

Герой Социалистического Труда, лауреат Ленинской премии, народный артист СССР, лауреат Государственных премий СССР и Государственной премии РСФСР имени М. И. Глинки Тихон Николаевич Хренников — один из основоположников советской оперы. На сценах многих музыкальных театров нашей страны и за рубежом с успехом идут его оперы «В бурю», «Мать», «Безродный зять». А недавно, в самый канун своего семидесятилетия, композитор порадовал москвичей премьерой — комической оперой «Доротея», новым сценическим воплощением известной комедии Шеридана.

Наш корреспондент обратился к композитору с несколькими вопросами о современных проблемах музыки, оперного жанра.

— Известно, что еще в 1913 году Сергей Дягилев советовал Сергею Прокофьеву писать балет, а не оперу, утверждая, что оперная форма отмирает, а балетная расцветает...

— Прошло уже семь десятилетий, и разговоры все идут, а опера не только живет, но и развивается!

Думаю, людям вообще свойственно время от времени в угоду каким-то новшествам привычное объявлять отживающим. Но довольно часто такие прогнозы бываю ошибочны. Вспомните первых русских фольклористов, призывавших спешить запечатлеть последние следы древних российских песен. Утрачено, конечно, немало, однако и сейчас советские ученые все еще записывают последние отголоски старины, в том числе и наидревнейшие из них — былины. Более того, сейчас вспыхнул острый интерес к древним песням среди молодежи, которая еще и исполняет их, дает им новую жизнь!

На так ли и с оперой? Ведь утверждение Дягилева относится ко времени, когда русская опера была в известном упадке. Пожалуй, кроме Прокофьева, тогда ни один из крупных композиторов не проявлял устойчивого интереса к музыкальному театру. Первые же оперы на революционные темы, появившиеся в 20-е годы, были скорее вырази-

тельные иллюстрации к тезису о кризисе жанра.

Но и в эпоху, казалось бы, упадка жанра вспыхнул яркий и весьма эффективный интерес к нему у композиторов братских народов. В это время над операми работают У. Гаджибеков, А. Спендиаров, З. Палиашвили... Да и в России молодые авторы начали активно искать

новые музыкальные приемы, новые звучания. Именно тогда Шостакович написал свою «Катерину Измайлову» — надо ли рассказывать о сегодняшнем интересе к ней любителей музыки многих стран! Собственно, середина 30-х годов — это уже явный подъем, рождение нового типа истинно народной демократической оперы.

— И все-таки и ныне говорят, что в век сверхскоростей, футбола и рок-музыки этот жанр устарел. А французский композитор-авангардист Пьер Булез просто заявил, что оперные театры следуют взорвать, ибо они тормозят прогресс искусства, мешая публике «модернизировать» свой музыкальный слух.

— Ну, авангардистам ничего больше не остается, как вести подобные разговоры. Это весьма шумевшее направление уже давно переживает трагедию: оно потеряло слушателей. В ФРГ в 1976 году общественный опрос показал, что музыкой авангардистов интересуется не больше 1 процента слушателей, их пластинки не покупают.

— Что должно быть основой репертуара современного оперного театра?

— Безусловно, классика. Неразумно отказываться от имеющихся сокровищ. То, что мы называем классикой, — это лучшее, что создано в музыке всем человечеством. Чем больше будет исполняться сочинений великих композиторов всех времен и народов, тем богаче будет каждый из нас. Впрочем, само понятие «классика» нестабильно: сегодня мы уже говорим о советской классике — Прокофьев, Шелли, Шапорин, Шостакович, Хачатурян.

Классическая музыка — это школа, своеобразное мерило профессионального уровня театра. Обращение к старинным, порой полузабытым сочинениям характеризует, кроме всего прочего, культуру понимания музыкальной стилистики разных эпох. И, наконец, исполнение современных произведений — это гражданское лицо театра, его способность идти в ногу с временем.

— В опере все масштабно — сцена, декорации, «униформность» голоса и жеста. Это необходимо, чтобы быть услышанным и увиденным в любом зале, однако нередко входит в противоречие с той «правдой» жизни, к которой особенно чувствителен современный зритель. Не таит ли это в себе некие камни преткновения в том, что касается развития оперного искусства?

