

той самой художественной (а, следовательно, обязательно неповторимой, индивидуальной) концепции целого, которая, основываясь на музыкальной партитуре, выдвинула бы свою собственную образную систему.

И наконец — «Иркутская история» на сцене Киевского театра оперы и балета УССР имени Т. Г. Шевченко.

С первых же тактов Пролога великолепное звучание оркестра и хора (дирижер С. Турчак, хормейстер Л. Венедиктов) буквально покорило слушателей. Красота звука, стройность ансамбля, свойственный С. Турчаку эмоциональный, волевой накал, мгновенно электризующий зал, — во всем этом сразу же почувствовалась высокая исполнительская культура. Как всегда, порадовал Киевский театр голосами, несмотря на то, что состав исполнителей-солистов в «Иркутской истории» в основном молодежный. Так, впервые в сольной партии — и весьма успешно — выступил В. Лупалов (Сергей). Молодые, хотя и обладают уже известным сценическим опытом, также исполнительницы партии Вальки — В. Соколик и Л. Семененко; С. Дубровин (Виктор) и многие другие участники спектакля.

Большие исполнительские и организационные возможности, которыми располагает труппа, обусловили особый размах этой постановки. Режиссер Д. Смолич и художник Е. Чемодуров подчеркивают масштабность, значимость и достоверность происходящего. Впечатляют массы людей на сцене, тщательно выписанные монументальные декорации — мощная Ангара с множеством деталей «индустриального пейзажа» (хотя, думается, что например, без шагающего экскаватора, представленного на сцене почти в натуральную величину, можно было бы обойтись).

Пристальное внимание в этой постановке уделено созданию ярких, реалистически убедительных бытовых сцен и характеров. Весьма удачны колоритные, проникнутые

сочным жанровым началом «производственные» эпизоды. Здесь, в частности, очень выразительна фигура бригадира шагающего экскаватора, «бати» Сердюка, в исполнении С. Казака и А. Загребельного.

Однако излишнее увлечение постановщиков монументализмом, внешними, порой натуралистическими деталями, привело к некоторому обеднению внутреннего мира героев спектакля. Та двуплановость драматургии, о которой шла речь выше, составляющая принципиальную основу как пьесы Арбузова, так и оперы Карминского, на наш взгляд, не нашла на киевской сцене достаточно убедительного воплощения. В результате, вместо нравственно-психологической драмы получилась довольно таки банальная, с оттенком мелодрамы, бытовая история, где определяющим фактором оказалась не музыкальная драматургия, а лишь само развертывание сюжета. Характерно в этой связи, что обобщающая функция хора осталась по сути неясной. Более того, вынесение большинства хоровых эпизодов за кулисы и воспроизведение их в механической записи не только снизили качество звучания, но и просто-напросто лишили слушателей возможности услышать, о чем же поет хор².

Разумеется, определенные просчеты есть и в других постановках «Иркутской истории». Однако мы сознательно сосредоточили внимание на тех принципиально важных моментах, которые позволили ряду театральных коллективов добиться бесспорного успеха. И в заключение хочется подчеркнуть, что успех увенчал работу тех постановщиков и актеров, которые «прочитали» «Иркутскую историю» в русле достижений современного театра, в сложном взаимодействии его компонентов на основе композиторской партитуры.

² По-видимому, все названные причины и обусловили неудачу этой постановки — спектакль в Киеве сейчас не идет.

Г. Григорьева

БАЛЕТ О СТЕПАНЕ РАЗИНЕ

...Далекий XVII век на Руси — время царствования Алексея Михайловича — был тревожным, смутным. В 1667 году развернулась волна народных волнений. На Дону поднялась казацкая гольтьба, и донской казак Стенька Разин в течение четырех лет возглавлял одно из сильнейших в истории России крестьянских восстаний, охвативших огромную территорию от Урала до Астрахани, от донских степей до Москвы. В 1671 году бунт подавили, легендарного Степана Разина казнили на Красной площади в Москве.

