

НЕСТЬЕВА М. И.

В СОЮЗЕ С КОМПОЗИТОРОМ

Новое в искусстве означает рождение необычного синтеза. Эту мысль по-разному и неоднократно высказывали философы. В последние десятилетия она вновь приобрела актуальность, в частности, применительно к оперному жанру, причём процесс явно идёт по нарастающей. Можно вспомнить, что активный поиск новых тем, драматургических решений, путей обновления музыкального языка начался в советской опере как раз на последнем этапе существования самого этого явления. Первый всесоюзный оперный фестиваль прошёл в Минске в 1986 году и оказался последним, так как вскоре перестал существовать сам Советский Союз, а каждая из бывших советских республик поневоле замкнулась в собственном культурном пространстве. На фестивале были представлены новые оперные произведения Г. Канчели «Музыка для живых», В. Кобекина «Пророк» и В. Губаренко «Вий», в каждом из которых осуществлялся свой вариант синтеза различных жанров. И это было не просто мирное сосуществование, а интенсивное взаимодействие, взаимообогащение ранее несовместимых свойств. Новый тип оперного синтеза обусловил особые требования к интерпретаторам таких музыкально-сценических произведений – дирижёрам, режиссёрам, художникам, исполнителям, которые должны были стать более чем когда-либо прежде истинными союзниками авторов, продемонстрировать гибкое, мобильное мышление, ориентироваться в разных музыкально-театральных стилях, уметь естественно «модулировать» из одного в другой. Бурная эра режиссёрского оперного театра со всеми присущими ей крайностями тогда была ещё впереди. Опытные советские режиссёры того поколения умели работать в одной команде с коллегами-дирижёрами и создавать целостный спектакль, исходя из новых задач, которые выдвигали в своих произведениях композиторы. Именно поэтому опыт тех «звёздных» лет уходящего в историю советского оперного театра и сегодня нуждается в осмыслении.

Ярким примером органичного прочтения партитуры была осуществлённая в 1984 году постановка оперы-балета В. Губаренко «Вий» (по Н. Гоголю) в Одесском театре оперы и балета (дирижёр Б. Афанасьев, режиссёр А. Почиковский, художник Е. Лысик, балетмейстер В. Смирнов-Голованов). Спектакль имел длительный успех, стал важной вехой в деятельности театра. Композитор не остыл к данному сюжету и после того, как одесский «Вий» сошёл со сцены. Последним созданным им сочинением стала самостоятельная симфоническая версия оперно-балетного «Вия», озаглавленная им как «хореографические сцены». Их исполнение состоялось уже после смерти автора. Впоследствии произведение звучало в концертных программах в Киеве и Харькове ещё несколько раз, а в год 75-летия со дня рождения композитора было представлено в качестве своеобразной увертюры-пролога к концертному исполнению в зале Национальной филармонии Украины третьего акта оперы-балета.

Несколько лет в Одесском оперном театре шли разговоры о возвращении губаренковского «Вия», плодотворную работу над которым и успех созданного спектакля хорошо помнил коллектив. И вот теперь новая дата, 80-летие со дня рождения композитора, а также приход к руководству инициативного многоопытного музыкального руководителя Александру Самоилэ сделал эти планы реальными. Новая постановка намечена на начало следующего сезона. Каков бы ни был результат, его неизбежно будут сравнивать с уникальным спектаклем, созданным группой выдающихся мастеров, имена которых сегодня уже вошли в историю. Поэтому представляется актуальной задачей вернуться в недавнее прошлое, к тому замечательному одесскому «Вию», впечатления от которого остались в памяти всех, кому довелось видеть этот спектакль.

Но сначала несколько слов о самом произведении Виталия Губаренко. Несмотря на уже имевшийся плодотворный опыт работы в жанрах музыкального театра, в котором были сосредоточены главные поиски композитора, работа над «Виём» оказалась для него необычайно сложной. И не только потому, что область юмора, фантастики до сих пор почти не привлекала его внимания, и ему предстояло освоить новые для себя типы образности. Сложной, прежде всего, из-за многогранности и тонкости литературного источника (либретто М. Черкашиной и Л. Михайлова). Как известно, попытки драматургически осмыслить во многом неоднозначный, загадочный сюжет гоголевской повести осуществлялись и ранее: например, пьеса М. Кропивницкого, проникнутая этнографическим колоритом, наивной фантастикой, или опыты 20-х годов XX ст., в которых фантастика снята вовсе, а сатирические интермедии отмечены влиянием вульгарного социологизма.

