событие немаловажное в отечественной истории развития жанра прежде всего потому, что последние годы комические оперы появляются на сцене не так уж часто.

Имя же композитора — Тихона Николаевича Хренникова составляет славу и гордость советского искусства, и потому от каждого произведения выдающегося художника ждешь новых открытий. Знаменательно, что Т. Хренников отметил свой 70-летний юбилей оперой, воспевающей романтически-приподнятое, бережное отношение к искренней чистой любви. Притом серьезная этическая тема решается композитором свежо, жизнерадостно, темпераментно, динамично. Яркие праздничные краски господствуют и в спектакле.

Щедрый мелодизм в сочетании с изящно поданным испанским колоритом, импульсивность, эмоциональная насыщенность отличают музыку новой оперы Т. Хренникова. Композитор вновь и вновь доказывает своими сочинениями плодотворность развития русской оперной школы, с ее опорой на мелодическую структуру музыкального образа. Эта устойчивая тенденция творчества получила убедительное воплощение в «Доротее».

Драматургической основой либретто Я. Халецкого, в содружестве с которым композитор создал новую оперу, послужила «Дуэнья» Р. Шеридана. Данная работа имела свою предысторию. В 1978 году Т. Хренников написал музыку к телефильму на тот же сюжет. Ощущая настоятельную потребность более полно и глубоко раскрыть образное содержание одной из самых популярных комедий классики мировой драматургии, он существенно переработал партитуру, а точнее говоря, написал новое сочине-

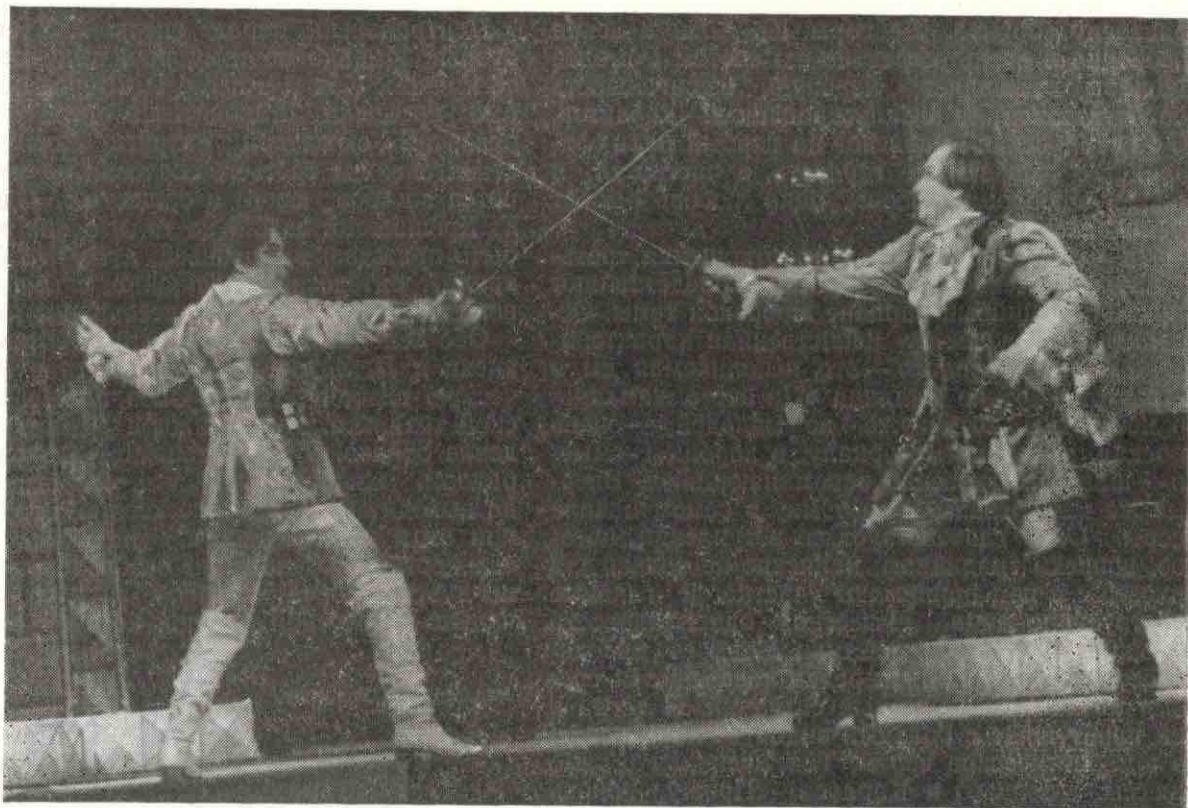
ние, в котором в известной мере использован прежний тематический материал, но его общее развитие, образная драматургия иные.

