

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР МОРДОВИИ КАК ЧАСТЬ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ 1970–1980-х гг.*

Л. Р. МУХАЕВА,

*кандидат культурологии, доцент кафедры народной музыки
ФГБОУ ВПО «МГУ им. Н. П. Огарёва»*

Э. Н. КИЛАСОНИЯ,

*кандидат искусствоведения, доцент кафедры народной музыки
ФГБОУ ВПО «МГУ им. Н. П. Огарёва»
(г. Саранск, РФ)*

В 1970–1980-е гг., когда в нашем обществе обозначились негативные процессы – деформация моральных принципов и ценностных установок, – именно деятели культуры языком искусства первыми сказали правду о своем времени. Обращение к историко-музыкальному наследию этих лет сегодня вызвано настоятельной потребностью в диалоге с прошлым и все возрастающим осознанием значения эпохи «застоя» как предреформенной.

Важную область отечественного музыкального искусства составляют музыкально-сценические жанры. Протекающие в них эволюционные процессы показательны для состояния музыкальной культуры в целом и одновременно имеют ряд особенностей, присущих только театральным жанрам. Общая панорама музыкального театра рассматриваемого периода крайне пестра и нестабильна. Смена художественных направлений, жанровых и стилевых ориентиров, достигшая в те годы невиданных темпов, была вызвана, с одной стороны, кардинальным различием идейно-эстетических установок, социальных и политических условий советского общества, а с другой – повсеместным рас-

пространением новых форм потребления культуры. Многочисленные эстрадные программы радио и телевидения, дискотеки, вокально-инструментальные ансамбли в значительной степени формировали вкусы и запросы массовой аудитории, особенно молодежной. Перед композиторами и театрами в этот период остро встала проблема: либо «облегчить» жанр популярными ресурсами, либо, оберегая его «чистоту», оттолкнуть часть зрителей. Отсюда – эклектизм и компромиссность многих творческих и сценических решений. Порой искания композиторов вступали в острый конфликт с инерцией театров, где сложился привычный шаблонный репертуар. В нем было сравнительно немного из того, что писалось композиторами: поставленные на сцене лишь однажды оперные (балетные) спектакли затем надолго исчезали из репертуарного списка. Однако то, что композиторы продолжали экспериментировать в области театральной музыки, свидетельствует об их огромном интересе к новым формам развития жанра.

Рассмотрим стилистические тенденции, которые в 1970–1980-е гг. стали определяющими в области музыкально-театральных жанров (в частности, для оперы).

Интонация в XX в. – это сложное, многосоставное явление. Непривычный му-

*Издание материала осуществлено при финансовой поддержке РГНФ. Проект № 14-14-13008 «Музыкальная культура Мордовии: история и современность».

зыкальный язык, нетрадиционно-оперная манера интонирования при отходе от номерного принципа как следствие отражения интонационного строя, присущего звучащей атмосфере исследуемого периода, стали главными проблемами оперного театра тех дней. Поэтому обвинения критиков в чрезмерной разностильности, сложности восприятия относятся ко многим лучшим сочинениям оперной музыки 1970–1980-х гг. От композиторов потребовалось особое внимание в работе с интонационным материалом. Известный оперный режиссер Б. А. Покровский отметил: «Настала пора подарить зрителям красоту и нежность, которые может дать только опера» [6, 4]. Происходило возвращение на «исходную позицию»: композиторы все чаще отдавали предпочтение опере *поющей*, где преобладали принципы музыкальной драматургии.

В отечественной музыке рассматриваемого периода параллельно внутрижанровой дифференциации наблюдалось возникновение всевозможных «синтезов», где совмещались ресурсы академических жанров и современной эстрады. В использовании оперой средств смежных искусств особенно привлекательными оказались заимствования из сферы кинематографа, драматического театра; взаимодействие с концертными, вокально-симфоническими жанрами сделало музыкальный театр более открытым прежде неизвестным ему типам художественного мышления и стилистики. Востребованность выразительных средств смежных искусств определялась необходимостью конкурировать с технически современными формами бытования музыкального театра, доступными каждому слушателю, такими как трансляция оперного спектакля по телевидению в виде фильма-оперы (кинооперы), снятыми на пленэре, с разделением на поющего и играющего актера. Радикальный пересмотр комплекса постановочных средств (декоративного оформления, костюмерии, света, мизансцен и т. п.) стал простейшим способом демонстрации тяготения режиссуры к современной оригинальной трактовке знакомых классических опер, ак-

