

5

Оперетты Ю. Милютина

К. ПЕТРОВА

За последние годы много работает в области советской оперетты композитор Юрий Милютин. Лучшие его оперетты получили общественное признание и ставятся во многих театрах нашей страны и за рубежом.

Юрий Сергеевич Милютин пришел в оперетту уже зрелым, вполне сформировавшимся композитором. Начало его творческого пути относится еще к середине 20-х годов. Первые его произведения — эстрадные песни танцевального или интимно-лирического склада — носили на себе следы влияния западной эстрады. Эти влияния продолжали сказываться и в некоторых его песнях 30-х годов (например, в песнях из фильма «Сердца четырех»), а также в первой его оперетте «Жизнь актера» (1940).

Однако в течение 30-х и особенно 40-х годов Милютин постепенно преодолевает в своем творчестве эти чуждые влияния: его песенный стиль очищается от специфически легкожанровых, обезличенно эстрадных черт, приобретает большую национальную определенность, советскую патриотическую направленность. Об этом говорят некоторые его песни периода Великой Отечественной войны и в особенности лучшие его песни последних лет, написанные совместно с поэтом Е. Долматовским («Ленинские горы», «Среди полей России», «Провожают гармониста» и другие).

В этих песнях композитору удается передать русский народно-песенный характер, решительно отказываясь от типично джазовых ритмов и гармоний и от элементов салонно-меланхолической лирики.

Весьма примечательной для эволюции творческого стиля Милютина явилась вторая его оперетта — «Девичий переполюх» (либретто М. Гальперина и В. Типота по пьесе драматурга XIX века В. Кры-

лова). Здесь композитор поставил своей задачей создание русской музыкальной комедии, основанной на широком показе русского быта XVII столетия, народных обрядов и плясок. Национальный колорит пьесы оттенен и в характеристиках основных героев — веселого скомороха Бесомыки, воеводской дочери Ксении и ее возлюбленного Юрия: в них есть много черт, роднящих их с персонажами традиционного русского народного театра. Главный герой оперетты Юрий Токмаков отличается благородной красотой и силой чувств.

«Девичий переполюх» впервые был поставлен на сцене Ленинградского театра музыкальной комедии в 1945 году; в Москве премьера этой оперетты была осуществлена лишь спустя пять лет. Постановка «Девичьего переполюха» не была поддержана нашей критикой. Авторы рецензий критиковали пьесу, называя ее «псевдоисторической»; вспоминали и нелестную характеристику, данную в свое время великим русским драматургом А. Островским «поставщику драматических изделий» В. Крылову. Что же касается музыки Ю. Милютина, то она оказалась вовсе не замеченной критиками.

Однако «Девичий переполюх» до настоящего времени пользуется успехом у зрителей, являясь одним из основных спектаклей в репертуаре столичного и многих периферийных музыкальных театров. Своей популярностью оперетта прежде всего обязана композитору, сумевшему создать на основе бесхитростного водеvilного сюжета цельное музыкально-сценическое произведение с мелодичной, ярко национальной музыкой.

Несмотря на давность происходящего (середина XVII века), спектакль смотрится с живым вниманием и интересом. Зритель проникается сочувствием к героине

-84

оперетты Ксении, которая вопреки воле родителей решает по-своему свою личную судьбу и выходит замуж за любимого.

Остро сатирически изображены в оперетте чванливые и тупые бояре, всеми силами стремящиеся добиться успеха своих дочерей на царских смотринах и достичь высокой чести — породниться с царем.

Противопоставление тупых, спесивых бездельников-дворян и остроумных, находчивых простолюдинов не ново для русской сцены: эти образы и положения имеют преемственную связь с русскими бытовыми комическими операми XVIII века. Так, умный и хитрый пройдоха Бесомыка, помогающий воеводской дочери скрыться от царских смотрин, и старый знахарь-мельник Агафон имеют некоторые общие черты с героем известной оперы Аблесимова — Соколовского — Фомина «Мельник-колдун, обманщик и сват». Любопытно, что и музыкальная характеристика Бесомыки в виде плясового балалаечного наигрыша близка песням мельника в опере Соколовского — Фомина.

Милютин верно почувствовал эту преемственную связь оперетты с образами старого русского демократического театра и, отказавшись от музыкальных штампов опереточной «венцины», обратился к русской песенности и живым ритмам веселых народных плясок. При этом композитор не пошел по пути стилизации под русскую музыку XVII века или старинные крестьянские песни. Напротив, музыка «Девичьего переполоха» имеет современные черты, во многом родственные лучшим лирическим песням самого Ю. Милютина: русская песенность передана им на основе освоения современного опыта русской советской лирической песни. Так, ария Ксении из III действия своим интонационным обликом родственна мелодии песни Милютина «Возле города Кронштадта»; мелодический образ знакомой массовой песни народного склада здесь как бы переосмыслен и обновлен.

Ария Ксении

Слеза туга, манитясны очи я
жду, тревогу за-та-я

„Возле города Кронштадта“

Вышел месьяк круто-рогий,
за-качался над водой.

Так же заметна интонационная близость средней части арии Ксении из I действия к мелодии песни Милютина «Дружные ребята». Этим как бы подчеркивается, что характер живой, подселой Ксении близок и родственен жизнерадостным эмоциям советской молодежи.