Художник, обратившийся к этому сюжету в последние десятилетия XX века, конечно, поставил перед собой вопрос: что может дать современному зрителю-слушателю история, рассказанная Н. Гоголем, чем взволновать, какие вызвать переживания? Опера-балет В. Губаренко – это своего рода Дума про Хому Брута, человека незаурядного, душевно глубокого, натуру поэтическую. Композитор подчеркнул его страстное стремление к красоте, к идеалу, его дерзкий вызов тьме, желание победить её. И хотя тема поиска идеала не была новой, она продолжала интересовать художников его поколения, живших в эпоху брежневского застоя, привлекая возможностью предложить своё видение. Но давал ли повод литературный первоисточник для постановки таких проблем, волновавших творцов во все времена?

Ещё В. Белинский восхищался образом Хомы Брута, «философа не по одному классу семинарии, но философа по духу, по характеру, по взглядам на жизнь». Примечательно и такое признание критика: «<...> По мне, так философ Хома стоит философа Сквороды!»¹.

Думается, что работая над «Виём», В. Губаренко был не только увлечён этим произведением, но и вдохновлён таким общим свойством великого писателя, как его лиризм, отмеченным в свое время В. Белинским: «Описывает ли он (Н. Гоголь. – М. Н.) бедную мать, это существо высокое и страждущее, это воплощение святого чувства любви – сколько тоски, грусти и любви в его описании! Описывает ли он юную красоту – сколько упоения, восторга в его описании! Описывает ли он красоту своей родной, своей возлюбленной Малороссии – это сын, ласкающийся к обожаемой матери! Помните ли вы его описание безбрежных степей Днепровских? Какая широкая, размашистая кисть! Какой разгул чувства! Какая роскошь и простота в этом описании!»².

О чём бы ни повествовал Г. Гоголь, он всегда даёт возможность толкователям выйти за пределы конкретного сюжета, увидеть за ним более общие тенденции. Как справедливо отмечает Ю. Манн, размышляя о романтизме Н. Гоголя, здесь «<...> сохраняется тенденция расширения предмета изображения до целого региона, мира <...> Гоголевский мир имеет своё прошлое и настоящее <...> свои конфликты романтического отчуждения (в их мифологизированной форме). Словом, это <...> сокращённая вселенная, имеющая и свой рай, и свой ад»³.

¹ Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя («Арабески» и «Миргород») // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. – Т. I : Статьи и рецензии, художественные произведения (1829–1835) / В. Г. Белинский. – М. : АН СССР, 1953. – С. 305.

² Там же, с. 306–307.

³ Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма / Ю. В. Манн. – М. : Наука, 1976. – С. 334, 336.

Таким образом, мир Н. Гоголя шире – особенности восприятия и трактовки мироощущения писателя современным композитором обусловили истолкование повести «Вий» как некоего микрокосма с его антитезой добра и зла, мечты и реальности. Однако В. Губаренко, идя за Н. Гоголем, избегает прямой постановки сложных проблем в своём произведении. Поэтому в опере-балете Хома Брут редко раздумывает о кардинальных вопросах бытия (такие моменты композитор выделяет специально, и о них позже). Главный герой, как правило, является участником действия, он показан в потоке окружающей жизни. Это придаёт переживаниям и размышлениям свободного философа больший масштаб, всеобщий характер.