центрированию в них ранее никем не замеченных тонких деталей (ярким примером нового прочтения являются постановки Ю. Х. Темиркановым опер П. И. Чайковского «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова). Значение продуманной режиссуры в оперном спектакле существенно возросло; рутинная же постановка, основанная на смене статических мизансцен, заранее обрекала новое оперное сочинение на неуспех.

Существенным препятствием на пути новой оперы к слушателю оказалось ее тяготение к монументальности и, как следствие, тяжеловесности постановочных решений. Так, *опера-оратория* вобрала в себя черты кантатно-ораториальных жанров, выраженных в особом характере сюжета, лишенном какой-либо интриги. Альтернативой «большой опере» стала опера малой формы – *камерная опера, моноопера*, – которой свойственны свобода, непрерывность развития. Акцент в них сделан на выражении внутреннего мира лирического героя; внимание к нюансам его переживаний повлекло за собой иное отношение к деталям текста, к ключевым словам, специфическому ритму речи.

Именно «осмысленная, оправданная мелодия» (по выражению М. П. Мусоргского) представлена в подавляющем большинстве камерных опер 1970–1980-х гг. О взаимопроникновении камерно-вокальных и музыкально-сценических жанров в малой опере говорит приближение к театрализованному вокальному циклу, допускавшее чисто концертную интерпретацию. Особая мобильность камерной оперы, возможность ее концертного показа без большого ущерба общему впечатлению, способствовала более легкому и прямому пути к слушателю. Укрупнение сценически-визуального плана, когда зритель видел лишь одного певца, не уходившего со сцены на протяжении всего оперного произведения, открывало возможности тонкой работы над интонацией. В области камерной оперы работали композиторы М. С. Вайнберг, А. Б. Журбин, М. Л. Таривердиев и др. За два десятиле-

тия эта сфера обогатилась рядом талантливых сочинений.

В столь различных по жанру оперных композициях явно обозначена еще одна тенденция, показательная для оперы тех лет, – тяготение к образцам высокой литературы и источниковая многосоставность. Именно отсюда во многом происходит полистилистика организация материала (т. е. вводятся жанры, документирующие время, употребляются разные стилевые знаки изображаемой эпохи: «...интонации и мелодические образы, широко известные просвещенному любителю, как бы восстанавливают в сложном звуковом мире современной оперы “планку доступности” жанра широкому слушателю-зрителю», – отмечает музыковед Е. Б. Долинская [3, 104]. К числу полисредств оперы 1970–1980-х гг. относятся музыкально-сценическая полифония – параллельное развитие в оперном действии нескольких контрастных образно-смысловых линий с закрепленными за ними средствами выразительности – и так называемый режиссерский полискан – активное использование в сценографии оперы одновременной игры на разных сценических площадках, включая пространство зрительного зала.

Наблюдается дальнейший процесс изменения функций отдельных оперных форм, что проявляется в новом соотношении антрактов и вступительных разделов оперы (так, развернутые увертюры, написанные в сонатной форме, становятся скорее исключением). Все чаще композиторы предпочитают открывать оперу обобщенным по смыслу вокальным эпизодом, нередко в виде песенных или хоровых эпиграфов или зачинов. В этом, вероятно, находит проявление не только тенденция устремленности жанра к абсолютному преобладанию вокальных форм, но и по-своему многолетняя привязанность отечественного театра к стереотипу песенной оперы.

В «пограничной зоне», соприкасающейся с обширной сферой музыкально-театральных представлений, находятся оперетта, музыкальная комедия, мюзикл.

В рассматриваемый период они мирно сосуществовали на сценах театров оперетты, театров музыкальной комедии и даже на подмостках драматических театров. Если принять во внимание лишь количественный критерий, то можно утверждать, что в 1970–1980-е гг. эти жанры процветали: число созданных оперетт, музыкальных комедий достигло значительной цифры – свыше тысячи [4]. Театры музыкальной комедии (в отличие от театров оперы и балета) стали повсеместным достоянием. Их коммуникабельность открывала возможность выхода на сцену сочинений не только популярных авторов.

