

О. И. Гладкова

Несостоявшиеся оперные шедевры Валерия Гаврилина¹

Выдающийся русский композитор В. Гаврилин обладал особенностью, которая роднит его с некоторыми другими отечественными авторами: заканчивая сочинения, он подолгу держал их в голове, перекладывая на ноты только в случае подготовки к изданию, исполнению, постановке. Российские музыкальные театры, страдавшие в 1980–1990-х гг. от отсутствия финансов, не могли работать над современным репертуаром. Так возникли «несостоявшиеся оперные шедевры», дошедшие до нас в эскизах, фрагментах, отдельных законченных сценах.

Ключевые слова: музыкальная драматургия, либретто, моноопера, телеопера, действо, скоморохи, камерный симфонизм

Olga I. Gladkova

Frustrated opera masterpieces by Valery Gavrilin

The outstanding Russian composer V. Gavrilin had a feature that makes it similar to some other Russian authors: finishing works, he has long kept them in the head, shifting to the notes only in the case of preparations for publication, performances. Russian musical theater, suffered in the 1980–1990's years from a lack of finance, could not work on the contemporary repertoire. Thus the «failed operatic masterpieces», extant in sketches, fragments of certain finished scenes arose.

Keywords: musical dramaturgy, libretto, monoopera, teleopera, act, clowns, chamber symphony

Господи, где она, его многострадальная «Шинель»?

В. Максимов

В отношении к жанру Гаврилин с молодости и до печальных девяностых оставался горемыкой Акакием Акакиевичем: он был Башмачкиным, а опера – шинелью, поносить которую так и не удалось, несмотря на все старания, мечты и жертвы. Заветных «шинелей» было сшито немало – законченных полностью, сметанных, скроенных, сделанных фрагментами; в каталоге и авторских записях их более десяти. К ним примыкают действа, музыкальные драмы, кино-оперы... Их столько же. Трагический список нерожденных опусов впечатляет как скорбная похоронка, длинный ряд пропавших без вести:

- «Страдания Вертера», опера по рассказу М. Зоценко;
- «Симонковские ребята», опера на собственный сюжет;
- «Юнкер Шмидт и Марина», опера по К. Пруткову;
- «Моряк и рябина», либретто композитора;
- «Повесть о скрипаче Ванюше или Утешения» по Г. Успенскому;
- «Ревизор», опера на гоголевский сюжет;
- «Свириель», камерная опера, либретто А. Каплана;
- «Шинель», музыкальная драма по повести Н. Гоголя;
- «Год быка» по пьесе К. Сая;

– «Пещное действо» для хора, солистов и симфонического оркестра;

– «Кума», фильм-опера, либретто А. Шульгиной;

– «Свадьба», действо для солистки, смешанного хора и оркестра (с участием балета) на тексты А. Шульгиной и В. Гаврилина;

– загадочно трогательные, возможно, детские «Грустелина и Негрустель», «Цапелюк и Мормышка»;

– «Незабудки», опера-балет;

– «Инокания Маргарита»;

– «Пастух и пастушка», действо по роману В. Астафьева.

А сколько сюжетов обсуждалось! Готовились эскизы, набрасывалась общая композиция, рисовались в воображении (и музыке) персонажи. «Бравый солдат Швейк» Гашека, «Тевье-молочник» Шолом-Алейхема, «Светлая личность» Ильфа и Петрова, оперы по Шукшину и Шергину, действо по стихотворениям Рубцова... Своими писателями, особенно близкими по духу и темам, Гаврилин считал Зоценко (одно время композитор говорил о намерении связать несколько рассказов в единый оперный сюжет), Салтыкова-Щедрин и, конечно (с вечным преклонением!), – Гоголя, присматриваясь и к «Ивану Федоровичу Шпоньке и его тетушке», и

даже к опробованной Мусоргским «Женитьбе». Как замыслы, так и готовые оперы до сцен не доходили, а значит, оставались только в голове их автора. По давней привычке Гаврилин записывал лишь то, что непосредственно «шло в ход», исполняясь, озвучивалось, пелось и игралось. Режиссеры ничего не обещали; театральные директора, ссылаясь на безденежье и трудные времена, отвечали то «да», то «нет». А сам композитор, в отличие от многих коллег, не имел заветных ящиков стола с партитурами на будущее, тем более в отношении оперного жанра, демократичного, смелого, злободневного.