Так, в первом действии («Ярмарке на Подоле»), в котором Хома появляется лишь урывками, – это развёрнутая массовая сцена, исполненная юмора, косвенно характеризующая героя, человека, активно приемлющего радости бытия. Основная экспозиционная функция «Ярмарки...» – показать, представить всех действующих персонажей. В. Губаренко выступает мастером бытовой зарисовки, умеющим двумя-тремя остро колористическими штрихами нарисовать характеры персонажей, выхваченных из весёлой толпы торговцев. Главный стимул движения драматургии в этой сцене – контраст; много юмористических деталей (доведение размеренной речи до скороговорки, прямые апелляции к россиниевской «Клевете»). Композитор организует этот разноголосый поток шумной толпы при помощи и рондообразной формы, скреплённой ведущим рефреном, – призывом хора и *tutti* оркестра («Ярмарка, ярмарка...»), наподобие зова глашатая, повторением ряда других мотивов, скажем, мотива Бубличницы (персонаж, введенный композитором) с её «жалующимися» душещипательными оборотами *a la* старинный романс. Тут и определённый набор интервалики (секунды, кварты, тритон), искусно и разнообразно поданный В. Губаренко каждый раз в новом варианте сочетаний. Это, наконец, единообразное остигатное сопровождение, которое организует и подстёгивает динамику всей сцены. Здесь в оркестре сочетаются тембровая характерность с декоративностью, композитор виртуозно оперирует звуковыми пластами разной интенсивности (от *tutti* до двухголосия), постановка изобилует красочными эффектами (ренессансная щедрость красок в живописи Е. Лысика на заднике и на щитах, окаймляющих сцену, россыпь ярких тонов в костюмах танцующих парубков и девчат). В. Губаренко прославляет неиссякаемое стремление человека радоваться жизни. Даже некоторые чужеродные вторжения, скажем, эпизод с избивением цыгана или появление Панночки и её первый танец, растревоживший толпу, не могут развеять преобладающего жизнерадостного настроения. Конечно, в способах индивидуализации массы В. Губаренко имел предшественников – от М. Мусоргского и С. Прокофьева до С. Слонимского. Однако он сумел оправдать применение такого, уже не нового приёма, драматургическим контекстом.

Центральные персонажи взаимодействуют в опере по принципу притягивания-отталкивания. Познание красоты Панночки, которая соблазняет, притягивает, одновременно разрушая, губя, оказывается роковым для Хома. Однако и он, воспринимаемый дочерью Сотника как олицетворение здорового начала, полнокровных жизненных сил, несёт ей гибель. Подчёркивая их несовместимость, В. Губаренко образ Панночки решил хореографическими средствами. Вместе с тем, для воплощения основного нравственного конфликта композитор вынужден был как бы сблизить героев, сделать возможным их взаимодействие. С этой целью облик философа исполнен черт символического обобщения, а Панночка-Сотниковна – человеческих признаков...

Сверхтрудная задача, стоящая перед постановщиками – передать эту взаимную любовь-вражду между героем, исполняемым оперным певцом, и героиней, воплощаемой балериной. Но сначала о музыкальной стилистике, присущей каждому из них. Для изображения реальных персонажей «Вия» композитор привлёк широ-

кий спектр выразительности, идущей от украинской и русской музыкальных традиций: тут аналогии с партесными концертами, различными жанрами церковного пения, фольклора, а также с творчеством М. Мусоргского, С. Прокофьева.

Духовный облик Хома наиболее полно раскрывается во втором действии, в монологе образца городского романса, отмеченном редкой мелодической пластикой: «Ты скажи мне соловейко». Он исполнен тоски по красоте, ласке, любви. Непринужденность развития, граничащая с импровизационностью (смены на коротком расстоянии динамики, агогики), в этой варьированной куплетной форме (варьируется только инструментальное сопровождение, а не вокальная партия), чередование колористических застывших педалей с насыщенным гармоническим движением в оркестре отражают нюансы настроения в сокровенном высказывании Хома. Этот номер, поначалу безыскусный, разрастающийся до эпической картины, очень важен по смыслу: тут впервые в до сих пор преимущественно пародийном, юмористически сочном представлении заявлено о поиске идеала, о мучительном стремлении обрести его.

В характеристике Сотниковны преобладает угловатая мелодика инструментального типа с большими скачками, преимущественно на септиму и нону, прихотливая ритмика, индивидуализированная оркестровка: выделены «бесовские», фантастические тембры, роль которых тут играют челеста, вибрафон, колокольчики, медь, усилены звукоизобразительные эффекты. Вспоминаются такие театральные партитуры В. Губаренко, отмеченные симфонизмом, как балет «Каменный властелин» по одноименной драме Леси Украинки.

