

ИДЕТ БЕЗРОДНЫЙ ЗЯТЬ!

Музыкальный театр

Бывает у художника детище, которое, словно ребенок, нуждается в постоянном внимании. На протяжении долгих-долгих лет совершенствуется сочинение...

...Еще на репетициях оперы «В бурю» молодой Т. Хренников затаил желание во что бы то ни стало написать веселую оперу. Озорную. Русскую. Затем последовали годы труда, сомнений, поисков... Много воды утекло, пока этот замысел реализовался!

...Сорок третий год. В. Немировичем-Данченко подсказан сюжет — «Комедия о российском дворянине Фроле Скобееве» Д. Аверкиева.

...Сорок пятый год. Кончилась война. Можно, наконец, вплотную приступить к работе над оперой.

...Сорок седьмой год. Завершен клави́р.

...Пятидесятый год. Долгожданная премьера в Театре имени Станиславского и Немировича-Данченко. Но жизнь диктовала свои условия — суждено было «Флору Скобееву» еще семнадцать лет «вырабатывать характер».

...Шестьдесят седьмой год. «Безродный зять» вновь представлен на суд московской публики тем же театром¹. Слушатели горячо приветствовали талантливую оперу. Да и семнадцать лет назад спектакль тепло был принят. Однако некоторые критики безапелляционно заявляли, что «Фрол — образ человека неустойчивого», что он не «зовет вперед», что он «не наш современник». «И вообще, — восклицали не в меру ретивые рецензенты, — не может нас волновать сюжет, взятый из глубин веков!»

Но, к счастью, далеко не все и не всегда видели современную тему в искусстве столь узко. «Капитан, капитан, улыбнитесь!» — пели еще в тридцатых годах строители Магнитогорска и Днепрогэса. И конечно, героями песни для них были не «Дети капитана Гранта», рожденные фантазией старика Жюль Верна, а их веселый и жизнерадостный современник, для которого «улыбка — это флаг корабля».

Так можно ли было отказать «Фролу» в визе на современность? Авторы оперы высмеивают «толстозадую Русь» XVII века, боярскую спесь. Но авторы воспевают и искренность, любовь и, наконец, ту же отвагу, смелость, которые стали знаменем молодежи наших дней. Прощаясь с «Безродным зятем», выходя из театра, люди напевают изумительную песенку, которой венчают

¹ Новая премьера оперы «Безродный зять» состоялась в Новосибирске в декабре 1966 года.

Музыкальный театр

Музыкальный театр

ПРЕМЬЕРЫ

ся опера, песенку, прославляющую «свет, и солнце, и любовь», нежность и улыбку. Без сомнения, для многих это тоже «флаг корабля».

Опера Хренникова ныне возродилась к жизни в несколько измененной редакции. И оттого значительно выиграла. В результате тесного сотрудничества композитора и либреттиста С. Ценина опера обрела большую динамичность. Не секрет, что «Фрол Скобеев» пятидесятого года был перегружен историко-хрестоматийными деталями, от которых страдали некоторые комические эпизоды. С законами комической оперы вступала в противоречие риторика, заполнявшая «боярские» сцены. Особенно же уязвимым в этом смысле был финал оперы — нравоучительный, тяжеловесный. В новой редакции дидактические сцены полностью изъяты, сюжет развивается непринужденно, естественно. Финал, написанный, в сущности, заново, вправлен в русло комедийного действия.

В «Безродном зяте» возможно отыскать связи со многими явлениями русской музыки. Очевидно, что в сцене масленичного гулянья Хренников во многом отталкивается от сочных, красочных эпизодов «Сорочинской ярмарки» Мусоргского. Родственны персонажам Мусоргского и три крепостных мужика. В то же время сатирическая линия оперы ведет свое начало от некоторых образов Римского-Корсакова, Бородина. Нет ли в Тугай-Редедине частицы тупости царя Додона из «Золотого петушка»? А разгульная ария со своим — воспоминания Тугай-Редедина о своей непутевой молодости — не оживляет ли в памяти облик самодура Галицкого из «Князя Игоря»?