«Куртизаны, исчадьё порока!» – клеймил власть имущих Риголетто в знаменитой опере Верди, и вся Италия вставала... Таким видел театр Гаврилин, открытым и волнующим. Искусственно-стильные опусы, взращенные в камерных залах, утомляли индивидуальностью решений, «фантазийными», ни на что не похожими костюмами, картонными конусами и кубами, изображавшими то интерьеры замка, то морскую гладь. «Со времени окончания консерватории, – вспоминал Гаврилин, – главной целью своей работы я поставил сочинить оперу, причем такую, чтобы была она совершенно... независима от моды и в то же время нравилась бы всем: много знающим профессионалам и неопытному слушателю»². «Мне твердят со всех сторон, что это невозможно», – добавлял он с сомнением, но все-таки шел, пытался идти – дорогой неудач, обид и поражений³. В 1970 г. после первого авторского концерта (в Вологде) композитор начал оперу «Моряк и рябина», так и не дописанную, несмотря на многократные возвращения к придуманному им же сюжету. Позже, в одном из интервью, Гаврилин заметил, откровенно и горько: «Более пяти лет я упорно работал над „Ревизором“ и „Шинелью“ по Гоголю. Увы, ничего не получилось...»⁴. «У меня два сочинения, которые сильнее, чем „Перезвоны“, – говорил он друзьям в день премьеры хоровой симфонии-действия, – „Ванюша“ и „Пастух и пастушка“⁵. Не сделал; остались в эскизах. Вернее – не записал. «В хорошей опере искусственно все, кроме правды», – любил повторять Гаврилин. Академическое пение, масштаб и котурны в его опусах не предполагались; большая столичная сцена тоже. Камерные театры и малые залы казались роднее и ближе, а исполнители нравились без бриллиантов и рубинов в горле, зато с четкой дикцией и теплым, приятным уху тембром.

«Часто завидую драмтеатру – какая у них разнообразная масса природных, естественных голосов, прямо сообщающихся с нутром, с естественным. Для нас же, для пения, консервато-

рии штампуют все Венер да Аполлонов, причем из всего, что ни подвернется – из мрамора, из гипса, из дерева, из металла, из стружки, из опилок, из резины, из хлебных мякишей, изо всякой жеванины, чуть не из слюны...

Что ты, Ленский, не танцуешь?

У любви, как у пташки, крылья.

Оторопь берет от оперных шедевров... Иной голосок на корм курам не согдится: доска доской, а он Аполлонствует! Тьфу!»⁶. В провинции аполлонства и претензий было меньше. Гаврилина приглашали в Саратовский театр с «оперой в обрядах» – «Шинелью»; месяцами шли переговоры, но и здесь сорвалось. Прирожденный мелодист, мастер русской музыкальной речи и звукового портрета, пейзажист, тонкий лирик – кто лучше Гаврилина распел бы гоголевскую повесть?! На столичной сцене, однако, ставилась другая «Шинель»...⁷ «Страшно, что музыка так проста», – сказал о гаврилинских сочинениях московский коллега-композитор⁸. «На пути к музыкальному театру» – назвал рецензию авторитетный критик, написавший о Гаврилине; в анализе подчеркивалась сценическая природа его опусов, от вокальных циклов и фортепианных пьес (со зримым именем – «Зарисовки») до прикладного жанра. В годы, насыщенные работой в кино и драматических театрах, зазывавших наперебой, заголовок статьи читался вполне определенно: от разговорной сцены к оперной. Поначалу все шло именно так: спектакли появлялись и исчезали с афиш, музыка продолжала жить – в новых задумках, в том числе, операх. Фрагменты, эскизы, заставки, вальсы и песни укладывались в сознании автора на манер лирического дневника героя-современника, где каждая страница несла одно настроение или аффект: скорбь и ярость, азарт, бесшабашное веселье, грустную нежность. Листки из копилки могли пригодиться и пригодились – каждый в свои сроки. «Кое-какие мелочи для оперы я уже заготовил впрок, и, чтобы приступить к делу вплотную, надо договориться с каким-нибудь театром», – заметил однажды Гаврилин. Речь шла о «Ревизоре». Любая из опер для него начиналась с тем-мелочей.

Общение с драматическим жанром давало еще один плюс. Театр дышал воздухом поисков – в противовес скудеющей опере: новые пьесы, острое слово, современный уровень режиссуры, сценографии, актерской игры. Дорога казалась прямой и близкой; с годами, однако, она повернула вспять: неустраиваемые оперы давали жизнь другим произведениям, растаскивались на номера, переносились готовыми кусками в оратории, инструментальную музыку, балеты. Никем не сосватанная «Шинель» зазвучала в

«Перезвонах» и фрагментами, и целыми законченными частями; песнь каторжников «Шпаната», разработанная в оперном финале, составила эпилог хоровой симфонии-действия. Туда же переключались некоторые музыкальные идеи и темы «Ревизора».