— За четыре века своей жизни (а в России всего за три) сценическое оперное зрелище изменилось весьма существенно. Ведь в самом начале опера была чем-то вроде костюмированного концерта, от участников которого и не требовалось переходить на живых людей. В дальнейшем появились произведения психологические, отражающие народную жизнь, рисующие бытовые картины, и мы стали иначе смотреть и на оперного певца. В гриме, теат-

Однако истинная трагедия в том, что авангардисты оказали плохую услугу не только самим себе, но и современным авторам, вызвав недоверие публики к создаваемой сегодня музыке. Венское концертное общество, которое было известно как пропагандист современной музыки, в прошлом сезоне в два оркестровых цикла включило только одно сочинение современного композитора. К стати, о самом «взрывателе» оперных театров Пьера Булеза. Швейцарское радио и телевидение предложили слуша-

телям своеобразную звуковую анкету: 47 вопросов — примеров музыки самых разных эпох и стилей. Авангардизм был представлен пьесой Булеза «Молодот без мастера». Более или менее охотно ее прослушали 3 процента ответивших на анкету, 19 процентов отнеслись к ней безразлично, а 78 процентов — резко отрицательно.

Зачастую приверженность ко всяким ухищрениям вырастает из-за отсутствия собственных ярких жизненных впечатлений, когда толчок к творчеству дает не жизнь, а теории. Настоящий драматизм рождается на основе широкого охвата жизненных явлений. Отрадно, что большинство наших молодых авторов не ограничивают новаторство лишь технологией. И у наших слушателей бездушное, математически-выхолощенное искусство разве что иногда вызывает любопытство, но никак не завоевывает убежденных поклонников.

— Что должно быть основой репертуара современного оперного театра?

— Безусловно, классика. Неразумно отказываться от имеющихся сокровищ. То, что мы называем классикой, — это лучшее, что создано в музыке всем человечеством. Чем больше будет исполняться сочинений великих композиторов всех времен и народов, тем богаче будет каждый из нас. Впрочем, само понятие «классика» нестабильно: сегодня мы уже говорим о советской классике — Прокофьев, Шелли, Шапорин, Шостакович, Хачатурян.

Классическая музыка — это школа, своеобразное мерило профессионального уровня театра. Обращение к старинным, порой полузабытым сочинениям характеризует, кроме всего прочего, культуру понимания музыкальной стилистики разных эпох. И, наконец, исполнение современных произведений — это гражданское лицо театра, его способность идти в ногу с временем.

— В опере все масштабно — сцена, декорации, «униформность» голоса и жеста. Это необходимо, чтобы быть услышанным и увиденным в любом зале, однако нередко входит в противоречие с той «правдой» жизни, к которой особенно чувствителен современный зритель. Не таит ли это в себе некие камни преткновения в том, что касается развития оперного искусства?

— За четыре века своей жизни (а в России всего за три) сценическое оперное зрелище изменилось весьма существенно. Ведь в самом начале опера была чем-то вроде костюмированного концерта, от участников которого и не требовалось переходить на живых людей. В дальнейшем появились произведения психологические, отражающие народную жизнь, рисующие бытовые картины, и мы стали иначе смотреть и на оперного певца. В гриме, теат-

ральном костюме, при всех атрибутах сценических и жанровых условностей он теперь для нас — живой человек, находящийся в такой ситуации, в таком эмоциональном настроении, что не может не запеть. Короче, мы хотим видеть в опере не только певца, но артиста в полном смысле этого слова. Актуальной стала мечта Шалаяпина о новом оперном театре, где драматическая игра и внешний облик артиста — столь же важные и необходимые компоненты, как и пение. Русская сцена уже показала немало истинных оперных артистов, среди которых первый — сам великий Шалаяпин. Изменилась и режиссура. Однако случается, что, увлекшись своим видением, режиссер порой забывает, что имеет дело с произведением прежде всего музыкальным. Ведь опера — это музыкальная драма, а не драма с музыкой. Именно в музыке следует искать драматургию. Если забыть об этом, можно певцу создать условия, невозможные для пения, и публике отвлекать от музыки. А если для слу-

шателя «уходит» музыка — в чем смысл оперы?