А колоритнейшая фигура Мамки? Казалось бы, и в ней — многое от корсаковской сатиры, от того же «Золотого петушка». Но одновременно эта старая крепостная женщина с нелегкой судьбой где-то очень отдаленно напоминает ларинскую няню. Только у хренниковской Мамки как бы все «шиворот-навыворот»...

И русская лирическая опера тоже напоила своими соками «Безродного зятя». Словом, диапазон связей оперы Хренникова очень широк: от русского старинного водевиля до Прокофьева. Разве эта обширная «корневая система» не положительное качество сочинения? Сплав-то получился новый, оригинальный. Мне представляется, что опера Хренникова, имеющая множество источников, тем не менее прямых аналогов в русском и советском искусстве не имеет. И наверное, в этом ее прелесть.

Выше уже не раз употреблялись слова «комедия», «комедийный»... На первый взгляд, это не совсем очевидно. А действительно ли опера эта комическая? Бедняк Фрол, мечтающий о богатстве, идет к дочери боярина Тугай-Редедина

Аннушке, чтобы ославить ее и заставить знатного папашу признать его законным наследником.

Но едва герой увидел девушку, как расчеты его рухнули. В сердце властно ворвалась любовь — испепеляющая, страстная. Ради большого чувства Фрол готов на все...

И еще одна побочная сюжетная линия — опять-таки любовь, серьезная и даже омраченная «социальным мотивом», Варвары (сестры Фрола) и Саввы (сына боярина Ордын-Нащокина). И, слушая «Безродного зятя», вы, несомненно, часто ловите себя на том, что увлечены лирикой. Вы искренно верите Фролу, влюбленному в Аннушку, потому что музыка этой сцены «говорит» на языке юношеской страсти. И их «дуэт взаимности» из третьей картины — это тоже неистовый, романтический порыв, уносящий влюбленных от всего обыденного и зем-



Фрол — Я. Кратов

ного. После такого лирического «взрыва» к Фролу вряд ли вернется бесшабашная удаля, которая и подвигнула его на «поход за богатством» (выходная ария «Богата, именита»).

Да, в опере лирика играет важную роль. О ней несколько подробнее.

С большой сердечностью и теплотой выписаны портреты двух героинь — Аннушки и Варвары. И та и другая — образы кристальной, родниковой чистоты. Но в их музыкальном и поэтическом облике легло уловить «социальные градации». В трогательной песне Варвары «Ой, поземушка, поземка» словно сконцентрирована народная деревенская лексика, в ней что-то от хуторских исконно-крестьянских сказаний. А Аннушка — девушка теремная, «в четырех стенах, взаперти» воспитанная. И у нее, конечно, особый характер — грустно-мечтательный, робкий. «Когда будешь большая, отдадут тебя замуж, в деревню глухую, в деревню чужую»¹, — тоска, печаль, проглядывающие в начале целомудренного девичьего повествования, разрастаются до горячих, эмоциональных восклицаний героини. То же и в «Поземушке» Варвары — после спокойного зачина мелодия безудержно рвется к кульминации, почти исчезают цезуры. Фразы сливаются в единый мелодический поток, и только вершина выделяется долгим протяжным звуком.

Это очень показательно для лирики оперы: внутренняя импульсивность — едва ли не главное стилистическое ее свойство. И в этой связи укажу еще на один сочный портрет — коллективный — крепостных мужиков. В их первом трио лирическое начало смыкается с острохарактерным. Как будто от Мусоргского пришли к этим мужикам щемяще-народные интонации. Цепляющиеся повторы слов, создающие какое-то ощущение тоскливости, под стать точному музыкальному рисунку трио. Каждая фраза мелодии расчленена на резко-контрастные элементы — размашистые большие скачки и полутоновые опевания. Внутренняя динамичность этой темы и в ее ладовой напряженности. Импульс мотива все время один и тот же — квинта. А развитие его как бы нарочито заостряет ладовый контраст: остановки перед цезурами происходят на неустойчивом трезвучии, остро конфликтующем с тоникой. А в дальнейшем мотивы этой же темы переплавляются в стонущие тритоны, уменьшенную терцию и т. п.