Работа эта шла в тесном контакте с либреттистом — поэтом Я. Халецким (с ним композитор неоднократно сотрудничал — и плодотворно — в песенном, в музыкально-театральных жанрах, в сфере музыки для телефильмов), который «замедлял» в нужных случаях темп действия, вводил необходимые повторения, помогающие музыкально-образным ассоциациям, между определенными сценическими эпизодами.

Калейдоскопически-стремительное кинематографическое развертывание действия сменилось в опере более размеренной манерой повествования. Стали более тонкими оттенки настроений, акцентировались сюжетные кульминации. Музыка оперы расширила, «высветила» поэтическую сторону сюжета. Возникшая перед авторами основная и достаточно сложная в условиях многоплановой пьесы Шеридана задача заключалась, конечно, в том, чтобы найти единую, завершенную логичную композицию. При этом, с одной стороны, музыкальные номера должны были главенствовать в развитии действия, что предопределяло их достаточно развернутую форму, а с другой — обилие персонажей требовало лаконичности характеристик, их точного «попадания» в драматургию сценической ситуации.

Т. Хренников выделяет три ведущие сюжетные линии, связанные с тремя главными любовными парами пьесы. Первая из них — Антонио и Инесса — лирическая, но отнюдь не «голубая», как бывает нередко в подобных случаях; вторая — Доротея и Мендосо — отмечена лирико-комедийными красками; третья — Фернандо и Леонора — отличается пылким, импульсивным характером. Под влиянием музыки драматургическая логика либретто преобразуется. То на первый план выступает динамичная сюжетная интрига, в которую вовлекаются сталкивающиеся друг с другом разнообразные действующие лица, то неожиданно возникают лирические островки «микромира чувств» (выражение Б. Покровского).

В начале оперы наиболее ярко заявляет о себе сюжетная линия Антонио и Инессы. Именно она прежде всего выражает едва ли не основную тему спектакля — роль преданной любви в жизни людей. Лейттема любви — задушевная, сердечная Серенада Антонио («Сто раз подряд влюблялся я и только в вас одну») — становится одним из важнейших эмоциональных центров «Доротеи». В первой картине на этой музыке осуществляется переход от вступления к началу действия; далее она характеризует самого Антонио как преданного влюбленного; Серенада повторяется в финале первой картины в комической ситуации, когда разгневанный отец Инессы Джеромо приказывает слугам усмирить



Антонио — А. Мищевский,  
Фернандо — А. Лошак

певца, выливая воду на его голову. Лейттема любви проходит и в других драматургически весомых моментах оперы. Она же звучит в финале спектакля, как всплеск счастливых эмоций, которыми охвачены все герои.

От того, как экспонируется Серенада Антонио, в значительной степени зависит дальнейшее раскрытие его образа. Исполнители этой роли — А. Мищевский и Н. Гуторович — поняли свою задачу по-разному. Н. Гуторович подчеркнул нежность, мягкость характера юноши, незащищенность его чувства. Иной подход у А. Мищевского. Антонио у него выступает активным борцом за свое счастье. Пение артиста более эмоционально, в нем ощущается волевая устремленность, решительность.