Отечественные спектакли, которые причислялись к разряду мюзиклов, еще были далеки от их зарубежных прообразов в силу не только естественного переосмысления зарубежного опыта, но практической невозможности достигнуть того динамического равновесия пения, хореографически организованного действия, сценографических решений, без которого мюзикл не существует. Попытки внести в него элементы сложной музыкальной драматургии неизбежно влекли возрастание роли музыкального компонента спектакля, приближение его к опере вплоть до прямого перехода в нее.

Последовательным выражением данного процесса стало появление феномена *рок-оперы*, где актеры полностью отказались от проговариваемого слова в пользу несложных формул речитатива. Что же дала рок-музыка опере? Прежде всего, расширение традиционной палитры выразительных средств, а также сугубо трагедийные сюжеты (столь близкие искусству XX в.), воплощаемые с помощью рок-лексики с особо акцентированной выразительной силой. Рок-опера – одна из локальных сфер оперного искусства, которой свойственна множественность творческих поисков. В советской музыке второй половины 1970-х гг. сформировалась плеяда авторов, остро ощущавших эти новые тенденции: Г. И. Гладков, А. Б. Журбин, Л. Г. Квинт, А. Л. Рыбников и др. – профессионалы, владеющие всем многооб-

разием средств современной композиторской техники.

Итак, несмотря на нестабильность творческих процессов в музыкально-театральных жанрах, явственно обозначилось пророческое предсказание Б. В. Асафьева: это искусство «все-таки упорно жизнеспособно и останется жизнеспособным потому, что его корни – и в развитии человеческой интонации как эмоционально осмысленной произносимости душевной настроенности» [1, 333]. Музыкальная культура 1970–1980-х гг. открыла композиторам новые возможности в области музыкально-театрального искусства, доказала эстетическую допустимость ряда средств, ранее считавшихся противопоказанными.

Наряду с проблемами, связанными с композиторским творчеством, претворением народных истоков средствами музыки XX в., ростом исполнительского мастерства, в культуре малых республик возникали и иные трудности, которые выходили за рамки сугубо музыкальной специфики. Среди них наиболее важна судьба музыкального театра, где многое определяется состоянием сценической культуры.

Мордовский музыкальный театр является «наследником лучших традиций искусства прошлого. Родившись из фольклорных форм с элементами театрализации, через самостоятельное творчество, не минуя кризисные периоды, совпадавшие, как правило, с общекультурными и социальными, он поднялся до уровня высокопрофессионального оперного театра» [5]. Его история началась в 1935 г.: 28 ноября состоялось открытие первого театрального сезона, которое было отмечено премьерой оперетты К. Миллёкера «Нищий студент». Театр неоднократно реорганизовывался, меняя свой статус, профессиональные задачи:

1935 г. – Театр музыкальной комедии МАССР;

1937–1948 гг. – Театр оперетты, Мордовский государственный театр оперы и балета;

1959 г. – Мордовский музыкально-драматический театр;

1969 г. – Мордовский театр музыкальной комедии.

К началу 1970-х гг. опера, оказавшаяся столь востребованной в военные и послевоенные годы, постепенно уступила место зарубежной и отечественной *оперетте* и *мюзиклу*. У театра появилась возможность договариваться с авторами о создании произведений на интересующие их современные темы, а деятельность театра в целом характеризовалась участием приглашенных из других городов режиссеров: М. С. Веризова (Ленинград), В. А. Канделаки (Москва), В. А. Курочкина и В. М. Раку (Свердловск). Народный артист СССР В. А. Курочкин, например, поставил музыкальный спектакль «Внимание, съемка!», В. А. Канделаки – «Скандал в Авлабаре» и «Граф Люксембург», заслуженный деятель искусств РСФСР К. К. Ставский – «Ночь в Венеции». Особый интерес у публики вызывали спектакли по произведениям популярных авторов: В. И. Мурадели («Мери Ив»), П. А. Рябова («Сорочинская ярмарка»), В. П. Соловьева-Седого («Восемнадцать лет» – спектакль, получивший диплом Всероссийского смотра музыкальных театров в 1970 г.), А. Я. Эшпая («Внимание, съемка!») и др. Главным режиссером М. И. Кларисовым были поставлены оперетты признанных советских композиторов: «Полярная звезда», «Требуется героиня» В. Е. Баснера, «Дороги к счастью» И. О. Дунаевского и др.