Так реализуется отмеченная импульсивность, действительность. И не потому ли целый ряд лирических номеров имеет форму, близкую к подобным

сценам Чайковского с кульминацией в финале? Не потому ли именно оркестр, подхватывая кульминацию вокальной партии, доводит ее до апогея?!

Когда-то Б. Асафьев, отмечавший великолепные находки Хренникова в театральной музыке, высказывал естественное опасение: а не запугают ли молодого автора «боязнью непосредственности»?¹

Через двадцать лет, сегодня, «Безродный зять» доказывает: нет, не запугали! Открытым и, как метко отозвался Ю. Шапорин о таланте Хренникова, «щедрым» остается этот композитор особенно в комическом жанре.

Итак, в чем же, собственно, комизм оперы «Безродный зять»? «Начальником» действия в этой опере композитор безусловно назначает смех, который тактично уступает место нежности, позволяет заглянуть на сцену грусти, разрешает даже разразиться гневом или разбушевавшейся страсти.

Но ненадолго. Как только вы углубитесь в сферу «больших переживаний», смех немедленно напоминает о себе. Он властно изменяет ход событий и вновь напоминает вам о жанре. В конце же оперы юмор решительно отстраняет своих «партнеров» — он становится единственным и полновластным хозяином сцены. И весь финал — это настоящий фейерверк радости! Действительность юмора, смеха в этой опере столь велика потому, что у них есть «конкуренты»: лирика, страдания.

Рядом с открывающим оперу масленичным гуляньем, где шумно веселящаяся толпа словно загипнотизирована буйным, озорным ритмом пляски, где подвыпивший стрелец потешает всех зевак озорными, хлесткими куплетами, соседствуют знакомые уже нам крепостные мужики со своей грустной исповедью о предстоящей кабале. Но совсем скоро те же мужики, освобожденные от кабалы находчивым и добрым Фролом, поют чудесную, овеянную ароматом утренней свежести песенку: «Тень, тень, веретень! Развеселый нынче день!» И вновь улыбка...

И так строится вся драматургия оперы, в которой смех чуть-чуть, но все же перевешивает. Если бурную сцену объяснения Варвары с Саввой из второй картины можно характеризовать почти как лирико-драматическую, то первые же «колкие» реплики остроумного Фрола, появляющегося в наряде старой гадалки, вновь возвращают действие в комедийное русло. То же самое и во многих других эпизодах (скажем, после грустно-мечтательной арии Аннушки в пятой картине вдруг неожиданно появляются похити-

¹ Слова эти либреттисту С. А. Ценину предложила народная артистка РСФСР И. П. Яунзем, которой в свое время подарил их А. М. Горький.

¹ См.: Б. В. Асафьев. Опера «Очерки советского музыкального творчества». М., Музгиз. 1947.

тели-«монахи»). Причем комическое начало здесь отнюдь не только в ситуации, но, главным образом, в музыкальном действии.