Оба «гоголевских» опуса дали жизнь многим эпизодам «Женитьбы Бальзамина»: маленький человек, русский Чарли Чаплин, простодушный и беззащитный, продолжал шагать по страницам гаврилинских партитур. Материалы «Шинели» предполагалось использовать в вокальном цикле «Вечерок» № 2, в свою очередь, незавершенном. От нее же тянутся нити к «Скрипачу Ванюше», возвращаясь и варьируясь – во взаимном обмене. Не приглянувшийся театрам «Ванюша» дал толчок «Незабудкам», найдя приют десятилетием позже, в номерах «Перезвонов». «Моряк и рябина» подарила темы «Свадьбе», предназначенной для исполнения Еленой Образцовой, перешедшей по наследству к Ирине Богачевой, но так и не спетой. Спустя годы, в хаосе очередного переезда (Гаврилина часто меняли квартиры) ноты «Свадьбы» были утеряны и больше не восстанавливались автором. Параллелью к страстям по опере вилась узкая, но заметная тропка: иные по жанру опусы де факто проникали в театр. Труппа Бориса Покровского поставила «Вечерок» («Альбомчик»); на оперную (и балетную) сцену попала вокально-симфоническая поэма «Военные письма». Трамплином к театральным прочтениям камерной лирики Гаврилина оказались «Скоморохи», маленькая кантата, преобразованная (в конечной редакции) в оригинальную ораторию-действие для мужского хора, солиста-певца и чтеца, балета и симфонического оркестра. Рожденная в театре (музыка будущих «Скоморохов» впервые зазвучала в спектакле «Через сто лет в березовой роще» по пьесе В. Коростылева), оратория просилась на оперные подмостки. Танцевальные эпизоды могли обойтись без кулис и декораций: в 1970–1980-х гг. балетные постановки украшали афишу Капеллы и других концертных залов города; с другой стороны, на специальной сцене балет «Скоморохов» смотрелся бы рельефнее и ярче. Стержневая роль вокалиста и общий замысел делали сочинение похожим на монооперу, интересную и новую в ту пору для театров и публики.

Все надежды, однако, рухнули, и не по музыкальной вине; неугодными, в первую очередь, оказались тексты. Дерзкие и ернические, они «лезли на рожон» и «неприличными» словесными оборотами, и бычками в цель намеками на облеченных властью болтливых «обезьян» – «лапища тянутся, каждому хочется». «Господа, в империи все спокойно», хищники жиреют, а

«Россия во тьме, куда ей податься?!»... В общий котел добавлялась еще одна горькая капля. В те годы журналы начали публиковать трагические факты о расстреле царской семьи. В «Скоморохах» пелось о «Николке Втором» – «что с тобою, Николка, содеяли?», а в музыке старый гимн «Боже, царя храни» соседствовал с «Чижиком-пыжиком»; откровенное глумление казалось непонятным и неуместным. «На „Скоморохах“, видимо, придется поставить крест», – сказал домашним композитор, вызванный в обком партии после шумной премьеры оратории⁹. Сочинение попало под запрет, почти на десять лет, повторив судьбу ленсоветовской «Березовой рощи», снятой в 1967 г. после трех спектаклей по тем же, идеологическим причинам. «Я понял, что оперный театр для меня, так же как и для других моих коллег, недостижим», – написал Валерий Гаврилин¹⁰. А его «Представление и песенки из старой русской жизни» (начальный подзаголовок «Скоморохов») до музыкально-театральной сцены не дошли, хотя планировалась большая двухактная композиция с мимансом и танцами, балетные номера смотрел Леонид Яковсон, а в сольной партии выступали – в разные годы – известные оперные звезды.

«Я не люблю, как делают сейчас многие, рассказывать о том, что запрещалось, что не запрещалось. Любому художнику всегда приходится сталкиваться с властями, начальниками, независимо от строя. Какое бы устройство ни было – монархия, демократия или социалистический строй – все равно за что-то будут бить обязательно, – сказал Гаврилин, без тени улыбки, в одном из последних интервью. – Я всегда считал, что художники – это люди, которые говорят правду. Каждый способом своего искусства»¹¹.

Истина в предельном приближении, в ранней достоверности бьется в каждой «жилке» музыки, трепещет в строках «Военных писем» – не просто документа эпохи, но документа в подлиннике, уникальном, бесценном, хранимом поколениями.

