

Музыка XX века

Сергей Буланов

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ОПЕРЫ РОДИОНА ЩЕДРИНА «НЕ ТОЛЬКО ЛЮБОВЬ»

Судьба первой оперы Родиона Щедрина «Не только любовь» долгое время складывалась неудачно. В разных постановках она не имела сценического успеха. *«Музыка в этой опере всегда была замечательная, а либретто плохое. К сожалению, человек, который его написал, не был талантливым»* [19], — так, например, интерпретировала причины неудач Майя Плисецкая, супруга композитора.

Сам Щедрин в интервью, опубликованном в «Российской газете», сказал: *«Мне всегда было немного стыдно этой оперы. Что ж такое — она раз за разом проваливается! Наверное, действительно плохая»* [19]. Музыкальный критик Владимир Зисман видит ситуацию иначе: *«Я помню постановку 1981 года. И дело совершенно не в том, как это было сделано (сделано было хорошо), а в том, что над всем этим висел тяжелый дух плана на постановки советской современной оперы»* [9].

Родион Щедрин написал «Не только любовь» в 1961 году под впечатлением от сборника лирических рассказов Сергея Антонова. Наибольшее внимание композитора привлекла история про «Тетю Лушу», именно по ее мотивам Василий Катанян и создал либретто.

Исторический контекст премьерных показов оперы, состоявшихся в Большом театре под управлением дирижера Евгения Светланова, был следующим: к началу 1960-х годов Большой театр, будучи главной сценой страны, утверждался в масштабном гранд-стиле. В 1948 Леонид Баратов по законам «большого» стиля осуществляет постановку оперы Мусоргского «Борис Годунов», в 1955 году по проекту Федора Федоровского появляется главный элемент величественного антуража — знаменитый «золотой» занавес. Закономерно, что опера Щедрина с ее незамысловатым сюжетом о колхозной действительности многими воспринималась как некий диссонанс.

Официальная критика на премьерный показ оперы «Не только любовь» в Большом театре оказалась противоречивой. Одни с энтузиазмом принимали и приветствовали идею молодого композитора вывести на сцену «простых людей», другие протестовали, находя такую попытку малоубедительной или даже вовсе не достойной сцены Большого театра. Общую ситуацию в прессе лучше всего характеризует открытая полемика в журнале «Советская музыка» — в статьях «Ново, талантливо» (1961, №7) Л. Гениной и «Ново, талантливо, но...» (1962, №1) М. Бялика.

Генина рассуждает о природе прозы Сергея Антонова, сравнивая его с А. П. Чеховым, интуитивно выходит на стратегическую роль частушки, но аналитически не объясняет ее влияние: *«Авторы оперы уловили главную антоновскую интонацию — искрящееся лукавство “Поддубенских частушек”. Новое и в том, что, подчинив частушку своему замыслу, Щедрин любовно сохранил неповторимое обаяние ее мелоса, ритмики и особенности формы и — больше того, предоставил частушке самостоятельную драматургическую роль в опере»* [6, 21].

Для нас важен отклик Бялика на одну из мыслей Л. Гениной: *«В конце своей статьи Генина высказала опасение, “как бы жанровая сторона и простота не заслонили нелегкую судьбу Варвары”. Это опасение, к сожалению, оказалось оправданным. Но причину нужно искать не в спектакле, а в опере. Сюжет, как видим, крайне несложен. Какой глубокий и общественно значительный смысл нашли в нем авторы оперы? И тут приходится недоуменно развести руками. Досадно, что ради такой бедной, “утешительной” идеи написана опера, в которой есть столько талантливого, нового»* [5, 38].

Очевидно, проблема еще заключается и в том, что нередко критики затруднялись с выводами о трактовке особенностей драматургии сочинения. Например, Татьяна Круглова в статье «На пути к зрелости» пишет: *«В опере Щедрина много юмора, остроумных находок, и велико искушение подчеркнуть именно эту сторону спектакля. Но ведь за ней скрывается серьезная лирическая драма героев!»* [10, 16].