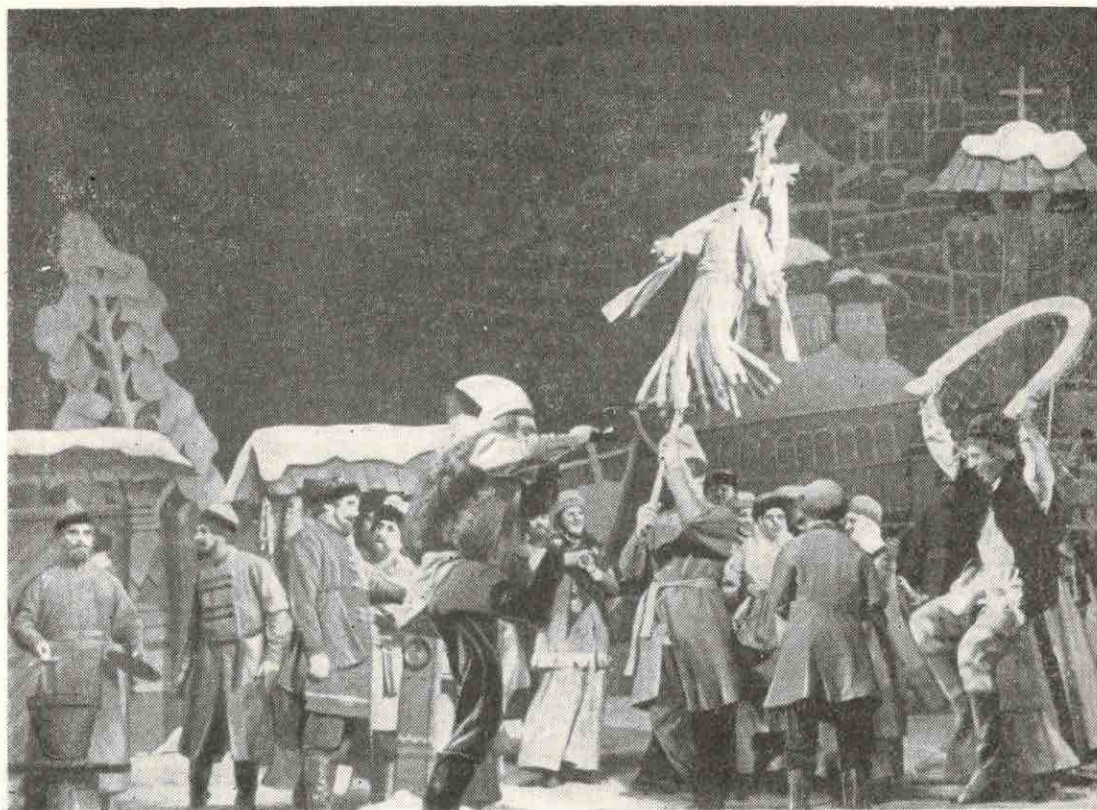
Нередко «серьезный план» внедряется внутрь комедийного, отнюдь не меняя его сути. Ярчайший тому пример — сцена Варвары и Мамки в начале второй картины. В срединном эпизоде этой сцены Варвара рассказывает гостю о своей семье: «Братишка мой меньшой... вот с ним осиротели, да на руках у Фролушки остались. Уж как бедняга бился с нами, а выкормил обоих».

Наверное, в опере иного жанра такой монолог героини играл бы ведущую роль. Здесь же он основан на подчиненном музыкальном материале, органически вытекающем из главного и даже незаметно воздействующем на него. Это симфонически развитая сцена, и основное внимание в ней уделено колоритному образу Мамки. Лукавая и жадная до чарочки, она будто прямо списана композитором с природы. Неуклюжий, «спотыкающийся» тритон как бы имитирует походку Мамки. Но это только фон, сама же мелодия, ритмически забавная, даже в чем-то курьезная, вдруг выходит за пределы лада. Из со-

четания лидийского и миксолидийского ладов получается эдакий совсем уж «захмелевший» дважды мажор. И создается такое впечатление, что мелодию взяли и «вывихнули», а потом обратно «вправили» на место. Вот эта-то тема, как было сказано, и является основной в этой картине, и монолог Варвары, вкрапленный в действие, мгновенно аккумулируется юмором.

В опере Хренникова комедийное начало нередко наслаивается как бы «вторым этажом». В четвертой картине Савва умоляет боярина Ордын-Нащокина: «Отец, позволь жениться!» И в ответ на мольбу звучит строгое и потому комичное: «Да ну тебя!». «Отец, позволь жениться!» — в реплике возмущенного сына уже звучит угроза. А в ответ все то же тупое и нарочито плоское: «Да ну тебя!»