В первом акте, когда Панночка только появляется перед изумлённым торгующим людом, и Хома заморожен её чудной красотой, герои ещё не взаимодействуют. Их отношения раскрываются во втором акте: дуэте на музыку песни о соловейке и в последующем симфоническом фрагменте. Важно отметить замечательную инициативу театра, прежде всего, балетмейстера В. Смирнова-Голованова и режиссёра А. Почиковского, решивших построить на сольном высказывании Хома, задуманном композитором как монолог, его дуэт с Панночкой. Авторы спектакля использовали для сольной партии Панночки колористически богатые инструментальные подголосочные плетения, окружающие мелодию песни «Ты скажи мне, соловейко». Эту партию создал хореограф. Легко, свободно «действует» балерина на нескольких уровнях сцены – двух плунжерах и основной площадке. Её движения то надломлены, словно у врубелевского Демона, то исполнены страстного порыва. Иногда взмахи её рук-крыльев придают ей сходство с огромной экзотической птицей; в причудливых скачках угадывается ведьминское начало, а далее – почти бытовые естественные человеческие позы (стоя на коленях, закрыв лицо руками) выдают в ней обыкновенную девушку, внимающую любовному зову Хома. Большое мастерство и чуткость необходимо было проявить авторам спектакля и балерине Л. Нерубашенко, чтобы этот незапланированный композитором эпизод так органично вошёл в наше сознание, так точно соответствовал бы ритмическому рисунку сопровождающих голосов-подголосков, оттенкам эмоций, переданным в музыке.

Следующий этап взаимоотношений героев решён уже чисто хореографическими средствами. Уснувшему Хоме грезится счастливая любовь с Панночкой. На сцене балетный дублёр Хома. Танцевальное *Adagio* с его смелой, изобретательной лексикой сопровождается «хором» аналогичных балетных пар. Хореография, следуя за музыкой, приобретает всё более лирические черты, особенно с вступлением вокалиста сопрано, окрашенного теплой интонацией: гибкие сложные опевания придают звучанию плавность, гармонии септ-нонаккордов сообщают вокалисту характер сладостного томления.

Но Панночка – оборотень, и её человеческие проявления не могут быть длительными. Балетмейстер постепенно обостряет характер любовного дуэта: хореографиче-

ские позы становятся причудливо-изошрёнными, усложняются поддержки, акробатические, гимнастические элементы вытесняют собственно танцевальную лексику. Развёрнутая сцена Панночки с Хомой – это единственный в произведении момент, в котором герои взаимодействуют, они как бы сумели преодолеть препятствие, разделяющее их как существ разного происхождения – реального и фантастического. Именно здесь в героине проступают лики земной женщины, а образ бурсака обретает символически обобщённые черты. В третьем акте контакт уже нарушен: Панночка погибла¹. Здесь её образ олицетворяет злую волю, ставшую для Хома причиной страшных испытаний.

Привлекательной для В. Губаренко оказалась возможность воплотить в «Вие» духовную атмосферу украинского барокко. Для этого, в частности, его либреттисты ввели в оперу оригинальные тексты, литературные интермедии той эпохи (XVII век в Украине – начало стихосложения, зарождение театра). Так в спектакль вошёл и дух свободного, непринуждённого лицедейства. Он заявлен уже в первом действии, когда бурсаки разыгрывают на ярмарке комедию в духе школьных площадных представлений об Адаме и Еве. Он витает в спектакле и проявляется по-разному в превращениях, которыми изобилует опера-балет: Панночка оборачивается Ведьмой, кичливый Сотник – скорбящим отцом, утратившим дочь.

В контексте игрового представления уместен и такой приём, как фамильярно-пародийное отношение к «высокому» стилю, скажем, церковных служб, партесного концерта. Этот приём использован, например, в Прологе, в котором Хома-бурсак с товарищами распевает торжественный кант в честь окончания учебного года. Эффект пародирования заставляет усомниться в серьёзности каждодневных занятий молодых людей. Именно атмосфера театрализованной игры даёт возможность оперировать в «Вие» разными стилями, жанрами, типами мышления, помогает воспринимать двуплановость произведения, его реалистические и фантастические пласты действия.

Опера и балет в «Вие» существуют на равных основаниях, в чём убеждает описанный ранее дуэт Панночки и Хома («Ты скажи мне, соловейко»), естественно сочетаются также драматическое и эпическое начала, хотя они, как известно, разные в эстетико-смысловом отношении.

То, что между главными героями возникает нравственный конфликт, – типичный признак драмы, как и предвестия судьбы героя, пронизывающие все действие. Сошлюсь хотя бы на рассказ Тита, приятеля Хома, из второго действия про парубка и псаря Микиту, которого приворожила Панночка, и он, подчинившись ей, иссох и погиб – этакое жутковатое напористое скерцо с сильным звукоизобразительным рядом. Сквозной линией проходит через всё сочинение и тема красоты, тоже претерпевающая в опере-балете эволюцию. Красота, как недостижимая мечта, манит и притягивает, – об этом поёт Хома, изображая Ангела в Комедии об Адаме и Еве. Красота, обретшая плоть и кровь, вдохновляет любовный дуэт Панночки и Хома. Красота утраченная вызывает состояние неясной горечи, выраженное в маленьком ариозо Хома во втором действии («Как боль пронзает сердце»). Может быть здесь подспудно зреет осознание того, что, способствуя гибели Панночки-Ведьмы, он погубил и красоту? Наконец, оплакивание погубленной красоты (третье действие) в голошениях няньки и женского хора по ушедшей Панночке, в хоровых репликах, доносящихся из-за сцены в эпизоде отпевания Сотниковны Хомой.