Народ не забыл своего героя, запечатлев его образ в песнях и сказаниях. В летописи русской истории личности Разина даны самые противоречивые оценки. Его называли вором и разбойником; но сохранились и та-

кие описания Степана: «Вид у него был величественный, осанка благородная, а выражение лица гордое. Он обладал способностью внушать страх и вместе с тем любовь. Чтобы он ни приказал, все исполнялось беспрекословно». А. С. Пушкин называл Разина «истинно поэтической фигурой истории России». Образ Разина волновал многих русских художников — вспомним симфоническую поэму Глазунова, созданную еще в 1885 году; в наше время наиболее впечатляющим произведением, воплотившим этот героический образ, стала поэма Шостаковича «Казнь Степана Разина», написанная в 1964 году. Первым на музыкальной сцене образ Степана Разина претворил композитор Касьянов в одноименной опере. Ныне о Разине создан балет. Автор музыки — Н. Сидельников. Либретто по мотивам одноименного романа С. Злобина и киносценария М. Горького написано А. Чичинадзе. Он же поставил балет в Московском музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко. Спектакль, бесспорно, принадлежит к числу ярких и значительных театральных представлений последнего времени. Стойкий интерес зрителей к нему

сейчас, по прошествии некоторого времени со дня постановки, говорит о его жизненности, побуждает к серьезному разговору о его достоинствах и недостатках, о его во многом оригинальной концепции.

Истинно русский характер определяет стиль этого спектакля, зрелищного в лучшем смысле слова, но лишённого вместе с тем внешней завлекательной красоты (увы, таковой нередко грешат некоторые танцевальные программы, песни и хоровые обработки, искажающие сам дух и смысл народного творчества).

В балете «русским духом» проникнуто все, начиная со сценографии и кончая внутренним эпическим его смыслом. Декорации спектакля (художник М. Соколова) просты, неброски и в то же время значительны: выразительны русские пейзажи, изображающие то спокойную речную гладь, то деревенскую улочку; со вкусом выполнены полотна, имитирующие рогожу — символ далекой, нищей Руси. Скромный коричневатосерый цвет рогожи великолепно оттеняет красочные, но без излишеств русские костюмы персонажей. Кумачовая рубашка Разина — цветовая кульминация, — некий призыв-символ, «флаг» восстания. Уместно и тактично воспроизведены рублевские иконы в третьем акте. Изысканны костюмы и декорации во втором, «персидском», действии, роскошь которого оттеняет скромную красоту обрамляющих его «русских» сцен.

Хореография, осуществленная А. Чичинадзе (консультант по фольклору Т. Ткаченко), — органичный компонент «русского» в спектакле. Тонкое взаимопроникновение национальных танцевальных черт и элементов современной пантомимы, «скульптурные» штрихи в партии главного героя — Степана Разина, удачно найденные приемы классической хореографии в сценах героического плана (вольница) — все это составляет единую, органичную систему, выдержанную в эпико-героической тональности, которая и определяет жанровый облик спектакля. Рассмотренная изолированно от музыки и декораций хореография, может быть, и не несет в себе каких-то принципиально новых интересных решений, повторяя иногда лучшие достижения последнего времени (в позах Разина временами угадывается хореографический рисунок партии Спартака, а в сценах вольницы — некоторые моменты из «Икара»...) Успех в данном случае определяется органичностью связи хореографических приемов с другими художественными компонентами спектакля.

Балет содержит три действия и в крупном плане располагает сценические события логично и концентрированно: завязка предваряется Прологом — Разин собирает вокруг себя вольницу; первый и третий акты посвящены развивающимся событиям восстания; ярко контрастный второй акт переносит действие в экзотическую Персию; основная линия, правда, не исчезает и здесь. Заканчивается балет скорбным Эпилогом.

Однако более подробная разработка сюжетно-драматургических линий кажется далеко не всегда убедительной. Так, достаточно запутанными выглядят, на наш взгляд, взаимоотношения героев, окружающих Разина, — Насти, Миколы, Тимохи, или, например, не во всем яс-



Разин — В. Тедеев,
Марья — М. Дроздова

на роль Марьи, выступающей в балете в образе мстительницы. Сложные и противоречивые чувства этих героев не всегда понятны, возникает необходимость добавочных разъяснений, многократного чтения либретто в программке спектакля. Кроме того, в некоторых эпизодах смена событий столь стремительна, что зритель не успевает в них разобраться. Думается, что в создании либретто ставилась, как одна из задач, занимательность сюжета: она-то и оказалась здесь лишней, иногда даже приводящей к наивной иллюстративности.