На этот смешной диалог отца и сына «накладывается» хор, доносящийся из-за сцены: «Во поле, во поле белый лен». Эти голоса словно дразнят молодого Савку. Именно дразнят, потому что в музыке хора откровенное любовное томление. И, выведенный из себя неведомо откуда взявшимися голосами, сын в свирепой ярости бросает: «Отец, позволь жениться!!!»



Сцена из первого действия



Анна — С. Корецкая, Фрол — Я. Кратов

Как мы уже говорили, чем ближе к финалу оперы, тем откровеннее заявляет о себе комедийный жанр. И юмор шестой (последней) картины во многом определяется уже самим музыкальным текстом. Вспомним секстет шестой картины. Кажется бы, напряженнейший и драматичнейший момент: Савва с занесенным над собой кинжалом! Еще мгновение — и разразится трагедия: не получив согласия отца на брак с любимой, юноша покончит жизнь самоубийством. Но слушатель отлично чувствует: трагедии не будет. Слушатель в этот момент наверняка улыбается: ведь «трагикомическое» соло скрипки, «скорбно» парящее над голосами лирического ансамбля, мягко иронизирует над «страшной» ситуацией.

То же и в следующем эпизоде. «В острог меня! В острог!» — приказывает Фрол, отлично зная, что Тугай-Редедин не позволит заключить в тюрьму «законного зятя». И чем больше упорствует Фрол в своем категоричном требовании, тем смешнее. В столкновении с ревнителем чести боярской, как всегда, победу одерживает дерзкий Фрол. Это подтверждается, прежде всего, музыкой: тупостью, чванством проникнута буквально каждая фраза речитатива Тугай-Редедина. А подвижная, мобильная мелодия характеризует «безродного зятя».

Вообще, в речитативах этого русского Фигаро почти всегда ощутима бодрая нотка весельчака. Оперный речитатив у Хренникова чутко реагирует на «состояние» героя. Вот необычная ситуа-

ция. Фрол в платье ворожеи пробрался в горницу Аннушки. Вот-вот появится Тугай-Редедин. Ход мыслей героя, его эмоциональная реакция точно выражены интонацией его речитатива: в нем неуверенность, смятение вначале, а затем волевая решимость (квартально-квинтовые утверждения). Но вот Фрол ворожит Анне. В причудливой скороговорке его речитатива волнение, охватившее молодого человека, неожиданно для себя влюбившегося в красавицу Аннушку. Вот такая психологическая окрашенность речитатива — еще одно привлекательное качество оперы.

Анализируя еще первую редакцию «Фрола Скобеева», В. Кухарский справедливо отмечал органическое слияние в этой опере музыкальной декламационности и гибкой, пластичной, по-русски напевной мелодической линии¹. Именно этот принцип господствует в разнообразных и развитых вокальных формах оперы (ариях, ариозо, сценах). Но, думается, не менее важно и другое: в музыкальном языке оперы очень сильно ощутимо воздействие современной советской песни.

Пожалуй, лучше всего это доказать на примере темы второго трио мужиков («Тень, тень, веретень»), которая занимает значительное место в драматургии оперы. Она подытоживает первый акт, а затем, с иным поэтическим текстом, и всю оперу. Именно ее, как уже отмечалось, слушатели напевают, выходя из театра (случай довольно редкий и отрядный для современной оперы).

В чем же особая привлекательность этой музыки? В ней, как в фокусе, сконцентрировано как раз то, что мило сердцу слушателей в опере Хренникова вообще: улыбатость и светлая лиричность.

Мелодическая основа этой темы родственна песням самого Хренникова. Обратим внимание хотя бы на ладовую структуру. Очень ясно прослеживается опора на квинту мажора и многократное опевание VI ступени с ее постоянной гармонической переокраской (особо укажем на тот освежающий контраст, который возникает

¹ См.: В. Кухарский, Т. Хренников, М., «Советский композитор», 1957.