¹ Момент её гибели показан во втором действии. Лишь в разговоре с постановщиками мне стало ясно, что Хома, по их решению, вовсе не убил Панночку: обратившись в человека и полюбив, она истратила слишком много сил и не выдержала этого испытания. Замысел интересен, но убедительно претворить его, мне кажется, пока не удалось. При таком активном, а главное – новом взаимодействии специфических форм оперы и балета, вероятно, какие-то издержки неизбежны.

Однако у авторов произведения и спектакля, как уже отмечалось, явно чувствуется стремление преодолеть рамки драматической истории о Хоме и Панночке и придать повествованию более обобщённые черты. Для этого они словно пропускают его через фольклорное сознание, погружают в лоно народного эпоса. Тут можно даже проследить его типичные формы: Ярмарка, Испытание соблазном, Поминование усопших, дублирование функций одного героя другим (так называемое «эпическое умножение» – в Эпilogue товарищ Хома, Тит, становится звонарём, будто заменяя друга как глашатая истины). В каждом из трёх актов оперы-балета налицо все признаки фольклорного осознания происходящего. Если в первом действии – «Ярмарке на Подоле» – они проявляются достаточно явно, то во втором и третьем – в более тонких, своеобразных формах. И тут вновь отметим инициативность, творческую изобретательность постановщиков.

Начало второго акта – картина «Хутор в степи». Ночь, сцена погружена в полутьму, слышны только неясные звуки, шорохи, шум ветра. Размытый, неопределённо-причудливый ритм, обыгрывание выразительности крайних регистров, очень дифференцированная оркестровая фактура с разбросанными то там, то тут репликами бас-кларнета и флейты-пикколо, глиссандирующими завываниями виолончели, «рычащими» валторнами, триолями бонгов. Позднее вступают челеста с колокольчиками... Оркестровая ткань то уплотняется, то разрежается. Пуантилистическими пятнами возникают речитативные возгласы испуганных бурсаков, заблудившихся в степи Тита, Тиберия и Хома.

Завораживающая своей таинственностью, словно передающая колебание трепещущего воздуха, музыка пугает, настораживает. Развитие сюжета как бы останавливается. И здесь театр предложил остроумное решение: постановщики ввели в качестве персонажей неких фантастических обитателей степи, своего рода вестников Вия. На своеобразных пластических отношениях их между собой и с бурсаками построен первый большой раздел картины. Хореографическая лексика предельно проста, близка к бытовой. Существа в широких развевающихся серых хламидах, а некоторые в фантастических масках спокойно располагаются на разных уровнях сцены, читают, вяжут, неожиданно принимают позы взлетающих птиц, интенсивно вращая руками, и вновь мирно садятся в кружок, слушая страшный рассказ Тита о псаре Миките, участливо кивают, сочувственно цокают. Они то пугают и без того напуганных бурсаков, образуя группу, имитирующую фигуру готовящейся к полёту ведьмы, – тогда бурсаки заводят молитву (и так три раза, по законам фольклорных жанров), то вполне по-свойски общаются, заигрывают с ними. Внешний вид, поведение таинственных ночных обитателей степи, скорее всего, рождены фольклорной традицией и намерением авторов преломить сквозь неё гоголевский сюжет.

Драматический накал третьего действия несколько смягчён, воспринимается с известным отстранением, тоже благодаря близости спектакля к фольклорным основам, представленным как оригинальный фон, постоянно присутствующий на протяжении всего акта и настойчиво проникающий в сознание зрителей-слушателей, определяя их реакцию. Речь идёт об использовании поэтической метафоры в том виде, в каком её, насколько мне известно, в оперном театре ещё не использовали. На нескольких столбах-подпорках по обе стороны сцены расположены своего рода чердаки-подкрышья. В каждом открывается как бы внутренний вид избы, в которой происходит обычное и вечное: мать качает люльку, играют дети, женщина прядёт пряжу и т. д. Открывается душа дома. С основным действием эти немые сцены, так называемый пластичный «фон», прямо не связаны, но он (даже, может быть, помимо нашей