По-разному трактуется в спектакле и образ Инессы. А. Вознесенская стремится внести в лирическую гамму чувств героини моменты мягкого юмора, показать ее немного озорной, непокорной. От исполнения Л. Штанько остаются в памяти благородная манера пения, женственность, поэтичность, особенно в песне из четвертой картины «А скажи мне, Аитана, с кем дружить...»

Темпераментно утверждает свой идеал любви Фернандо. Исполняющий эту роль артист А. Лошак подчеркивает безудержность, порыви-

стость натуры влюбленного, его неумную ревность, особенно бурно проявляющуюся в сцене дуэте с Мендосо — «Антонио Дерсила? — Вот именно ему!». Здесь реплики оскорбленного, ослепленного ревностью юноши становятся отрывистыми, резкими. Более спокойно и сдержанно по сценическому рисунку ведет партию Фернандо О. Кленов.

Любопытна образная близость центральных номеров Романса Фернандо и Серенады Антонио, характеризующих обоих молодых влюбленных. Роднит оба номера прежде всего эмоциональная открытость. Но при этом в мелосе Серенады больше лирической трепетности, а в интонационном контуре Романса — волевой устремленности.

Встречаясь неоднократно на протяжении всей оперы, отмеченные интонационные комплексы приобретают активное формообразующее значение. Благодаря этим своеобразным рефренам, архитектура «Доротен» выстраивается как некое огромное рондо. Одновременно общность эмоционального настроения данных страниц партитуры, взявших на себя функцию рефрена, и разработка каждой из образных сфер любовной лирики во всех музыкально-развернутых сценах оперы способствуют наиболее полному выявлению темы любви в течение всего произведения.

Артистки Ю. Абакумовская и Л. Казарновская вносят свои исполнительские оттенки в

трактовку образа Леоноры. Ю. Абакумовская (особенно в очень эффектно ею спетом Романсе Леоноры) выявляет нервную взвинченность своей героини, ее экзальтированный характер. Л. Казарновская выдвигает на первый план благородство девушки, ее гордость, в частности в ариозо «Любовь, любовь, одна любовь бывает оправданьем».

Как уже говорилось, взаимоотношения третьей пары — Мендосо и Доротеи — представляют лирико-комедийный вариант любовной темы. Основная и по существу единственная характеристика образа Мендосо — это исполняемая им в четвертой картине Баллада «На свете жил сензор нестарый, хотя уже не молодой» — очень броская, яркая по материалу, в хорошем смысле — шлагер, мгновенно запоминающийся. Впервые же мы слышим эту музыку в самом начале оперы. Она главенствует во вступлении, которое, вопреки традициям, написано не только для оркестра: в нем принимают участие и главные действующие лица. Известная одноплановость музыкальной характеристики Мендосо преодолевается тем, что она нередко «освещается светом» различных сюжетных ситуаций. И тогда в ней проступают с большей силой то лирические, то юмористические черты. Так, возникая в трио Инессы, Мендосо и Карлоса «Прошу понять мою поспешность», мелодия Баллады приобретает насмешливо-иронический тон, а сцена в мавританской сауне переключает восприятие этой музыки в явно гротесковый план. А в финале оперы тот же интонационный материал вновь получает лирическую окраску, в результате чего возникает своеобразная «эмоциональная арка» со вступлением, обрамляющая все действие «Доротеи».

Разнообразие сценической подачи Баллады Мендосо в чрезвычайной степени помогает мастерская лепка образа ветераном театра В. Канделаки. У этого артиста жажда творческого поиска поистине неиссякаема. Блестяще-виртуозна его ирония над «жизненным опытом» покорителя сердец. Тонко подыгрывает он Доротею в сцене обольщения, выразительно демонстрируя, как постепенно меняется пластика и темп движений Мендосо, его мимика, эмоциональная насыщенность речи. Ликуяще, красочно кончается финал первого действия: В. Канделаки — Мендосо эффектно празднует «победу» над Доротеей и в восторге, «по-петушиному», ребячливо-смешно бегаёт и прыгает вокруг хохочущей дуэньи.