В конце 1970-х – начале 1980-х гг. коллектив театра возглавил заслуженный деятель искусств Карельской АССР Л. М. Вилькович, во второй половине 1980-х гг. главным режиссером стал Я. М. Лившиц. Каждый сезон репертуар музыкального театра пополнялся 2–3 новыми произведениями. В афишах тех лет кроме вышеназванных значились:

– произведения зарубежного классического репертуара (оперетты И. Кальмана, Ф. Легара, Ж. Оффенбаха, И. Штрауса);

– произведения советских композиторов (оперетты Б. Александрова, И. Дунаевского, К. Листова, Е. Птичкина, Н. Стрельникова, О. Фельцмана; музыкальная комедия В. Дмитриева («Берегите

мужчин»), музыкальный спектакль Г. Канчели («Скандал в Авлабаре»), комическая опера Т. Хренникова («Доротей»);

– мюзиклы Дж. Германа («Хелло, Долли!»), Ф. Лоу («Моя прекрасная леди»), Ф. Караева и Л. Вайнштейна («Дорога в Нью-Йорк»), О. Фельцмана («Донна Люция»);

– музыкальные сказки В. Казенина, В. Баршинова и Н. Лузгинова, Г. Гладкова, В. Дружинина, А. Кулешова, Б. Савельева, Э. Салихова, А. Спадавеккиа, И. Якушенко;

– концерт-ревю («Как хорошо быть в оперетте»).

Творческий коллектив театра предлагал вниманию публики репертуар, состоящий из классических оперетт, музыкальных комедий и произведений современных композиторов. О его выступлениях, гастроях сохранились многочисленные отклики и рецензии в республиканских газетах, в прессе различных городов. Это было время, когда в театр ходили всей семьей.

Профессиональный интерес к музыкально-театральным жанрам в 1970–1980-е гг. проявляли и композиторы Мордовии. Указанные годы ознаменованы рождением ряда произведений национальной тематики: в 1974 г. состоялась премьера *первой мордовской оперетты* «Мокшанские зори» Г. В. Павлова (по либретто И. М. Девина и И. П. Кишнякова). Для театра это был первый и весьма удачный опыт в новом жанре: «Музыка в оперетте... оказалась мелодичной, доходчивой, в ней были ярко выражены элементы национального музыкального языка» [2, 710].

В конце 1970-х гг. саратовский композитор В. П. Беренков и московские либреттисты В. Есьман и К. Крикорян предложили для постановки *музыкальную повесть* по мотивам жизни и творчества С. Д. Эрзи-Нефедова «Чародей», премьера которой состоялась в 1980 г. Главным достоинством спектакля стала музыка – мелодичная, песенная. Однако В. С. Брыжинский отмечает, что в ней «почти полностью (за исключением нескольких нот из “Умарины”) отсутствует

мордовская национальная мелодика, которая просто обязана была быть – ведь произведение повествует о яркой национальной личности» [2, 711]. «Чародей» – один из последних спектаклей, над которым работа велась в содружестве с авторами разных городов. Эпоха заказных произведений закончилась.

Со второй половины 1970-х гг. огромный интерес к музыкально-театральным жанрам проявляет уже известный за пределами республики композитор Г. Г. Вдовин. Он внес весомый вклад в развитие этого вида искусства. Его первым произведением для театра была опера «В шесть часов вечера после войны» по пьесе В. М. Гусева (либретто М. И. Фроловского, 1975). Многим известен одноименный фильм с музыкой Т. Н. Хренникова, но его популярность не помешала композитору найти свое видение сюжета и передать его языком современной музыки. Опера была поставлена силами преподавателей и студентов Саранского музыкального училища. Руководили постановкой директор училища Л. П. Юшкова, дирижер М. И. Фроловский и ленинградский режиссер Х. Ф. Школьник. «Первая опера Г. Г. Вдовина “состоялась”, и нет необходимости делать какие-то скидки на неопытность или специфику исполнительского состава», – констатирует музыковед Н. М. Ситникова [9, 71].