воли) даєт происходящим событиям некую идейно-емоциональну окраску, погружает их в новий контекст. Подобные принципы мышления, скорее всего, заимствованы из драматического театра¹. Для оперного театра такой приєм нов и свеж, а главное – позволяет трактовать «Вий» как житие, как разновидность народного эпоса. Третье действие, о котором идєт речь, вообще содержит концентрированное сочетание и взаимодействие разных стилистических признаков, типов мышления, что естественно для спектакля, устремлєнного к финальной кульминации. Именно здесь более всего драма и эпос осмысливаются с позиций народного сознания.

В финальном акте драматически завершается индивидуальная судьба героя. С другой стороны, тут Хома наиболее убедительно показан как представитель народа, как личность, способная на жертву, на подвиг без ожидания наград.

Открывается действие оригинально решєнным «скрытым диалогом» двух параллельно действующих планов. Противопоставление сцен «У Сотника», где скорбят по Панночке, и «У Бубличницы», где разыгрываются жанрово-бытовые ситуации, по принципу монтажа кадров с их эмоционально-смысловым и жанрово-стилистическим контрастом, даєт очень сильный эффект. Кадры разворачиваются по диагонали друг к другу – «У Сотника» на дальнем плунжере, «У Бубличницы» – на основной сцене. При смене кадров участники застывают либо в безутешно скорбных, либо в бытовых позах, образуя скульптурную группу. Однако всякое возвращение кадра подчинено всё нарастающей экспрессии. Голошения по Панночке постепенно приглушают весєлое озорство, царящее в эпизодах «У Бубличницы», куда проникает предчувствие надвигающейся катастрофы. Первый перелом действия, точнее, «предперелом» (по ассоциации с предыктом в сонатно-симфонической форме) – выход Сотника из своего кадра на основную сцену с угрозами расправиться с губителем Панночки. Своеобразную «арию мести» поєт он, следуя правилам этого жанра с его аффектированными декламационного типа оборотами, рельефным ритмом, рваной фразировкой, в сопровождении низких струнных, деревянных и меди².

Словно реагируя на угрозы Сотника, отзывается Хома в кадре «У Бубличницы» песней «Да заболело тело бурлацкое бело» (в духе лироэпической казацкой), драматизированной постоянными модуляционными сдвигами и тоже проникнутой предчувствием своей гибели. Песня постепенно набирает силу, к Хоме присоединяются Бубличница, её гости и хор, оплакивавший ранее Панночку, который выстраивается на основной сцене. Этот фрагмент, в котором впервые откровенно фронтально расположенная хоровая масса интонирует *a cappella* в духе подголосочной полифонии, глубоко впечатляет как эпическое обобщение, первая кульминация третьего действия. Здесь герой как бы растворяется в народной массе.

¹ Вспоминается в этой связи спектакль А. Эфроса в Театре на Малой Бронной – «Месяц в деревне» по И. Тургеневу. На протяжении всего спектакля на сцене находилась большая и весьма аляповатая кукла, изображающая возницу, сидевшего в каком-то подобии открытой кареты. Сначала никто из действующих лиц не обращал на неё внимания, а нам, зрителям, была непонятна её функция, потом её присутствие так или иначе начали обыгрывать с помощью разных мизансценических рисунков. И лишь постепенно приходило осознание роли этого неоднозначного символа, видимо, призванного подчеркнуть нелепость ситуации, в которой оказалась respectable хозяйка дома, влюбившаяся в молоденького неимущего учителя своего сына и преследующая его.

² Здесь, как и во многих эпизодах оперы-балета, голоса оркестра выступают в функции активно сопереживающего собеседника вокальной партии: если же композитор создаєт звучащий фон, то чаще всего разветвлєнный, с привлечением богатой, красочной палитры, отмеченный тщательной работой с фактурой.