Л. Болдин акцентирует другие черты в характере того же персонажа. Опираясь прежде всего на вокальную, а не на сценическую сторону роли, артист показывает самовлюбленного человека, которого можно легко обмануть именно из-за его напыщенного фанфаронства. Динамика сценических красок у Л. Болдина иная, чем у В. Канделаки, но не менее убедительная.

Центральный образ оперы Т. Хренникова — дуэнья. Именно поэтому произведение названо ее именем. Как и в пьесе Р. Шеридана, ее хитрые проделки становятся в опере «пружиной» развития сюжетной интриги. Доротея — представительница третьего сословия — активно борется за свое место в обществе. Однако для Т. Хренникова важно не то, что она вынуждена быть приживалкой-дуэньей, а то, что Доротея — яркая, интересная женщина, с многогранным, волевым характером, обаятельная и находчивая.

Обе исполнительницы роли Доротеи — Э. Саркисян и Л. Захаренко — демонстрируют пластическую свободу, виртуозное владение сценической техникой. Но у каждой артистки свое видение образа. У Л. Захаренко дуэнья излучает радость жизни, лукавство, озорство (которое, не выходя за рамки легкого юмора), не теряя при этом женственности, мягкости, привлекательности. Л. Захаренко особенно удаются сцены-дуэты с Инессой, песня «Где-то вдаль», печально-лирический оттенок которой соответству-

Мендосо — В. Канделаки



ет выбранному эмоциональному плану образа, песня «Забытой тропинкой я шла за рекой».

Э. Саркисян видит свою Доротею как образ исключительно динамический. И в сольных и в ансамблевых эпизодах она всегда в движении. Каждый выход Э. Саркисян на сцену отмечен эмоциональным напряжением, «накаляющим» атмосферу действия. Поэтому артистка наиболее убедительна в куплетах из третьей картины: «Теперь быстрее за дело, нельзя иначе», где она великолепно передает ловкость, деловитость, дерзость своей героини. Песня «Забытой тропинкой я шла за рекой» в устах Э. Саркисян — Доротеи звучит завораживающе-страстно, а танец с двумя кавалерами впечатляет огненным испанским темпераментом, без промаха «сражающим» Мендосо. В том же ключе решает исполнительница куплеты «Когда девчонке трудно было, она смеялась», цыганскую песню с танцем «В желтый бубен бьет бродяга ветер», дуэт с Мендосо в последней картине.

Из персонажей комического плана в спектакле наиболее выразительными получились образы монахов, монашек, отца Пабло и настоятельницы монастыря святой Каталины. Здесь в музыке на первом плане острая сатира, беспощадный гротеск. Основа образного решения данных сцен — вопиющее противоречие между внешним благочестием монахов и их откровенным стремлением к пьянству, распутству, стяжательству. Циничность, ханжество служителей церкви разоблачаются в хоре монахов: «А я, признаться откровенно, молюсь о трезвости, да-да». Точно найдена Т. Хренниковым лаконичная мелодикоритмическая формула характеристик пьянствующих святош. Особенно хороша кульминационная фраза в припеве «А... два глотка!» с ее внезапно «запнувшимся», как бы приостановившимся ритмическим движением.

Увлекает дуэтная сцена отца Пабло (В. Войнаровский) и настоятельницы монастыря (Г. Земцова), содержащая каскад шуток-куплетов, исполняемых легко, живо, с выразительной мимикой.

Зажигательно ведет роль Джеромо В. Федоркин; блестяща его техника искрометных диалогов. Я. Кратов избрал более спокойную манеру; он как бы всерьез переживает возникающие комические ситуации, отчего становится вдвойне смешон.