Однако большое достоинство спектакля в том, что несмотря на калейдоскопичность событий, в нем сохранен и выделен драматургический стержень, ощутима главная идея — раскрыть истинную героичность, величие суровых дней разинского восстания.

Предводитель его — в центре постановки, к фигуре Разина стягиваются все другие сюжетные линии. Исполнитель этой партии В. Тедеев великолепно чувствует и передает горделивую властность характера своего героя, страстную убежденность в правоте своего дела; в сценах психологического плана артист раскрывает сложный душевный мир Степана, нигде не нарушая при этом меру жизненной достоверности. Яркий и трагичный образ Марьи (М. Дроздова), впечатляющие фигуры Юродивых (А. Анучина, Л. Вариченко), вносящие в спектакль элемент гротеска, характеристической остроты. Перед нами проходит галерея портретных зарисовок, образная многоплановость которых в большой мере искупает отмеченные недостатки либретто. Существенна роль эффектных, сценически броских, изобретательно решенных массовых сцен, особенно Пролога и Эпилога. Но, пожалуй, сильнее всего из комплекса, составляю-

щего целое спектакля, воздействует музыка Сидельникова, к анализу которой мы и обратимся.

Композитор пришел к созданию балета опытным мастером. В его портфеле немало музыки в разных жанрах — симфонической, камерной, инструментальной, хоровой. Балет «Степан Разин» — первое сценическое произведение Сидельникова, впитавшее в себя черты многих прежних произведений и обобщившее их.

Творческий почерк композитора особенно интересно выявился в сочинениях последнего времени. В 70-е годы музыка его начинает развиваться в русле ярко национальных традиций. Новая редакция оратории «Поднявший меч», концерт для двенадцати солистов «Русские сказки», кантата «Сокровенны разговоры» — наиболее важные вехи на пути к балету. Следует упомянуть также и мелкие работы — 25 детских пьес для фортепиано «О чем пел зяблик», цикл «Саввушкина флейта», в которых сжато, в рамках инструментальной миниатюры, кристаллизуется самобытный метод мышления Сидельникова.

Каковы же существенные, индивидуальные черты стиля композитора, столь ярко проявившиеся в балете? Это прежде всего образная конкретность, оригинально и свежо понимаемая программность — свойства, которые нашли особенно благодарную почву в музыкально-сценическом жанре. Мир образов Сидельникова связан с русской сказочностью, с картинностью и живописностью: «Леший с русалками хороводы водит» — так озаглавлена одна из девяти частей концерта «Русские сказки»; «Бал молодых гусят», «Колыбельная берез» — названия коротких детских фортепианных пьесок. Важно, что программность часто понимается композитором как момент острохарактеристический. Роль элементов музыкального гротеска, широко и многогранно трактуемой скерцозности очень существенна в музыке Сидельникова. При этом он активно пользуется средствами, черпаемыми из самых разных стилистических источников: попевочный тематизм национального склада скрещивается с современной общехроматической «средой», элементы русской пляски автор смело соединяет с джазовыми и бит-ритмами.

Сидельников не принадлежит к числу композиторов, исповедующих какой-либо один из современных методов композиторского мышления: для него, например, одинаково приемлемы и близки классическое мышление в ясной ладотональной сфере и атонализм. Мастерское сочетание того и другого, вплоть до взаимопроникновения и синтеза, составляет одну из примечательных основ творческого метода композитора. Конечно, здесь можно видеть и влияние некоторых эстетических тенденций музыки 70-х годов, в лучших своих образцах явственно свидетельствующих об интеграции недавно еще полярных, противоборствующих способов художественного высказывания.