На наш взгляд, в опере присутствуют как минимум две жанровые линии: комическая и лирическая. Невольно возникают вопросы: каким образом в произведении сосуществуют две эти сферы и как точнее определить жанр оперы «Не только любовь»?

И. В. Лихачева в своей книге «Музыкальный театр Родиона Щедрина» называет оперу лирико-комической. Любопытно, что сам композитор дает определение — «лирическая опера». Само по себе сочетание лирического и комического в одном произведении не уникально. В первую очередь возникает параллель с трагикомедией, распространяющейся от искусства Древнего Рима и барокко до искусства современного кинематографа. По законам трагикомедии, например, написана пьеса Уильяма Шекспира «Буря»: в ней все трагические моменты к финалу получают счастливую развязку (Алонзо и Гонзало избегают смерти, Фердинанд получает в жены Миранду, разбитый в щепки корабль восстанавливается).

Если искать ассоциации непосредственно в оперном материале — это «Обручение в монастыре» С. С. Прокофьева, жанровое определение которой как раз идентично характеристике оперы «Не только любовь», предложенной Лихачевой: лирико-комическая опера. Однако если в опере Прокофьева комическое и лирическое сосуществуют на равных правах, в опере Щедрина, на наш взгляд, равенство двух планов заведомо нарушается и сюжетно, и структурно, поэтому применять логику лирико-комической оперы к произведению нецелесообразно.

Первое действие оперы с самого начала насыщено комическими приемами. На сцене трактористы, пережидая дождь, играют в «козла». За сценой девушки поют частушку: «*Ох ы да, скоро лето подойдет, лес листвой оденется, эх, скажи, ох ы да, скажи возможно ль на тебя надеяться*». Четвертый номер оперы — Дождь (фуга и квартет трактористов) — представляет собой трагедию: обывательская тема рассказывается «высоким стилем» полифонического жанра.

«*Из города возвращается Володя Гаврилов*». Щедрин характеризует его двумя песнями отвлеченного содержания. Первая, по типу «комментирующей» частушки («что вижу — то пою») — «*Вот я приехал, вышел у дороги, небо и поле встретили меня*»; вторая песня, в дальнейшем лейтмотив Володи, — «*Крепкий, душистый курум отборный мы табак*». Мелодии песен, близкие городскому фольклору, побуждают слушателя искать различные аллюзии на известные образцы, однако музыкальных цитат в опере нет.

Пример 1. Р. Щедрин. «Не только любовь». № 5. Сцена и выход Володи Гаврилова, тт. 51–54

ВОЛОДЯ ГАВРИЛОВ (за сценой, издалека)



Второе действие оперы — кульминация комической линии, мастерски воплощенной Щедриным. Не случайно Юрий Темирканов ставит фигуру композитора в столь почетный ряд: «*С очень хорошим чувством юмора только три композитора: Гайдн, Прокофьев и Щедрин*» [16]. В «Маленькой кантате» из девичьих частушек помещен рефрен с откровенно смехотворным смыслом: «*Ой, мы частушек много знаем, знаем тыщи полторы. Ой, мы их сами сочиняем, сами композиторы*».

Любопытно обратиться и к другим рифмам, организующим тексты частушек: «полторы-композиторы», «премии-академии», «тошно-можно», «трактора-доктора», «любила-убила» и т.д. Рифы уже сами по себе ироничны, непритязательны и простонародны.

В начале сцены колхозной самодеятельности худрук деревенского оркестра Сергей Кондурушкин объявляет выступление своего коллектива: «*Начинаем выступление духового симфонического эстрадного самодеятельного оркестра под художественным руководством Сергея Кондурушкина. Первая*

труба — Сергей Кондурушкин, вторая труба — Кондурушкин Егор, третья труба — Иванов Петя, четвертая — Дубинский Антон. Барабан и тарелки — Пашка... ». Помимо «игры слов» в несурразном чередовании фамилий, музыка также содержит ироничную деталь: на пятой доле речитатива проводится первая фраза «Оды к радости» из Девятой симфонии Бетховена.