В романтическом ключе трактует партию Карлоса — друга Мендосо В. Свистов. Одухотворенно звучит у него дифирамб «То, что мы нашли друг друга, никаких сомнений нет». Но одухотворенность эта в согласии с общей концепцией спектакля приобретает комический подтекст.

Смешная служанка Фраскита (А. Андриевич), нарочито буффонные слуги (Лопес — Н. Коршунов и Санчо — Л. Елисеев), игривый конек — артист миманса, одетые в клоунские костюмы



Доротея — Э. Саркисян

комментаторы — все они тоже способствуют созданию яркого, веселого представления.

Режиссер-постановщик И. Шароев и его активные помощники режиссеры Н. Кемарская и М. Дотлибов так сумели зажечь энтузиазмом актеров, что их творческий запал словно передается слушателям. Некоторые сцены, частично вынесенные в зал, усиливают единение актеров и слушателей, их эмоциональную общность.

Разумеется, опера Т. Хренникова может быть сценически и музыкально решена по-разному, предположим, в легких изящных юмористических тонах или в духе красочного народного карнавала. И. Шароев решил воссоздать в спектакле атмосферу площадных народных театральных представлений, захватывающих весельем, сочными, подчас грубоватыми шутками. Фейерверк жанровых сцен, характерных для комедии ситуаций с традиционными недоразумениями, ошибками, раздутыми страстями, неузнаваниями, не заглушает, однако, главную лирическую тему оперы. И. Шароев как бы вовлекает ее в стремительное сценическое действие, и, что весьма существенно, это точно корреспондирует с яркой театральностью музыки Т. Хренникова. Тем не менее спектакль все-таки пере-

насыщен комическими трюками. Здесь и обливание водой, и говорящий попугай, и частая стрельба, и сцена купанья Мендосо, сопровождаемая гимнастикой и массажем. Не все находки такого рода «играют на сюжет», подстегивают его развитие, например, нарочитые всхлипывания отца при получении письма от дочери граничат уже с буффонадой циркового плана, а обилие пивных кружек в сцене венчания диссонансирует лирическому характеру кульминации спектакля.

Дирижер В. Кожухарь умело выстраивает логику сценического действия через четкое взаимоотношение сольных и ансамблевых номеров, через выявление эмоционально-смысловой выразительности вокальных партий, их полный контакт с оркестром. Великолепны у него подходы к кульминациям, их «намагничивание» эмоциональным напряжением.

Полнокровность красок в декорациях (А. Лушин) и костюмах (И. Маркович, М. Сабинава) — одно из основных отличий сценографии постановки. Солнечно радостные цветовая и световая гаммы хорошо сочетаются со сверкающим весельем музыки. Обилие красивых деталей в костюмах героев порой даже воспринимается как чрезмерная нарядность. Может быть, поэтому в памяти остаются прежде всего решения крупных планов. Например, момент, когда из-под темных аскетических одеяний монахинь зрительскому взору внезапно открываются их ослепительные пурпурно-алые и оранжево-желтые юбки. Броский зрительный прием, выдающий истинные помыслы молодых затворниц.

Специально подчеркнем роль пластики движений в спектакле, где музыка проникнута танцевальностью. В соответствии с этим каждый персонаж имеет свое пластическое решение, свои особенности мимики и жестов (балетмейстер В. Усманов). Массовые сцены в монастыре отличаются разнообразными жанровыми ассоциациями, притом важно их драматургически точное применение.

Постановка оперы «Доротея» — безусловная творческая удача Театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Замечательная музыка Т. Хренникова, профессионально крепкое либретто Я. Халецкого, яркая, эффектная режиссура И. Шароева, дирижерский темперамент и воля В. Кожухаря, прекрасная сценография А. Лушина, впечатляющие образы, созданные солистами, — все это, слитое воедино, составило в результате интересное прочтение бессмертной комедии Р. Шеридана в нашем сценическом искусстве.