

БОРИС Кравченко пришел к оперному творчеству поздно, после того как поработал на заводе авиационным техником, после нелегких консерваторских лет, когда пришлось наверстывать упущенное в детстве и юности. Быть может, поэтому он ценит в себе композиторское умение, способность писать споро, сочно, учитывая запросы широких кругов слушателей. Он четко определяет свое творческое кредо как противостоящее крайностям новизны ради поисков живой истины в музыке. Композитора интересуют реальные сильные чувства. Работа о естественности и доходчивости — вот чем он дорожит.

Его опера «Жестокость» семьдесят пять раз прошла в Одессе, дважды показана в Москве, на сцене Кремлевского Дворца съездов. Больше ста представлений выдержала опера «Ай да Балда» в городах Горьком и Свердловске. В чем же основа этого успеха? Что представляют собой оперные опыты ленинградского композитора?

Сюжеты их взяты из драматических эпизодов революционного прошлого, когда круто ломались человеческие судьбы, когда жизнь создавала острейшие коллизии: подвиг лейтенанта Шмидта — 1905 год, работа чекистов после гражданской войны. Герои опер человечны и возвышенны, умны, талантливы, бескомпромиссны. В этом их сила и привлекательность.

Примечательно, что либретто оперы «Лейтенант Шмидт» Кравченко написал сам. При этом не было опорного литературного первоисточника: сюжет «собирался» по крупным в результате изучения огромного круга материалов — от литературных источников до протоколов допроса Шмидта и приговора суда.

В следующей работе — детской опере «Ай да Балда» Кравченко скомпоновал текст, используя сказку Пушкина и русские народные сказки, и сделал это с таким умением, литературным тактом, что стиль либретто одобрил Институт русской литературы Академии наук СССР.

Для юношеской музыкальной комедии «Приключения Игната — русского солдата» композитор привлекает в качестве соавтора текста Ю. Погорельского, но и здесь оста-

вить «пружинистость» интриги. При переделке повести П. Нилина в оперное либретто Кравченко требовал усиления динамики сюжета. Правда, либреттист Ю. Димитрий добавил пролог и эпилог — «суд» людей шестидесяти годов над трагедией Веньки, прослоил действие интермедиями-поисками дидактического характера, но этим уступка статике ограничилась; нилинское повествование оказалось «спрессованным» в либретто с психологической глу-

девичка Рита, участвующая в восстании. Композитор обычно и начинает работу над оперой с женских образов: так, большую часть сцены «Невеста атамана» с кульминационной арией Клани «Я люблю так люблю, глупо так глупо и обиду не прошу» он писал, когда и текста еще не было. Это лучший эпизод оперы: использованы бытовые интонации, городской романс, народные крестьянские мелодии, причеты, богатая гамма речитативов. Благодаря музы-

тивно драматическую — такая сцена с арией Веньки о красном флаге, сцена «Невеста атамана».

Музыкальный язык опер Кравченко имеет ясно различимую национальную ладовую базу, хотя композитор не чурается современных обострений. Но даже в тех случаях, когда он обращается к новым приемам, например, в теме «Жестокости», когда он разрывает мелодическую ткань, слух все же «зацепляется» за что-то привычное, и это об-

ской аудитории. Появились два сходных произведения — комическая опера о Балде и оперетта о веселом и находчивом солдате Игнате: искусные инструментованные, сочные, озорные сцены, напоенные народными по стилю и духу мелодиями, вокальными номерами. В них возросло место меткого речитатива, подходящего именно для русского поэтического слова с его живостью, выдержанностью и резкой акцентировкой.

Оба спектакля двухактны, с быстрым чередованием небольших сцен. Первоначально опера «Ай да Балда» писалась для Ленинградского театра кукол, где и была поставлена. Когда сценическое воплощение нового расширенного варианта осуществили в оперном театре в городе Горьком, спектакль, предназначенный для детей, стали охотно посещать и взрослые, и он «перекочевал» на вечерние афиши, прочно утвердившись в репертуаре.