Драматическая вершина акта – сцена отпевания Хомой Панночки. Она заканчивается шабашем свиты воскресшей Панночки-Ведьмы и гибелью Хо́мы, посмевшегося послушаться некоего предупреждающего голоса (доносящегося из динамика), запретившего ему смотреть на Вия. Хотя в этой картине напряжение возрастает и фигура Вия – некоего фантастического рогатого существа в металлическом покрытии, «вырастающего» на заднике, – олицетворяет современное понимание страшной механистической силы, момент гибели Хо́мы несколько ступёван, скомкан. Завершается «Вий» выходом за пределы сюжета – радостным хором «На Ивана Купала» (с обыгрыванием звончатой кварто-квинтовости, светлыми переливами *до-мажорного* трезвучия), сопровождаемым купальскими танцами-играми парней и девушек. Динамическое развитие приводит к грандиозному *tutti* финала, воспринимаемому как прославление жизни. Купальское заключение корреспондирует с *a cappell'ным* хором «Да заболело тело бурлацкое...» по принципу дополнения (печаль, тоска – радость, веселье), подчёркивая ощущение полноты бытия, богатства жизни.

Спектакль вызывает чувство глубокого удовлетворения, как пример полноценного содружества настоящих мастеров разных искусств. Композитора и либреттистов, создавших оригинальную версию прочтения известного гоголевского сюжета. Режиссёра, дирижёра, балетмейстера и художника, составивших монолитную группу творцов, способных разработать концепцию и воплотить её в жизнь с эстетико-философской доказательностью, яркой фантазией.

Отдельно – о редком драматургическом чувстве художника Е. Лысика, не только автора образно точной, поэтически одухотворённой, метафорически богатой живописи на задниках и колористически разнообразных костюмов, но и большого мастера пространственно-конструктивных решений, благодаря чему в спектакле каждый сценический элемент работает на идею или подчёркивает эмоциональное содержание.

Как уже отмечалось, в современных операх, насыщенных разными стилевыми манерами, звукообразными ассоциациями, жанровыми разновидностями, труднейшая проблема, встающая перед их интерпретаторами, в частности музыкальными, состоит в том, чтобы освоить эти разные типы мышления и интонирования и органично донести до слушателей. В первую очередь, это касается дирижёров, от которых действительно требуется у н и в е р с а л и з м, поскольку они должны выполнять самые несходные функции при музыкальном руководстве современной оперой. Имеется в виду способность охватить широкий стилистический диапазон, очень неровный, как правило, рельеф темпо-ритма, умение овладеть разными типами взаимоотношений между оркестром и сценой. Речь идёт об управлении многослойной вокально-инструментальной тканью, где главное – найти точный баланс звуковых уровней при переходе к непринуждённому ансамблевому музицированию, сейчас чрезвычайно распространённому, а также при выстраивании больших симфонических фрагментов, сценически оформленных в виде пантомимы или балетных эпизодов. Конечно, все эти функции сами по себе не новы, но их сочетание в малом пространстве одной оперы требует от дирижёра особого мастерства, особой художественной мобильности.

Борис Афанасьев, музыкальный руководитель и постановщик «Вия», такими качествами обладает в полной мере. Он замечательно выявляет ценные черты партитуры В. Губаренко, сверкающей колористически богатой инструментальной палитрой. Он с завидным артистизмом и темпераментом подчёркивает по-ренессансному яркие динамические и фактурные контрасты партитуры, чувствует оркестр как живого собеседника вокальной партии и как плотную массу движущихся голосов в кульминационных зонах.

Разноплановий по стилістиці матеріал вимагає і від співаків-акторів універсальних художественних якостей, освоєння всіх можливих манер інтонірування, в частині вільної від крупного, типово оперного штриха, передаючої пісенну інтонацію, відзначену більшою скромністю, теплою довірливістю тону, непрямотою в спілкуванні з публікою і партнерами. Такою манерою добре володіє В. Тарасов, виступивши в «Віє» в ролі Хомы. Недостатньо знаючи мистецтво цього артиста, все ж беруся передположити, що досягти такої ступені природності інтонірування йому во многом допомогла робота над заголовною партією в «Сем'ї Тараса» Д. Кабалевського, поставленою в театрі незадовго до «Віа» (дирижер-постановщик, крім того, той же Б. Афанасьєв).

Однією з важливих спільних робіт композитора з постановочною групою. Об цьому свідчать не тільки «Вій», але і такі спектаклі, як «Пророк» Володимира Кобекина на свердловській сцені або «Музика для живих» Гіи Канчели в тбіліському театрі. На мій погляд, вони належать до найбільш яскравих досягнень 80-х років в області музично-театрального синтезу. І кожен раз театр виступав справжнім співавтором в сценічному втіленні цих творів.