В стилистике Сидельникова органично сплелись традиции, которые осветили начало его творческого пути: от своего учителя Ю. Шапорина он унаследовал склонность к русскому эпическому жанру; острая характеристичность музыки восходит, с одной стороны, к куч-

кистским традициям и их развитию в музыке Лядова, с другой, — к русскому периоду творчества Стравинского. Влияние Стравинского больше всего сказывается в самой композиторской технике — в мотивной работе, в сфере ритмики, в оркестровке. Особенно заметно это в музыке балета «Степан Разин». Здесь рассыпано множество ярких, впечатляющих своей рельефностью тем-характеристик, таких как темы Степана, Марьи, материал, связанный с Тимохой, мотив Юродивых. Им присуще одно общее свойство — краткость, сжатость и вместе с тем предельная насыщенность, индивидуализированность. Слух легко схватывает и усваивает основной материал балета, и это обстоятельство в немалой степени способствует ощущению его цельности. Иными словами, композитор пользуется старым, испытанным методом лейтмотивной техники, объединяющей и организирующей музыкально-драматургическую ткань произведения.

Балет построен на основе сквозного принципа: он состоит из множества мелких эпизодов, скрепленных системой лейтмотивов — их повторений, а также сложных образных модификаций. Вот основной лейтмотив Степана:

The image shows two staves of musical notation for a leitmotif. The top staff is for the right hand and the bottom for the left hand. The tempo is marked 'Andante sostenuto'. The music features a prominent three-note chordal pattern in the right hand, which is repeated and varied throughout the piece. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Здесь композитор использует начальный оборот русской свадебной песни «Не было ветру». Примечательно, что трихордная основа попевки тут не только напоминает о ее «цитатном» происхождении, но фокусирует в себе исконные черты русского мелоса; на протяжении балета благодаря симфоническому развитию тема теряет присущие ей изначальные жанровые признаки и превращается в эпически величественный символ. В некоторых эпизодах ее проведение вызывает аналогии с другой русской песней — бурлацкой, «Эй, ухнем!». Это значительно расширяет и обогащает спектр жанровых ассоциаций, и лейтмотив Разина становится воистину обобщением образности, связанной и с эпической струей, и с трагической линией балета — гибелью Разина и вольницы¹. Звучит он в низком регистре, окрашен колоритом медной группы, нередко обогащен «колокольностью» (набат, фанфара, призыв к действию — образ-

¹ Недаром в Эпilogе композитор расшифровывает цитату — песня «Не было ветру» впервые звучит целиком (сцена оплакивания), она включается здесь в общий скорбный контекст (композитор строит из ее проведенный ряд так называемых «глинчинских вариаций»).

ные и жанровые преобразования этой темы бесконечно разнообразны).

Другой важный лейтмотив связан с образом Марьи — персонажа, функция которого в балете, как говорилось, не совсем ясна: в первом действии Марья пытается отомстить Разину за убитого мужа; далее постепенно примыкает к лагерю повстанцев (причины изменений в ее поведении драматургически неоправданы). Вместе с тем, все, что связано с музыкальным содержанием образа Марьи, эмоционально захватывает — интонационный материал, исполненный драматизма, вносит в балет необходимый сгусток психологической образности, оттеняющий эпико-драматический тон высказывания:



В целом стилистику балета, что уже отмечалось, определяет русский национальный элемент. Использование подлинных тем — одна сфера его применения. Кроме указанной цитаты «Не было ветру», Сидельников обращается и к другим: в эпизоде из второго акта, «У корчмы», где разыгрывается драматическая сцена гибели Тимохи — одного из сподвижников Степана, звучит тема «Ах вы, сени» — гротескно искаженная плясовая:



В ней угадывается ее мелодический контур, но диатоника «остранена» хроматическими интервалами, ритм заострен с помощью синкоп.

В сцене Разина и Мейран композитор не удержался от введения в музыку трансформированной цитаты из знаменитой песни о Степане Разине: сначала она звучит здесь как гротескный танец («Пьяная оргия на барже»), а затем как трагический возглас. Думается, однако, что данный прием цитирования «не срабатывает» должным образом, цитата обнаруживается лишь при внимательном изучении нотного текста.