Пример 2. Р. Щедрин. «Не только любовь». № 12. Колхозная самодеятельность, т. 23



Подобный абсурдный набор слов на заданную тему мы находим в речитативе Володи перед песней «Про елочку»: «*Весьма неудовлетворительно. Верхнее “до” не вытягиваете. И канифоли мало*». В самой песне «Про елочку» следующий текст: «*В лесу родилась елочка, в лесу она жила-была. Потом влюбилась в мальчика и в город с ним ушла*». Кроме комических придыханий, «вытягивания» верхних нот, мотив песни напоминает вовсе не знаменитый новогодний шлягер Раисы Кудашевой, а цыганский романс.

Можно обнаружить и другую важную стилистическую особенность оперы, связанную с влиянием кинематографа. Она также способствует усилению комической линии. Музыкальный критик А. Матусевич отмечает: «*Наглаватый Володя Гаврилов в исполнении задиристого тенора Владислава Мазанкина — колоритный персонаж, словно сошедший с кинополотен Эльдара Рязанова или Леонида Гайдая*» [12]. Действительно, пересечение оперы с советскими кинолентами, особенно с картинами 30-х годов (колхозному быту посвящены фильмы режиссера Ивана Пырьева. «Богатая невеста» (1937), «Трактористы» (1939) и «Свинарка и пастух» (1941)) сказывается в сюжетном плане, образах главных героев, стилистической и жанровой составляющей музыки.

Найти и распознать лирическую линию в музыкальном материале оперы оказывается гораздо сложнее. Несомненным центром лирического плана является образ главной героини, Варвары Васильевны. Ее личной трагической истории посвящена вторая половина оперы. Однако героиня появляется уже в «первой части» (мы можем увидеть ремарки: «появление Варвары», «приход Варвары»), привнося особым — характерным для лирических персонажей — музыкальным языком элемент чужеродности. На фоне развития комической линии появляются предпосылки к жанровому переключению. Они сказываются в темповом замедлении, обостренном ритмическом рисунке.

Переломный момент в опере наступает в момент звучания главного и самого известного сольного номера «Песня и частушки» Варвары. В музыкальном материале явно соседствуют различные жанровые разновидности: песня как лирическая сфера, частушка как комическая. Почему-то после бравурной

частушки с пляской Варвары линия колхозной самодеятельности не достигает логичной кульминации. Напротив, когда Варвара заканчивает петь, все спешно расходятся.

Нетривиальна и развязка оперы. В партитуре обозначено: *«Варвара Васильевна медленно уходит. Сцена погружается в темноту. В полной темноте исчезает строение скотного двора»*. Ожидаемого традиционного счастливого конца в опере нет.

Таким образом, в опере не прослеживается привычное переплетение двух жанровых линий или их одновременное сосуществование. Драматургия оперы оказывается жанрово пластичной, происходит модуляция из комической сферы в лирическую. При этом обе сферы постоянно взаимодействуют: в условной первой части Варвара довольно незаметно дестабилизирует главенство комизма, во второй части Володя совершенно не соответствует общему лирическому настрою. Возникает эффект жанровой неоднозначности, что может быть связано с основой мелодического языка оперы *«Не только любовь»* — с частушкой.

Подтверждение нашей гипотезы о влиянии частушки на драматургию оперы находим в труде Павла Флоренского *«Собрание частушек Костромской губернии Нерехтского уезда»* (1909 год). Для объяснения, *«что собственно представляет собой частушка»*, в качестве примера Флоренский использует ее ландюховую форму. *«Ландюховая частушка есть народная лирика и, притом, лирика эротическая. Но эротика, которую высказывают перед всеми, да еще среди веселящихся товарищей и подруг, не есть, вообще говоря, эротика самой глубины души. Это — чувство более или менее поверхностное, — не столько страсть, сколько забава»*. Далее в статье следует ключевая, на наш взгляд, мысль: *«Эта двойственность частушки, это шутовское в глубоком и глубокое в шутовском придают частушке дразнящую и задорную прелесть»* [17, 12].