В процесі постановки можуть виникнути суттєві корективи стосовно початкового вигляду твору. Скажемо, для надання більш загальної функції пісню «Да заболело тіло бурлацьке біле» постановочна група переклала В. Губаренку поручити її не ансамблю, а хору. Своя історія і у фіналі опери. В авторському варіанті творіння закінчувалося ефектною, вражаючою хоровою піснею ліроепічного складу «Чуден Дніпр при тихій погоді...». Вона була сама по собі дуже хороша, але ніби дублювала центральний номер третього дійства – «...Заболело тіло бурлацьке...», перекликалась з ним і за характером. Від цього знизився загальний ефект. Нинішній пісенно-плясовий варіант фіналу – хор «На Івана Купала» – теж ніби дає вихід з сюжету, але він за контрастом доповнює хор «...Заболело тіло бурлацьке...» своїм життєрадісним строем, створюючи таким чином шукане відчуття повноти світобачення.

Відзначається, що саме театр під час не тільки розкриває, углубляє, конкретизує задумані композитором символічні узагальнення, але і вводить нові емоційно-смыслові мотиви, створює свого роду поліфонічне взаємодіяюче вступлює ідей. Роль театру як повноцінного співавтора сучасних опер проявляється ще і в випадках, коли саме постановщики сприяють цілісності спектаклю, основу якого становить творіння, що складається з протилежних музично-драматургічних, стилістических початків. Як уже відзначалося, в «Віє» таку об'єднуючу роль грає приобщення розказаної історії до поезії народного епосу.

Скільки було сеговань на інертність, пасивність оперних театрів! Поетому відчуваєш особливу радість, коли можна пропеті хвалу постановщикам-інтерпретаторам. Це вселяє великі надії і впевненість, що плідотворне художественне співробітництво театрів і композиторів стане нормою.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бєлінський В. Г. О російській повісті і повістях т. Гоголя («Арабески» і «Миргород») // Бєлінський В. Г. Повне зібрання творів : в 13 т. – Т. I : Статті і рецензії, художественні твори (1829–1835) / В. Г. Бєлінський. – М. : АН СРСР, 1953. – С. 259–307.
2. Манн Ю. В. Поезія російського романтизму / Ю. В. Манн. – М. : Наука, 1976. – 375 с.

Нестьєва М. І. У союзі з композитором. На прикладі органічного прочитання партитури постановниками опери-балету В. Губаренка «Вій» (за Н. Гоголем) в Одеському театрі опери та балету (диригент Б. Афанасьєв, режисер А. Почиковський, художник Є. Лисик, балетмейстер В. Смирнов-Голованов) розглянуто і охарактеризовано нові вимоги до інтерпретаторів музично-сценічних творів (диригентів, режисерів, художників, виконавців), які мають бути сьогодні, більше ніж будь-коли, союзниками авторів, володіти гнучким мисленням, орієнтуватися в різних музично-театральних стилях, уміти природно «модулювати» з одного в інший.

Ключові слова: інтерпретація музично-сценічних творів, сучасне оперне мистецтво, сучасне художнє мислення.

Нестьєва М. И. В союзе с композитором. На примере органичного прочтения партитуры постановщиками оперы-балета В. Губаренко «Вий» (по Н. Гоголю) в Одесском театре оперы и балета (дирижёр Б. Афанасьев, режиссёр А. Почиковский, художник Е. Лысык, балетмейстер В. Смирнов-Голованов) рассмотрены и охарактеризованы новые требования к интерпретаторам музыкально-сценических произведений (дирижёрам, режиссёрам, художникам, исполнителям), которые должны стать сегодня, более чем когда-либо, союзниками авторов, обладать гибким мышлением, ориентироваться в разных музыкально-театральных стилях, уметь естественно «модулировать» из одного в другой.

Ключевые слова: интерпретация музыкально-сценических произведений, современное оперное искусство, современное художественное мышление.

Nestyeva M. I. In Alliance with the Composer. On an example of the director's reading of the score of V. Hubarenko's opera-ballet "Viy" (by N. Gogol) at the Odessa Opera and Ballet Theatre (conductor – Boris Afanasyev, director – A. Pochykovskyy, visual artist – E. Lysyk, choreographer – Viktor Smirnov-Golovanov), the article characterizes the new requirements for the interpreters of musical stage works (conductors, directors, artists, performers) that have to be today, more than ever, allies to the authors, think flexibly, navigate the various musical and theatrical styles naturally, be able to naturally "modulate" from one style to another.

Keywords: interpretation of musical and stage works, contemporary opera, contemporary artistic thinking.