— Вряд ли несколько осторожное отношение публики к современной опере объясняется только не всегда удачным сценическим воплощением. Вероятно, есть немало проблем в самой работе автора?

— Еще бы! Написать хорошее произведение о своих современниках — задача сложная. И к опере это относится втройне: ибо композитор не только должен чутко уловить, отобрать и обобщить живые музыкальные интонации для своих героев, но и найти соответствующую им литературную основу. Далеко не любой даже самый высокохудожественный материал может стать основой музыкальной ткани.

Современность во всех ее проявлениях требует глубокого осмысления, а для этого необходимо время. Нелегко осмыслить сегодняшний день в слове, трудно — в музыке, несравненно труднее — в таком синтетическом жанре, как опера.

Кроме «Свадьбы Фигаро» Моцарта, можно назвать, пожалуй, не более трех-четыре опер о делах, более-менее современных композитору, и то в пределах бытовой драмы или комедии. А наши авторы обращаются к великим героическим событиям современности. Так честь и хвала всем им, в том числе и молодым, что они не устают обращаться к современной теме, настойчиво ищут, ошибаются, но не сдаются.

— Но современная опера ведь не обязательно означает только современную тему? Вероятно, это и современный язык, современный строй музыки?

— Категорически возражаю против таких словосочетаний, как «современный музыкальный язык», «современный музыкальный стиль». Разве можем мы говорить, скажем, о «музыкальном языке XIX века»? Нет. Зато есть музыкальный язык Глинки, Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова, язык Верди, Вагнера, Бизе!

— Однако вряд ли вы будете возражать против того, что средства выражения сегодняшних авторов все-таки в целом отличаются от языка композиторов, скажем, XIX века?

— Разумеется. Личность каждого художника — порождение определенной эпохи, национальности, социальных условий и так далее. Однако как вы определите звуковые приметы нашего времени? Лязг и грохот? Стремительное движение? Но разве желание остановиться, подумать, поговорить спокойно, уйти от подавляющих стандартов — не другая сторона той же медали? Неужели какофония, диссонанс, оглушительный визг и бешеный ритм — это современно, а красивая мелодия — старомодно? Чем же объяснить тогда безудержный интерес современной молодежи к старинной камерной музыке, к фольклору? Похоже, старинный музы-

кальный язык для нее не анахронизм, а естественная часть языка сегодняшнего.

К чему ближе музыкальный стиль, скажем, Родиона Щедрина — к Мусоргскому, Прокофьеву или к нашему современнику Кабалевскому? А язык другого современного автора, Андрея Эшпая, — к тому же Щедрина или к марийскому национальному мелосу? И, кстати, как ярко проглядывает в сочинениях Щедрина язык русского фольклора — вспомните «Мертвые души» и «Не только любовь»!

— Какие произведения вы назвали бы наилучшими достижениями советской оперы?

— Оперы Прокофьева.

— А на современную тему?

— Его «Семен Котко». Удивительное соединение национального колорита с психологизмом. Великолепные характеры, замечательная музыка! «Семен Котко» написан Прокофьевым по повести В. Катаева «Я сын трудового народа». Но как впечатляюще ожили в его оперном вопло-

щении картины собственного детства композитора, прошедшего в Донбассе.

— Ваши оперы музыковеды относят к так называемому «песенному» направлению, зародившемуся в 30-е годы. Считаете ли вы песенность основой своего творчества?

— Абсолютно не принимаю, считаю неверным термин «песенная опера». Несколько десятилетий назад его придумали некоторые музыковеды с целью унижить мелодическое начало в опере, утвердить речитативную направленность. Между тем истинная песенность — это вершина оперного искусства, это Глинка, Чайковский, Римский-Корсаков!

Богатства песни необъятны: в ее интонациях теплый лиризм и напряженный драматизм, тонкий психологизм и романтика, а главное — та сложная простота и доверительность, что позволяет обращаться прямо к сердцам и героев, и слушателей. В этой доверительности, искренности я вижу главный путь к правдивости при всех условностях оперы. Разумеется, каждый жанр по-своему преобразует, преломляет мелодию, придает ей специфические, индивидуальные черты. Тем не менее песня, мелодия, в какой бы сложной форме она ни представляла, всегда была и будет основой всего, что я написал и еще напишу в любом жанре музыки. Никогда не использую в своей музыке фольклорных цитат, но обстановка городской и деревенской песни, в которой вырос, по-видимому, навсегда определила стиль мышления. Думаю, если нет образного мелодического начала, то какими бы современными выразительными средствами ни решалось сочинение, в нем не будет той самой сердцевины, что находит отклик в душе каждого любящего музыку.