В любом из свидетельств важны цифры, и они заметны здесь в точности запечатленных лет и дат-посвящений: вокально-симфоническая поэма сочинена в 1975 г., к 35-летию Победы. Есть в «Письмах» и вневременной континуум, наплыв десятилетий, смещение возрастов. Вот сын-мальчишка, из многих военных подранков, не помнящих отца, расспрашивает мать о проходах на фронт. И детский хор (в постлюдии) поет о вечно юном месяце-мае, который обязательно наступит. Вот голос солдата, совсем молодой, и бодрый, как будто, и ласковый, прощальный... А рядом, над всем, авторское слово очевидца, чью судьбу покалечила война – речь без пафо-

са, штампов и ораторских крещендо. Московский камерный музыкальный театр поставил «Письма» как дуооперу (в декабре 1982 г.), где действовали безымянные Он и Она. В начальном, филармоническом варианте структурой и жанром опус был близок «Скоморохам» – в сюитном принципе чередования законченных номеров с заголовками. Их двенадцать, в круге времен, ходе часов, от весны до весны. В текстах Альбины Шульгиной – поэтической прозе с легким деревенским акцентом нет сквозного сюжета; его заменяют воспоминания – отрывочные, смутные, они счастливей и ярче сегодняшней жизни, чтение солдатских писем, впечатления прошлых и нынешних лет.

Он уехал на фронт. Его жена, теперь уже вдова получает похоронку... Но сложные треугольником письма от него продолжают приходиться, с опозданием – на войне, как на войне. Она разговаривает с мужем, как с живым, про себя и вслух; он для нее всегда рядом: знакомый голос звучит в строках, написанных наскоро, нацарапанных карандашом, под грохот снарядов.

Толчком к созданию поэмы послужил спектакль ленинградского БДТ «Три мешка сорной пшеницы» в постановке Георгия Товстоногова (1974), музыку к которому создал Гаврилин. У войны не женское лицо... Эта тема звучала в многочисленных военных симфониях, пьесах, фильмах. Тут было именно женское – тыловая Россия, опустевшие деревни, голодные, измученные бабы с ребятишками... Война с «изнаночной стороны». «Сколоченный из грубых досок помост далеко выходит вперед, в зал. За занавеской цвета военной одежды расположился маленький оркестрик. Все скупое, все простое, лаконично... Современной той человеческой наполненностью, тем высоким смыслом, вне которого нет смысла писать и петь о войне», – отмечал один из рецензентов спектакля «Военные письма», поставленного Юрием Борисовым (выпускником режиссерского факультета Ленинградской консерватории) при активной поддержке Бориса Покровского¹². Камерный жанр и природа гаврилинских «Писем» созвучны и родственны. «Разрушая рампы и рамки больших академических сцен, опера вторгается прямо в зрительный зал... Нравственный смысл музыки при этом становится осязаемым... зримым»¹³.

«...Персонажам сопереживаешь, словно бы близким тебе людям»¹⁴. Мелодия, как мощный рупор, усиливает выразительность слов; стихи «записаны» нотами, выбиты в камне, на вечных, гранитных плитах памяти. Безутешный плач завершает женское соло. Причет и всхлипывания, стоны, жесткий, невеселый смех, тревожный гул и вой – звуки войны врастают в ткань спектакля органично, не разрушая хрупкой ауры поэмы. «Горько, но без надрыва звучат голоса Л. Тимофеевой и Я. Радионика... то порознь, то вместе, сливаясь в одних песнях, расходясь в других...»¹⁵.

Оперный театр не взял с собой Гаврилина. Его самоцветный талант не пригодился жанру, а корневые истоки замыслов и флюгер сцены не сошлись. Вертлявый и быстрый, сегодня он все упорней глядит на запад, возвещая приезд режиссеров-англичан и декораторов-немцев в Большой, Мариинский, Михайловский, в столицы и глубинку.

Примечания

¹ Статья написана на основе монографии: Гладкова О. И. Валерий Гаврилин: родник русской музыки. СПб.: Родные просторы, 2013. 368 с. Текст статьи дополняет материалы книги. В статье сделан акцент на полностью написанных, но неизданных сочинениях композитора.

² Гаврилин В. Слушая сердцем...: статьи; выступления; интервью. СПб.: Композитор, 2005. С. 100.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 290.

⁵ Бутовский Я. Запомнившееся // Этот удивительный Гаврилин. СПб.: Нева, 2002. С. 130–131.

⁶ Гаврилин В. О музыке и не только... СПб.: Дума, 2001. С. 289, 218.

⁷ Имеется в виду опера А. Холминова «Шинель».

⁸ Таривердиев М. Страшно, что музыка так проста / беседу вел И. Туманян // Общая газ. М., 1995. 7–13 сент.

⁹ Бутовский Я. Указ. соч. С. 123.

¹⁰ Гаврилин В. Слушая сердцем... С. 177.

¹¹ Там же. С. 189.

¹² Отюгова Т. От любви теплее белый свет... // Смена. 1984. 11 апр. С. 3.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Бялик М. Московский камерный // Ленингр. правда. 1984. 17 апр. С. 4.