из-за
заключ
ступен
по-вид
приема
тера.
«Ночь
го сле
обвор
нящие
ционн
шван
жить в
Хренн
(песни
этой и
палитр
в «Без
ском ф

Что
зять?
Скобее

См.
1952. Р
сти, авт
терной
ступени

из-за противопоставления VI низкой, а затем, в заключительных фразах мелодии, VI натуральной ступени). Это неслучайные детали. Т. Хренников, по-видимому, специально обращается к этим приемам в музыке лирико-комедийного характера. Вспомним хотя бы знаменитую серенаду «Ночь листвою чуть колышет» из шекспировского спектакля «Много шума из ничего». И в этой обворожительной музыке мы найдем черты, роднящие ее с «Безродным зятем». Тот же интонационный комплекс, всякий раз по-своему окрашивающий VI ступень мажора, легко обнаружить в известных шуточно-лирических песенках Хренникова из кинокомедии «Верные друзья» (песенка о лодочке и куплеты друзей). Корни этой интереснейшей стилистической особенности палитры Хренникова, так ярко проявившейся в «Безродном зяте», заложены, конечно, в русском фольклоре¹.

Что же сделал театр с оперой «Безродный зять»? Когда-то, семнадцать лет назад, «Фрол Скобеев» выявил целую группу молодых ода-

¹ См.: Л. Мазель. О мелодии. М., Музгиз, 1952. Рассматривая вопросы ладовой переменности, автор специально останавливается на характерной для русской песенности перекраске VI ступени мажора.

ренных вокалистов: Л. Авдееву, Г. Дударева, Д. Потаповскую, Н. Коршунова и других. Хотя мы и видим в новом спектакле среди исполнителей представителей среднего и старшего певческих поколений — Т. Янко, Н. Исакову, Е. Максименко, сегодня также преобладает молодежь — Я. Кратов, Л. Болдин, С. Корецкая, М. Мищевский¹. Все они обладают профессиональными вокальными данными. Можно смело говорить и об отдельных актерских удачах. Кратов — хороший Фрол, симпатичный своею искренностью, прямо-той. В то же время он достаточно комичен — в сцене ворожбы и особенно в финале оперы. Очень интересна Янко в роли Мамки. Артистка играет с «точным прицелом», неожиданно поражая меткими штрихами, и в целом создает великолепно завершенный «портрет» своей героини. Колоритный образ Тугай-Редедина получился у Л. Болдина. Его «герой» то непомерно важен, «родовит», то гневен и разъярен, как зверь...

И все же актерских удач могло быть больше, если бы найден был «ключ» к общему сценическому решению спектакля. Комедийность, определяющая главную тональность партитуры, подразумевала прежде всего действенность, активное и энергичное внутреннее движение.

¹ К сожалению, других исполнителей мне услышать не довелось.



Боярин Тугай-Редедин — Л. Болдин

Но увыл! Многие сцены поставлены довольно статично. Хотя бы дуэт Фрола и Саввы из первой картины. Разве его искристая музыка не давала возможности шире использовать артистические ресурсы певцов? Или сцена отъезда Тугай-Редедина на богомолье в пятой картине. Почему так неподвижна и удручающе однообразна толпа боярских слуг? Почему все только и делают, что ждут: когда, наконец, можно запеть?

Композитор из ГДР Э. Майер вспоминал, что Хренников, исполняя на фортепиано своего «Фрола Скобеева», воссоздавал в пении и мимике характер каждого героя. Мимика в комедийном спектакле приобретает особый вес. Но, к сожалению, за редким исключением еще одна возможность раскрытия образа не была использована.

Мы редко подробно разбираем декоративное решение спектакля, хотя вопрос этот принципиален для музыкального театра. Оперный певец и режиссер В. Шкафер рассказывает в своих воспоминаниях, что «М. А. Врубель в мамонтовской опере, прежде чем писать свои декорации, сживал на репетициях и сосредоточенно и внимательно слушал и пение и музыку произведения». Нельзя признать, что на сцене Театра имени Станиславского и Немировича-Данченко в декорациях «Безродного зятя» звучит «музыка для глаз» (художник — С. Лагутин). Думается, что постановщики больше отталкиваются от давно установившихся канонов. Причем канонов «серьезных» опер.