Нельзя, думаю, недооценивать значение таких непреходящих музыкальных представлений в нынешнем музыкальном искусстве, перенасыщенном монументальной драматургией. Зрители истосковались по легкой комической опере. А много ли их появилось после популярного «Фрола Скобеева» Тихона Хренникова?

Давно замечено: успех находит не только тех, кто быстро и напористо идет ему навстречу. Работая скромно и много над оперой-драмой, оперой-сказкой — теми типами опер, которые соответствуют национальной традиции, русской оперности, Борис Кравченко добился осязаемых успехов, утвердился на оперной стезе, и от него можно ожидать новых достижений.

С. ХЕНТОВА

ШТРИХИ К ТВОРЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ

СОЗДАВАЯ ОПЕРЫ...

вил за собой сочинение слов многих арий, речитативов; Погорельский писал куплеты и стихи.

Таким образом, композитор облегчает достижение единства музыки и слова, а литературные способности помогают отбору музыкального текста. Пусть Кравченко не все сразу удастся — отдельные погрешности в текстах заметны, но он сделал шаг вперед к опере как детскому театру, а не перенесенному на сцену принципам программного симфонизма или ораториальности.

На протяжении последних лет композитор написал три оперы, но типичной для него представляется первая — «Жестокость»: в определенности, законченности этого произведения, видимо, сказало то, что после окончания Консерватории Кравченко много писал для драматического театра, а также пробовал свои силы в кантатном жанре.

Работая с драматическими режиссерами, он приучился опираться на текст, считаться с режиссерской «партитурой»,

биной героев, мотивированностью их поступков, а главное — с обнаженной остротой драматургии. Количество действующих лиц ограничено. Сложных сюжетных взаимосвязей нет. Зато главные персонажи разработаны в музыке разносторонне, с богатой гаммой нюансов. Таковы в «Жестокости» Венька — чекист и пропагандист, находчивый, страстный, Баукин — незаурядный, но обманутий человек, таежная красавица Клани и пленительная Юля Мальцева, комсомолка 20-х годов.

Разработке центральных женских образов композитор уделяет первостепенное значение. Строятся эти образы в операх Кравченко сходно, по типу «Кармен»: антитеза доброго, но пассивного любящего существа сильной натуры, безоглядно отдающей чувств, ничего не требующей от любимого, готовый разделить его судьбу, но не прощающей лжи и измены: в «Жестокости» — Клани и Юлька, в «Лейтенанте Шмидте» — призрачная Любимая и портовая

ке, показывающей душевное состояние Клани, мотивировка ее союза с Баукиным и Венькой оказывается в опере убедительней, чем в повести Нилина; вот пример, когда опера углубила литературный персонаж.

Подчинение музыки драме, пожалуй, даже господство драмы над музыкальной объясняют музыкальные средства, формы, к которым прибегает композитор.

Большие увертюры в его операх отсутствуют, симфонический антракт появляется только один раз, в «Жестокости». Роль оркестровой драматургии скромна. Обычно в операх с преобладанием литературно-драматических элементов развернут речитатив. Кравченко добивается сценичности музыки, сближая приемы песенной оперы-драмы с приемами речитативной. В арии, песни, ариозо он вкрапывает речитативные обороты, выделяющие обострения действия, в результате, сливаясь с речитативом, ария перерастает в оперную сцену, всегда ак-

легчает восприятие.

Остроту драматургии композитор подчеркивает частым соседством и смешением бытового, симфонически-эпического, фольклорного: такие соединения, типичные для современной оперы, в «Жестокости» используются броско, но не воспринимаются как пестрота, ибо каждая стилизованная прослойка, будь то непреходящий романс Клани, напманская музыка в ресторане, тема «Жестокости» в симфоническом вступлении, — все естественно для данной ситуации. Органичны и некоторые тембровые находки и контрасты: сцену «Шмидт в заточении», например, сопровождает органная звучность, усиленная скрытыми магнитофонами, тема «Жестокости» — у медных в предельно напряженных регистрах.

После своей второй оперы о подвиге лейтенанта Шмидта, отвергнув предложения других сходных сюжетов, Кравченко сделал крутой поворот — к иным эпохе, строю чувств, жанру, к детской и юноше-