Известно, что Родион Константинович не опирался на размышления Флоренского, но в своей трактовке этого жанрового инварианта он явно достиг именно того эффекта, на который Флоренский указывал — *двойственности*. Следует отметить, что жанровая неоднозначность в творчестве композитора уже проявляла себя, на это указывает исследователь Н. Данилова: *«Три стилистические составляющие (фольклорная, академическая и джазовая) сплетаются в “Озорных частушках” в синтетическом единстве и активном взаимодействии. С их помощью Щедрин виртуозно выстраивает комическую интригу одночастного концерта»* [7].

Опера рождает всевозможные аллюзии и подтексты, связанные с историческим контекстом сюжета: *«В этой опере индивидуальное тесно переплетается с массовым, как, собственно, и было в России, очнувшейся после разрушительной Второй мировой войны. Все бытовое в постановке отодвинуто на периферию, а в центр поставлены яркие человеческие характеры, напоминавшие как оперных прототипов, так и героев советского кино — от “Судьбы” до “Афони”. В любовном треугольнике проглядывали многочисленные оперные треугольники русской и зарубежной оперы»* [8].

Отчасти подтверждение контекстной зависимости комического мы находим еще в двух источниках. Например, в статье «Частушка как карнавальная форма» говорится: «Смех, который обычно сопровождает исполнение частушек, представляет собой реакцию на открытое высказывание исполнителем того, что обычно замалчивается. Частушка позволяет обществу стать на мгновение открытым — в бергсоновском смысле этого определения, а смех — психологическая реакция на эту социальную трансформацию» [13].

Суммируя утверждения Бахтина из труда ученого «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» [2, 218], можно сделать вывод, что смех имеет, как минимум, три основных свойства: во-первых, он не может быть индивидуальным, а может возникать только в группе (в ситуации праздника), во-вторых, каждый смеется сам и дает повод для смеха другим, усиливая смеховую относительность, в-третьих, смех имеет амбивалентную природу (он одновременно веселый, ликующий — и насмешливый, высмеивающий, он одновременно утверждает и отрицает, возрождает и убивает).

Таким образом, амбивалентная природа частушки, по нашему мнению, определяет и жанровую двойственность оперы. Возможно, именно поэтому необычное драматургическое и композиционное решение, основанное на модуляции из сферы комической в лирическую, и не может найти убедительного решения в режиссерских постановках, что подтверждается сложной судьбой оперы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. Бахтин и русское отношение к смеху. От мифа к литературе: сборник в честь 75-летия Е. М. Мелетинского. Москва: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1993. С. 341–345.
2. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. Москва: Худож. лит., 1990. 543 с.
3. Бергсон А. Смех. Москва: Искусство, 1992. 127 с.
4. Бородин Б. Комическое в музыке. Екатеринбург, 2002. 234 с.
5. Бялик М. Ново, талантливо, но... Советская музыка / 1962, № 1. с. 37–39.
6. Генина Л. Ново, талантливо. Советская музыка / 1961, № 7. с. 20–22.
7. Данилова Н. «Озорные частушки» Р. Щедрина: стилевой синтез и инструментальный театр. Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2016. Т. 15. С. 2646–2650. URL: <https://e-koncept.ru/2016/96450.htm> (дата обращения: 16.03.2021).
8. Дудин В. Не только любовь. «Санкт-Петербургские ведомости», 07.03.2017. URL: https://spbvedomosti.ru/news/culture/ne_tolko_lyubov (дата обращения: 16.03.2021).
9. Зисман В. «Не только любовь» Щедрина в постановке театра «Санкт-Петербург Опера». «Ревизор», 03.10.2016. URL: <http://dev.rewizor.ru/music/special-projects/videt-muzyku/retsenzii/ne-tolko-lubov-shchedrina-v-postanovke-teatra-sankt-peterburg-opera/> (дата обращения: 16.03.2021).
10. Круглова Т. На пути к зрелости (о постановке «Не только любви» оперной студией ГМПИ имени Гнесиных) / Музыкальная жизнь / 1981, № 7. с. 15–20.
11. Лихачева И. Музыкальный театр Родиона Щедрина. Москва: Советский композитор, 1977. 207 с.
12. Матусевич А. Неустаревающий шедевр. «Играем с начала» 31.12.16. URL: <https://gazetaigraem.ru/article/13706> (дата обращения: 16.03.2021).