Можно отметить подобное же мелодическое родство отдельных эпизодов оперетты с лирическими массовыми песнями других советских композиторов. Так, песня Юрия «Я не первый день живу на свете» напоминает известную песню А. Новикова «Россия»:

Песня Юрия
(припев)

Ах, твой взгляд, моя краса-вида (да) всё мне
сердце, сердце исто-мил. Без те-
бя, мо-я кра-са кра-са-ви-да, бо-жий
свет мне, бо-жий свет не мил.

Конечно, суть здесь не в частных совпадениях отдельных мелодических фраз или оборотов, а в общей близости интонационной атмосферы, в общности характера и национального стиля этих произведений.

Черты современного песенного стиля, имеющиеся в музыке «Девичьего переполоха», отнюдь не противоречат ни сюжету, ни образам пьесы; они придают живую, действенную силу музыке, составляя главную причину популярности оперетты.

В «Девичьем переполохе» Милютин, следуя традициям русской комической оперы и классической оперетты, обратился к большой, развитой музыкальной форме с разнообразными ансамблями, развернутыми финалами. Это было принципиально важным явлением в советской оперетте, если учесть, что некоторые авторы не раз пытались измельчить музыкальную форму оперетты, превратить ее в набор примитивных песенок и танцев.

Часть критиков выступила с глубоко ошибочным осуждением оперетты «Девичий переполох» за ее «слишком сложную» музыкальную форму, якобы противоречащую законам данного жанра.

Подобные суждения способны лишь дезориентировать авторов советской оперетты, направить их на путь создания поверхностных водевилей с сугубо облегченными музыкальными номерами. Не к обеднению и упрощению жанра следует призывать композиторов, а к всемерному развитию лучших традиций классической оперетты с ее развитой и большой музыкальной формой.

К удачным страницам «Девичьего переполоха» нужно причислить ансамблевые сцены, музыка которых естественно вплетается в развитие действия, а порой ведет его. Вспомним, как гибко отражается смена душевного состояния Ксении в ее дуэте-объяснении с Юрием во II акте. Интересна сцена-дуэт Бесомыки и его жены Настасьи, раскрывающая контрастные образы супругов: шутовской, веселый нрав скомороха рельефно обрисован плясовой музыкой, песня Настасьи построена на интонациях народного причитания («Ох, ох, вышла да без разума»). Одной из лучших музыкальных сцен оперетты является комический мужской ансамбль из II действия—квартет бояр, музыка которого правдиво и метко рисует сценическую ситуацию: взволнованные предстоящими царскими смотринами бояре, столпившиеся в приемной воеводы, возбужденно переговариваются друг с другом. У всех них один и тот же страх, одни и те же заботы. Отсюда выразительный музыкальный прием—однообразное повторение одной и той же музыкальной фразы в форме стретто («О господи, владыко, что же будет»).

В музыкально привлекательных финалах двух первых актов композитор нередко пользуется приемом контрастных сопоставлений комических и драматических элементов. Так, веселая сцена-терцет подвыпивших Матвеевны, скомороха и мельника во II акте неожиданно прерывается облавой приставов, оцепляющих мельницу (хоровой ансамбль «Держи его, вжи его»); музыка волнующей сцены объяснения Ксении с родителями в I действии переходит в плясовую напев Бесомыки и веселый эпизод переодевания Ксении. Эти контрасты во многом способ-

ствуют усилению напряженности действия. Значительно беднее заключительный III акт оперетты, музыку которого составляют чисто вставные номера (песня Даши «Ох, лебедушку просватали», «Танец лебедушки» и другие).

Слабой стороной оперетты являются малочисленность и недейственность хоровых сцен: хор «Слава» в честь приезда московского боярина, ансамбль невест перед царскими смотринами и свадебный хор в финале отличаются несколько парадным, официально торжественным характером. Музыкальные образы основных героев оперетты (Ксения, Юрий, Бесомыка), хотя и намеченные верно в плане сжатых песенных характеристик, все же кажутся слишком статичными, мало развитыми.

Успеху «Девичьего переполоха» содействует удачная постановка Московского театра оперетты (режиссер И. Туманов). В спектакле участвует талантливая молодежь с приятными голосами и хорошими сценическими данными.

Стремясь усилить реалистическое звучание пьесы, театр опустил фантастические сцены русалок и леших на мельнице. Но в музыке этой картины остались следы некоторой изысканности, вызванной сказочно-фантастическим характером действия: обильные хроматизмы в мелодии, характерные приемы гармонии и оркестровки. Сопоставление реального и фантастического отнюдь не связано с сюжетом оперетты, а скорее вызвано желанием композитора разнообразить действие красочными балетными номерами.

Однако непонятно, почему театром исключены бытовые сцены — хор девушек в ночь под Ивана Купала и шуточные куплеты мельника. Вызывает возражение и балетный эпизод на мельнице, стилистически чуждый этой в целом реалистической постановке: танец деревенской девушки Марфутки на пуантах и особенно ее классическая балетная сцена с Николкой (кстати, обутым в лапти) противоречат не только социальному облику этой молодой пары, но и реально-бытовому характеру всей оперетты. Ничем не оправдана замена музыки «Танца лебедушки» из III акта дополнительным оркестровым исполнением песни Юрия. Повторенная по инициативе театра в качестве «музыкального антракта», эта

песня приобретает несколько

25

навязчивый характер....

/ из ст: К.Петрова. Оперетты Ю.Милюткина /.