В 1981 г. коллектив театра представил зрителю новое произведение Г. Г. Вдовина – *народную музыкальную драму* в 2 действиях и 5 картинах «Ветер с низовья» (либретто М. И. Фроловского по пьесе П. С. Кириллова «Литова»). Это была попытка нового, созвучного с современностью, решения национальной музыкальной драмы «Литова» (премьера которой состоялась в 1943 г.). Автор шел на определенный риск, так как произведение сравнивалось с изначальной постановкой и, естественно, встречало сопротивление со стороны носителей традиционных взглядов на уже признанное произведение. Однако оно звучало совершенно по-новому, и заслуга в этом прежде всего музыки Г. Г. Вдовина:

«“Ветер с понизовья” говорил на другом, современном музыкальном языке: и народные хоры, и хоры стрельцов, и арии Литовы... и танцы – все другое» [2, 704]. Композитор, мыслящий новыми музыкальными образами, соединил традиционный народный музыкальный язык с современными средствами выразительности, и спектакль получился ярким, зрелищным, эмоциональным, но главное, нетрадиционным.

В 1986 г. Г. Г. Вдовин представил композиторам Поволжья и Урала, затем зрителям Саранска свою новую *камерную оперу* «Пасынок судьбы» (по пьесе Я. В. Апушкина). Это был очередной смелый шаг композитора к освоению нового для него музыкально-сценического жанра, ставшего весьма распространенным в отечественной музыке исследуемого периода. Для мордовского зрителя произведение должно было стать знаковым уже потому, что оно посвящено уроженцу Мордовии поэту Александру Полежаеву. Но сценическая судьба у сочинения не сложилась: из-за слабой режиссуры и невысокого исполнительского уровня опера не была оценена по достоинству. Спектакль был показан лишь однажды в концертном исполнении силами солистов театра.

В 1970–1980-е гг. в разных жанрах театральной музыки дебютирует новое поколение композиторов: Н. В. Кошелева, Г. Г. Сураев-Королев, С. Я. Терханов. Например, в списке произведений для театра С. Я. Терханова значатся зонг-опера, музыка к зонг-спектаклю, мюзиклы; у Н. В. Кошелевой – музыкальная картина, музыкальная сказка; Г. Г. Сураев-Королев пишет рок-шоу-оперу «Что же счастье?».

Таким образом, композиторы Мордовии охотно осваивали современные в тот период времени музыкально-сценические жанры (оперетта, камерная опера, мюзикл), но постоянную «прописку» в репертуаре музыкального театра Мордовии по разным причинам их произведения не нашли. Н. М. Ситникова считает, что коллектив «менее всего был оза-

бочен созданием спектаклей о Мордовии, спектаклей, в которых о нашей республике можно было рассказать не только себе, но и многочисленным зрителям других областей страны во время гастролей» [8]. В связи с этим следует отметить, что на конференции композиторов, музыковедов, театральных деятелей Москвы, городов Поволжья и Урала, состоявшейся в столице Мордовии г. Саранске в 1986 г., был сделан вывод: «На театр ложится большая ответственность: он может стать как стимулятором, так и тормозом творческого процесса композиторов» [7, 46]. Несомненно, от степени внимательности театра к творчеству национальных авторов во многом зависит не только собственное «лицо», но и то, насколько активно будут развиваться в республике музыкально-сценические жанры.

Итак, состояние музыкального театра 1970–1980-х гг. представляло собой широкий спектр многообразных противостоящих и одновременно взаимодействующих проблем, где одна тенденция существовала с прямо противоположной. Обретая новые формы общения со зрителем, опера оказалась открытой таким разным явлениям культуры, как *академические жанры* музыки (вокальный цикл, кантата, симфония и т. д.), *эстрада* (джаз, рок), *телевидение* (видео-опера), *кинематограф*, *драматический театр* (рок-опера, мюзикл) и *театр музыкальной комедии* (оперетта).