13. *Олсон Л. Адоньева С.* Частушка как карнавальная форма. URL: <https://history.wikireading.ru/388011> (дата обращения: 16.03.2021).
14. Родيون Щедрин. Материалы к творческой биографии / Ред.-сост. Е. С. Власова. Москва: Композитор, 2007. 487 с.
15. *Тараканов М.* Творчество Родиона Щедрина. Москва: Советский композитор, 1970. 328 с.
16. Телепередача «Юрий Темирканов. Монолог в 4-х частях», реж. Н. Урвачева, ВГТРК, 2018.
17. *Флоренский П.* Собрание частушек Костромской губернии, Нерехтского уезда. Кострома, Губернская типография, 1909. 65 с.
18. *Холопова В.* Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. Москва: Композитор, 2000. 319 с.
19. *Цинклер Е.* В Петербурге «спасли» оперу Щедрина. «Российская газета», 03.03.2014. URL: <https://rg.ru/2014/03/03/reg-szfo/opera.html> (дата обращения: 16.03.2021).
20. *Щедрин Р.* Родион Щедрин: Автобиографические записи. Москва: АСТ, 2008. 288 с.
21. *Эко У.* Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб.: Академический проект, 2004. 394 с.
22. *Sheinberg E.* Irony, satire, parody, and the grotesque in the music of Shostakovich. Die Musikforschung, 2002. 400 p.

REFERENCES

1. *Averintsev S.* Bakhtin i russkoe otnoshenie k smekhu. Ot mifa k literature: sbornik v chest 75-letiya Ye.M. Meletinskogo [Bakhtin and the Russian attitude to laughter. From myth to literature: a collection in honor of the 75th anniversary of E. M. Meletinsky]. Moscow: Ros. gos. gumanit. un-t. 1993. 528 p.
2. *Bakhtin M.* Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekovya i Rennsansa. 2-e izd. [The work of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance. 2nd ed.]. Moscow: Khudozh. lit. 1990. 543 p.
3. *Bergson A.* Smekh [laughter]. Moscow: Iskusstvo. 1992. 127 p.
4. *Borodin B.* Komicheskoe v muzyke [The comic of music]. Yekaterinburg. 2002. 234 p.
5. *Byalik M.* Novo, talantlivo, no... [New, talented, but...]. Sovetskaya muzyka.1962, № 1. P. 37–39.
6. *Genina L.* [New, talented]. Sovetskaya muzyka [Soviet music]. 1961. № 7. P. 20–22.
7. *Danilova N.* «Ozornye chastushki» R. Shchedrina: stilevoy sintez i instrumentalnyy teatr [«Mischievous ditties» by R. Shchedrin: style synthesis and instrumental theater]. Nauchno-metodicheskiy elektronnyy zhurnal «Kontsept» [Scientific and methodological electronic journal «Concept»]. 2016. T. 15. P. 2646–2650. Elektronnyi resurs [Electronic resource]. URL: <https://e-koncept.ru/2016/96450.htm> (data obrashcheniia [accessed date]: 16.03.2021).
8. *Dudin V.* Ne tolko lyubov [Not only love]. Sankt-Peterburgskie vedomosti [St. Petersburg Vedomosti]. Elektronnyi resurs [Electronic resource]. URL: https://spbvedomosti.ru/news/culture/ne_tolko_lyubov (data obrashcheniia [accessed date]: 16.03.2021).
9. *Zisman V.* «Ne tolko lyubov» Shchedrina v postanovke teatra «Sankt-Peterburg Opera» [Shchedrin's «Not only love» in the production of the St. Petersburg Opera Theater]. Revizor [Auditor]. Elektronnyi resurs [Electronic resource].URL: <http://dev.revizor.ru/music/special-projects/videt-muzyku/retsenzii/ne-tolko-lubov-shchedrina-v-postanovke-teatra-sankt-peterburg-opera/> data obrashcheniia [accessed date]: 16.03.2021).
10. *Kruglova T.* Na puti k zrelosti (o postanovke «Ne tolko lyubvi» opernoy studiy GMPI imeni Gnesinykh) [On the way to maturity (about the production of «Not only Love» by the opera studio of the Gnessin State Pedagogical Institute)]. Muzykalnaya zhizn [Musical life]. 1981. № 7. P. 15–20.
11. *Likhacheva I.* Muzykalnyy teatr Rodiona Shchedrina [Musical Theater by Rodion Shchedrin]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. 1977. 207 p.
12. *Matusevich A.* Neustarevayushchiy shedevr [A timeless masterpiece]. Igraem s nachala [Play from the beginning]. Elektronnyi resurs [Electronic resource].URL: <https://gazetaigraem.ru/article/13706> data obrashcheniia [accessed date]: 16.03.2021).