Гораздо ценнее многочисленные эпизоды, связанные с разнообразными жанрами русской песни — частушкой, плясовой, шуточной, лирической, но рожденные фантазией самого автора. «Дивертисментные» танцевальные эпизоды, так украшающие балет, строятся на «чистых» национальных элементах. Таковы, например, великоленные по музыке танцы подружек невесты в первом акте или тема, завершающая балет в Эпilogue (танец со свечами). Это поэтичные, отмеченные музыкальной пластикой выразительные мелодии, в которых угадывается характер русского инструментального наигрыша. Их светло-диатонический колорит контрастен сценам совершенно иного действенного, иногда почти батального характера, в которых соответственно иначе представлен «русский» элемент. (Среди эпизодов подобного рода, к сожалению, немало таких, которые, изображая все-



Сцена из спектакля



Сцена из спектакля

возможные личные конфликты, заставляют зрителей, как уже говорилось, отвлекаться от главной сюжетной линии спектакля).

Здесь композитор скрещивает разнородные стилистические пласты. В частности, уже в Прологе танец вольницы, изображающий скачку на лошадях, представляет собой первую трансформацию мотива Разина: остиная фигура басов, тема, осложненная квартовой гармонией и свободно синкопированным ритмом, создает в целом (на основе постоянных повторений) своеобразный эффект звучания, близкий битовому и окрашенный в то же время ярко русским характером.

Сходны с данным эпизодом и многие другие, например, появление Скомороха в первом акте. Здесь фигура аккомпанемента строится как остиinato типа «буги-вуги», а мелодия состоит из акцентно варьируемого мотива-наигрыша. Композитор не боится сопоставлять элементы современной эстрады с чисто русскими (танец Скомороха перемежается с поэтичным танцем подружек невесты). Так возникает оригинальный «сплав» разных типов танцевальности, во многом расширяющий и обогащающий традиционные представления о возможностях балета. Музыка воспринимается как истинно современная, в каждом своем такте она динамична, упруга по ритмике и интонационно насыщена.

Интересно трактован Сидельниковым «ориентальный полюс» балета: персидский эпизод вносит самый сильный контраст в общую драматургию спектакля. Вступление ко второму акту «Персидский берег» (танец рабов, выход рабынь), сцена Разина и персидской девушки Мейран — развернутые фрагменты, в которые вкраплены и русские моменты: по воле либреттиста, на судне, где происходит встреча Степана и его возлюбленной, появляется беглый крестьянин Микола в сопровождении

казаков. Происходит ожесточенная схватка их с Разиным, в результате которой погибает Мейран. Снова сценические события вызывают чувство досады и неудовлетворенности: разворот кипящих на сцене страстей кажется схематичным и надуманным, музыка же, с ее органичными интонационными сопоставлениями ориентального и русского выразительна и впечатляюща. Обращение Сидельникова с восточным колоритом в этом фрагменте свежо и эмоционально. Конечно, он в обобщенной форме отдает дань традиции ориентализма, столь ярко развитой в русской симфонической и оперной классике. В то же время композитор воспринимает Восток также и с позиций более современных — в интродукции второго акта улавливаются тонкие ассоциации со стилистикой Мессиана. Они проявляются в общем оркестровом колорите, в использовании необычных тембров, в сочетании остиinato сопровождения с прихотливо меняющейся мелодией. Общий свободно-хроматический контекст лишь усиливает эти ассоциации:

- Andantino con moto

В Adagio Степана и Мейран чувство меры в ощущении ориентального несколько изменяет автору: «не к

месту» примененной кажется здесь каденция фортепиано, явно выпадающая из общего стиля сцены. По свидетельству Сидельникова, правда, этот эпизод был задуман им с некоторой долей иронии: «пышное» solo фортепиано должно было — вместе с другими оркестровыми красками отразить несколько нарочитую преувеличенность чувств героев; к сожалению, в сценическом воплощении возникла лишь внешняя аффектация.

Кратко хочется сказать о роли оstinатности в балете, о вскрытых Сидельниковым ее новых и интересных выразительных и конструктивных возможностях. Пласты оstinато, их взаимодействие заметны всюду, роль и значение их велико и многообразно. Именно этот прием становится сильнейшим формообразующим и объединяющим фактором, с помощью которого преодолевается калейдоскопичность в смене сюжетных событий. Включение оstinатных форм битового типа и в ориентальный эпизод (например, «Танец работаровца») не только способствует единству целого, но и вносит в данную сцену впечатляющий контраст.