Несмотря на то что в основе формирования театрального искусства лежат общекультурные, типологически сходные тенденции и закономерности, каждая национальная культура шла к театру собственным путем. Большую роль в этом процессе играли исторические условия развития этноса, специфика традиционной культуры, культурные контакты с соседними народами. Сложившиеся на протяжении многих веков театральные формы являются тем культурным фундаментом, на котором вырос профессиональный театр (в том числе музыкальный). Состояние музыкального театра Мордовии в целом отразило в

национально-специфичном преломлении общие процессы развития отечественного музыкально-театрального искусства, характерные для советской музыки второй половины XX в. Безусловно, творческий коллектив театра был в поиске своего «лица», но следствием заказных спектаклей стали пестрота репертуара, нестабильный постановочный и исполнительский уровень. Список новых произведе-

ний постоянно пополнялся, в том числе благодаря талантливой музыке композиторов Мордовии, которые творили как в рамках традиционных в своей основе музыкально-театральных жанров (музыкальная драма, музыкальная комедия, оперетта, музыка к спектаклям), так и в области синтеза жанров, отражающего поиски современного музыкального искусства (мюзикл, зонг-опера).

Поступила 25.05.2015

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК BIBLIOGRAPHY

1. *Асафьев, Б. В.* Об опере: избранные статьи / Б. В. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1985. – 343 с.
2. *Брыжинский, В. С.* Музыкальный театр // Мордва : очерки по истории, этнографии и культуре мордовского народа / гл. ред. Н. П. Макаркин ; сост. С. С. Маркова. – Саранск, 2004. – С. 697–712.
3. *Долинская, Е. Б.* О русской музыке последней трети XX века / Е. Б. Долинская. – Магнитогорск : Издательство МаГК, 2000. – 158 с.
4. *Мирзоева, Э. А.* Справочник произведений композиторов Москвы для музыкального театра (1970–2000) / Э. А. Мирзоева. – Москва : Композитор, 1999. – 144 с.
5. *Мухаева, Л. Р.* Музыкальная культура Мордовии в 1970–80-гг. : автореф. дис. ... канд. культурологии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/muzykalnaya-kultura-mordovii-1970-1980-kh-gg>, свободный. – Загл. с экрана.
6. *Покровский, Б. А.* Сотворение оперного спектакля / Б. А. Покровский. – Москва : Музыка, 1985. – 142 с.
7. *Рыбакова, С.* Судьба театра – судьба жанра // Советская музыка. – 1986. – Окт. – С. 46.
8. *Ситникова, Н. М.* О «пасынках судьбы», или Проблемы развития театра музыкальной комедии // Советская Мордовия. – 1988. – 6 марта.
9. *Ситникова, Н. М.* Страницы музыкальной истории : статьи, очерки, рецензии / Н. М. Ситникова ; сост. Т. И. Одиноква ; ред. И. А. Галкина. – Саранск : Типография «Рузаевский печатник», 2001. – 130 с.
1. *Asafiev, B.* (1985) About Opera: selected articles, Leningrad: Musica.
2. *Bryzhinsky, V.* (2004) Musical Theatre, in Makarkin, N. ed. Mordva: essays on the history, ethnography and culture of the Mordovian people, Saransk, p. 697–712.
3. *Dolinskaya, E.* (2000) About Russian music of the last third of the twentieth century, Magnitogorsk: Univ. MaGK.
4. *Mirzoyeva, E.* (1999) Book of reference by composers for musical theaters in Moscow (1970–2000), Moscow: Compозitor.
5. *Mukhayeva, L.* Musical Culture of Mordovia 1970–80-ies, Dissertation Abstract for Candidate of Science (Cultural Studies), available: <http://www.dissercat.com/content/muzykalnaya-kultura-mordovii-1970-1980-kh-gg>.
6. *Pokrovsky, B.* (1985) Creation of opera, Moscow: Musica.
7. *Rybakova, S.* (1986) The fate of the theater – the fate of the genre, Soviet Music, October, p. 46.
8. *Sitnikova, N.* (1988) About “the forgotten sons” or problems of the development of musical comedy theater, Soviet Mordovia, 6 March.
9. *Sitnikova, N.* (2001) Pages of musical history: articles, essays and reviews in Galkina, A. ed. Saransk: Ruzaev. Press.