Почти не ощутимы комедийность, тонкий юмор в изобразительном решении. Все декорации здесь «на полном серьезе». Ни тени улыбки. Ворота типа «Гей, славяне!» прямо-таки под стать Илье Муромцу, массивная пятиглавая церковь — ну хоть крестись тут же, в театре. И так почти все — явно тяжеловесно и, главное, не рождено музыкой. Вряд ли художник помогает восприятию именно комического в этой опере.

И еще. Нельзя не заметить в музыке «Безродного зятя» интереснейшие тонально-гармонические сдвиги, которые во что бы то ни стало оттеняют именно мажор. Нельзя ли было в современном оперном театре светом подчеркнуть



Мамка — Т. Янко

это качество музыки? В данном случае имеется в виду именно выразительное значение света, а не изобразительные его функции (падающий снег и т. п.). Может быть, это покажется дискуссионным, но, право же, нельзя ныне «трактовать» свет в оперном театре как явление элементарной физики.

Но в полуудаче этого спектакля вряд ли справедливо было бы обвинять лишь театр или режиссера. Ведь у того же маститого П. Златогорова нет, к сожалению, опыта «общения» с советской комической оперой. Впрочем, этот опыт беден и у других режиссеров. Потому что, честно говоря, у нас почти не пишут ныне комических опер. А ведь и музыка, и смежные искусства доказали, что «смех дело серьезное», что, взяв его на вооружение, можно побеждать!

Так где же произведения, разящие зло с меткостью снайпера, поющие веселый, зажигательный гимн труду?! Оперетта? Не вдаваясь в «болезни» этого жанра сегодня, отметим, что комическая опера дает куда больший простор для фантазии музыканта. Это поистине безбрежная по своим возможностям форма. И удивительно стойкая: ведь оптимизм — ее прямой союзник. История музыки красноречиво подтверждает, что комическая опера на редкость жизнелюбива. Ведь неслучайно первые шаги реалистического направления в музыкальном театре были сделаны по преимуществу именно в комической опере. Впрочем, нет нужды забираться в Неаполь XVIII века и напоминать: комедийный жанр всег-

да был
ства в
лась в
опера
не бре
ничем,
испоко
мую м
ли обр
А мож
что он
радно
...Лю
дает у
водяща
шего
прежде
тем сов
лия и в
медийн
Загля
чему ул
рошо б
ным гл
«Безрод
попытк

Н. Пол

БАЛЕТ

Прош
На сцен
совреме
ческий
рядет м
познако
вым. И
ля — «З
зыку П
сей раз
повесть
ной кос
лет В. В
Что
«Асель
щение.
Спекта
встретил
двоих и
разрыв
нести р
о котор
героев.
...Три
чом из
Песню о
шевном

да был катализатором прогресса оперного искусства в целом. И когда «большая опера» находилась в состоянии застоя, кризиса, комическая опера тут же протягивала руку помощи. Ничем не брезговал жизнелюбивый комедийный жанр — ничем, даже уличной песней! Комедийная опера испокон веков вербовала себе в помощники самую массовую бытовую интонацию! И не потому ли обретала столь широкий круг поклонников? А может быть, сила комической оперы в том, что она вторгается в действительность не с «парадного подъезда»?

...Люди нуждаются в улыбке, и жизнь рождает улыбку. И разве торжественная дата, подводящая итог полувековому труду и победам нашего народа, естественно, подразумевающая прежде всего героическое решение важнейших тем современности, не обязывает прилагать усилия и в области других жанров, в частности комедийном?

Заглянув в XVII век, Тихон Хренников нашел чему улыбнуться и написал веселую оперу. А хорошо бы Хренникову взглянуть острым комедийным глазом и на нашу современность! Успех «Безродного зятя» — немалый аванс и для новой попытки.