Оstinатность используется как средство развития тем в пределах отдельных номеров балета; композитор широко применяет формы сопрано-оstinато в русских фрагментах. Наконец, сами интонационные структуры оstinатных фигур (как басовых, так и мелодических) разнообразны по составу: в сценах негативного плана (изображение «злых сил», картины пыток, ссор, избиваний и т. д.) они строятся на сгущении хроматики, причудливо острых интервальных последованиях. Напротив, в лирических сценах, в эпизодах психологического плана оstinатные фигуры предельно просты по звуковым комплексам (сцена прощания Миколы с Разиным). Таким образом, одно из общих свойств музыки XX века, нередко тяготеющей к оstinатности, приобрело здесь ярко направленный и оригинальный характер. Дансанти-

ность, понимаемая с позиций опыта XX века, привела к значительно обогащенным, по существу новым свойствам балетной музыки. Конечно, композитор не прошел мимо наиболее интересных и принципиальных достижений этого жанра в нашем столетии. «Дух» Стравинского сильно окрашивает и технику ритмической «игры», обильно применяемой Сидельниковым, и некоторые особенности ладовых образований (например, «фальшивые» дублировки в теме Юродивых, напоминающие тему «Весны священной»). Влияние оркестровки Стравинского также заметно в балете: пышность звучания и одновременно тяга к характеристическим soli, плотные пласты оркестровых звучностей в сфере оstinато. В то же время оркестр Сидельникова во многом отличается от оркестра Стравинского. В партитуру введены, например, две электрогитары, электроорган, саксофон, ударная установка.

В балете заметно также проявление тенденции современной музыки, называемой неофольклоризмом: скрещивание фольклорных явлений с современной техникой, с одной стороны, «остраняет» фольклорное, а с другой — вскрывает в нем архаическое, исконно терпкое, иногда резко характеристичное.

Композитор работает с материалом и в русле другого распространенного сегодня направления музыки — полистилистики, сказавшейся в синтезе пластов разного происхождения и свойства.

Заканчивая краткие заметки о балете «Стелан Разин», еще раз подчеркнем, что художественные достоинства этого спектакля неоспоримы. Те недостатки, о которых шла речь, искупаются музыкой, подсказавшей создателям спектакля множество интересных сценических находок. Образ народного вождя Стеньки Разина получил еще одно яркое воплощение.

И. Шехонина

ГЕРОИ А. СОФРОНОВА НА ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ

Каждая постановка новой советской оперы вызывает интерес музыкантов-профессионалов и широких кругов любителей музыки. Горячие споры о произведении, его месте в развитии жанра разгораются особенно сильно в тех случаях, когда оно посвящено современной теме.

Опера «Ураган» молодого композитора Вячеслава Гроховского — недавняя премьера Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко названа лирико-романтической. И все же жанр этого произведения определить однозначно нельзя. Основная его линия, драматургия центрального «треугольника» — Григория и Ев-

гении Березиных и Ольги Чернобровцевой — действительно, глубоко психологическая, лирико-драматическая. Но взаимоотношения комически-бытовой пары — Синицы и Чакана и чисто лирического дуэта — Анюты и Ивана под это определение уже не подходят. К тому же решаются названные побочные линии средствами скорее не оперы, а музыкальной комедии.

Возникающая жанровая двуплановость не такое уже редкое явление в наши дни. В театрах оперетты давно идут лирические мюзиклы и даже подлинные трагедии типа «Неистового гасконца». В область балета проникают элементы оратории. Все это воспринимается как обогащение жанра, расширение его границ. Однако в каждом случае подобного синтеза важно чувство меры, органичность сочетания и взаимопроникновения различных по генезису музыкальных средств и, главное, сохранения существенных черт основного жанра.

В основу либретто оперы «Ураган» положена известная одноименная пьеса А. Софронова. Драматург в данном случае сам выступил как автор либретто, продемонстрировав вдумчивое стремление освоить зако-