13. *Olson L. Adoneva S.* Chastushka kak karnavalnaya forma [Chastushka as a carnival form]. Elektronnyi resurs [Electronic resource]. URL: <https://history.wikireading.ru/388011> data obrashcheniia [accessed date]: 16.03.2021).
14. Rodion Shchedrin. Materialy k tvorcheskoy biografii / Red.-sost. Ye.S. Vlasova [Rodion Shchedrin. Materials for a creative biography / Ed.-comp. E. S. Vlasova]. Moscow: Kompozitor. 2007. 487 p.
15. *Tarakanov M.* Tvorchestvo Rodiona Shchedrina [The work of Rodion Shchedrin]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. 1970. 328 p.
16. Teleperedacha «Yuriy Temirkanov. Monolog v 4-kh chastyakh», rezh. N. Urvacheva [TV show «Yuriy Temirkanov. Monologue in 4 parts», directed by N. Urvacheva]. VGTRK [All-Russian State Television and Radio Broadcasting Company]. 2018.
17. *Florenskiy P.* Sobranie chastushek Kostromskoy gubernii, Nerekhtskogo uyezda [Collection of ditties of the Kostroma province, Nerekhtsky district]. Kostroma: Gubernskaya tipografiya. 1909. 65 p.
18. *Holopova V.* Put po tsentru. Kompozitor Rodion Shchedrin [The path in the center. Composer Rodion Shchedrin]. Moscow: Kompozitor. 2000. 319 p.
19. *Tsinkler Ye.* V Peterburge «spasli» operu Shchedrina [In St. Petersburg, Shchedrin's opera was «saved»]. Rossiyskaya gazeta [Russian newspaper]. Elektronnyi resurs [Electronic resource]. URL: <https://rg.ru/2014/03/03/reg-szfo/opera.html> data obrashcheniia [accessed date]: 16.03.2021).
20. *Shchedrin R.* Rodion Shchedrin: Avtobiograficheskie zapisi [Rodion Shchedrin: Autobiographical notes]. Moscow: AST. 2008. 288 p.
21. *Eko U.* Otkrytoe proizvedenie: Forma i neopredelennost v sovremennoy poetike [An open Work: Form and Uncertainty in modern poetics]. SPb.: Akademicheskii proekt. 2004. 394 p.
22. *Sheinberg E.* Irony, satire, parody, and the grotesque in the music of Shostakovich. Die Musikforschung, 2002. 400 p.