В последнее время некоторые авторы отдают предпочтение сквозному драматическому действию, а писать

арию, дуэт, ансамбль считают вроде бы «дурным тоном».

— В истории есть примеры опер без арий и ансамблей, и примеры достойные: «Каменный гость» Даргомыжского и «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова. Авторы поставили перед собой цель полностью сохранить пушкинский текст во всей его речевой, поэтической музыкальности. И сделали это блестяще. Здесь нет арий в обычном их понимании, даже чем-то похожие на них мелодичные размышления Сальери скорее можно назвать драматическим термином «монолог», нежели музыкальным — «ария». Однако речитативный язык обеих опер удивительно мелодизирован, гибок, как-то необыкновенно течет. Образы выплывают тонко и убедительно. Отсутствие арий нисколько не умаляет ни психологического, ни мелодического богатства музыки.

Безусловно, возможны оперы без арий и ансамблей. Но, увы, мне кажется, что порой увлечение, как вы называете, «сквозным действием» — просто следствие неспособности композитора сочинить интересную мелодию.

— Что вы думаете о множестве появляющихся сейчас одноактных опер, моно-опер?

— Такие видоизменения неправомерно называть новшествами. Опера по самой природе своей очень многообразна. Не буду называть малоизвестные, полузабытые произведения. Но вспомним хотя бы «Моцарта и Сальери» Римского-Корсакова, «Иоланту» Чайковского — бездна мысли и нескончаемый поток волшебной музыки! А моно-опера — разве не сродни она великолепно-выразительным ариям-монологам, традиционным в классической опере? Ну возьмите хотя бы размышления Бориса Годунова или сцену его смерти! Значимость сочинения не в его размерах, но в размахе художественного мышления. Многие безусловно интересные одноактные оперы с успехом идут в московском Камерном театре на Соколе. А моно-оперы оказались очень привлекательными для радио и грамзаписи.

— А не обусловлены ли повывисшийся интерес к малым жанрам и само рождение Камерного театра еще и стремлением людей иногда отдохнуть от грандиозных зрелищ, потребностью серьезно поговорить «по душам» в небольшом кругу, в полудомашней обстановке?

— Конечно! Люди всегда нуждались в этом, и такого рода общение всегда было во всех социальных прослойках: посиделки и вечеринки — в крестьянской среде, домашние музицирования и спектакли — в кругу аристократов и интеллигенции. Сегодня есть особая острота стремления поговорить по душам с умным собеседником, услышать новое мнение о том, что волнует.

Такого тепло, задушевного разговора, безусловно, не может получиться в большом зале, более приспособленном для грандиозных, величественных зрелищ. Весьма наглядно в этом плане недавнее воплощение в Большом театре «Испанского часа» Равеля. В целом постановка интересна. Однако в условиях большой сцены и большого зала сочинение, написанное автором с мягким юмором и светлым лиризмом, вынужденно приобрело черты остро-сатирические, гротесковые. Конечно же, совсем иные акценты приобрели бы в более уютном зале и «Замок герцога Синяя Борода» Бартока, и «Моцарт и Сальери», и «Каменный гость», хотя эти спектакли и в ГАБТе пользуются заслуженным успехом. Впрочем, Камерный театр на Соколе имеет обширный репертуар: от Гайдна до Стравинского и Щедрина. И каждая постановка поражает новизной.

Однако никакая интимная задушевность не может заменить грандиозного музыкального представления с мощным разливом оркестра и голосов. Не забывайте, что вершиной оперного спектакля всегда является ансамбль — когда вся напряженность ситуации, накал страстей выражаются в... остановленном действии! Создать и зримо воплотить такую концентрацию переживаний в звуках — вот величайшее достижение композитора, режиссера, певца в опере, а это значит не избегать ее условностей, а властвовать над ними!

Беседу вел Эдда ЗАБАВСКИХ