

Е. Ю. АНДРУЩЕНКО

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

## ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ОПЕРА КОНЦА XX ВЕКА В ДИАЛОГАХ С МЮЗИКЛОМ: «ЗОЛОТОЙ ТЕЛЁНОК» Т. ХРЕННИКОВА

Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта №17-04-00198-ОГН «Музыкальный театр рубежа XX–XXI веков: проблема обновления жанров»

На протяжении 1970–1990-х годов развитие оперного жанра в России и республиках бывшего СССР характеризуется многообразно трактуемыми «диалогическими» взаимодействиями с легкожанровым музыкальным театром. В своё время А. Цукер пронизательно отметил ярко выраженное «стремление к демократизации оперного театра, индивидуально проявившееся у разных композиторов» и благоприятствовавшее «...созданию таких... разновидностей жанра, тематика, язык которых, да и сами формы сценической организации смогли бы обеспечить им связь с широкой слушательской аудиторией». В числе оригинальных проектов, связанных с «процессом обновления оперной поэтики», отечественный исследователь упомянул «Оперу на площади» (1970) М. Зариня, «Неистового гасконца» (1974) К. Караева и «Графа Калиостро» (1981) М. Таривердиева – репрезентативные образцы художественно убедительного «сочетания черт оперы и мюзикла» ([9, с. 240–241]; курсив мой. – Е. А.).

В дальнейшем, на рубеже XXI столетия, обозначенная тенденция привлекла внимание А. Баевой: «Мюзикл предопределил активное движение навстречу друг другу театра музыкального и драматического, кино, эстрады. Различные разновидности оперного жанра оказались в зоне притяжения мюзикла. <...> Так, симптоматично переосмысление комической оперы в контексте специфической музыкально-театральной среды мюзикла» ([3, с. 245, 256]; курсив мой. – Е. А.). Согласно цитируемому автору, весьма показательными образцами этого «переосмысления» явились вышеупомянутый «Граф Калиостро» и «Золотой телёнок» Т. Хренникова<sup>1</sup>. По сути, аналогичная оценка содержится в более поздней монографической статье Р. Косачёвой: на протяжении оперы «Золотой телёнок» последовательная «...трансформация комической оперы, смешение жанров, заложенных в ней, подводят к традициям классического мюзикла <...>» ([5, с. 70];

курсив мой. – Е. А.). Однако целенаправленных аналитических изысканий, позволяющих конкретизировать и развить столь перспективный тезис, отечественными специалистами до сих пор не предпринималось.

В современных исследовательских публикациях о мюзикле неизменно подчёркивается «важнейший композиционно-эстетический принцип» данного жанра – синтез «слова – музыки – движения» и сопутствующая ему «...лёгкость перехода от одной формы выражения к другой...» [8, с. 99, 100]. При этом, как известно, одной из приоритетных черт классического мюзикла является наличие «сквозной пластической драматургии», включающей в себя не только сольные эпизоды, но и «вокально-хореографические ансамбли» [7, с. 368]; именно здесь коренится принципиальное отличие мюзикла от оперетты, рок-оперы, музыкальной комедии и других широко известных ответвлений легкожанрового музыкального театра. Указанный подход к «пластически-танцевальной организации музыкально-сценического пространства» [3, с. 256] в полной мере характерен и для рассматриваемой оперы Т. Хренникова, что заслуживает более подробного освещения.

Прежде всего, в «Золотом телёнке» фигурируют традиционные для комической оперы и оперетты вставные хореографические номера-«интермедии», отличающиеся композиционной завершенностью и не приобретающие сколько-нибудь весомой роли в драматургическом аспекте. Впрочем, с одной стороны, общее количество упомянутых «интермедий» невелико (5 номеров из 53), с другой стороны, показательно стремление композитора и либреттистов<sup>2</sup> придать этим танцевальным фрагментам определённую смысловую значимость – и в концепционном, и в действенно-сценическом аспектах. Так, обобщённый «хореографический портрет молодости Советской страны» конца 1920-х – начала 1930-х годов, призванный запечат-

леть «целостно-неделимый положительный образ комсомольцев»: активисток женского движения и физкультурников Черноморска (№ 4 «Балет на пляже»), «энтузиастов жизнерадостного труда» Среднеазиатской магистрали (№ 38 «Праздник. Балет») и ранее «...с наибольшей полнотой воплощаемый в увертюре к опере», является необходимой составляющей целенаправленного сюжетного развития [10, с. 276–277]. В частности, «Балет на пляже», предвывая появление основных героев-«антагонистов» – Бендера и Корейко, весьма рельефно обрисовывает сценическую атмосферу, сопутствующую завязке действия (начало слежки за «подпольным миллионером»). Ещё более тесная связь танцевальной «интермедии» с ведущей драматургической линией спектакля обнаруживается в «Празднике» – об этом наглядно свидетельствуют авторские ремарки, сопровождающие указанную сцену<sup>3</sup>.

Аналогичным образом претворяются в опере танцевальные номера сатирического плана. К примеру, «Танго Остапа Бендера» (№ 27), психологически обрисовывая «великого комбинатора» сквозь призму его многолетних устремлений (речь идёт о «своего рода кульминации “голубой мечты” главного героя» [6, с. 93]), предвосхищает важнейший этап внешнего драматического действия – открытое столкновение Бендера и Корейко (№№ 29–31), завершаемое парадоксально-игровым финалом I действия (№ 33)<sup>4</sup>. Позднейшая «реприза» вышеуказанного «Танго» (№ 31) вообще может рассматриваться как «сценическая экстраполяция» танцевального фрагмента – его точное воспроизведение авторами не предусматривается, музыка сопровождает более-менее обычную картину «пешеходного движения» двух противоборствующих героев («Бендер и Корейко идут за деньгами»)⁵. Напротив, хореографические эпизоды, относящиеся к ограблению «подпольного миллионера» (№ 9 «Сцена», № 11 «Драка Балаганова и Паниковского с Корейко»), заведомо обуславливаются логикой сюжетных перипетий либретто, – отсюда проистекают и разработочный тип изложения, и сквозной тип композиции, характерный для упомянутых эпизодов.

Далее, на протяжении оперы весьма многогранно репрезентируются лаконичные танцевальные фрагменты, включаемые в состав «вокально-хореографических ансамблей» и сцен [7, с. 368]. Некоторые из этих фрагментов – «...танцевальных па, вносящих оттенок водевильности в оперу» Т. Хренникова [5, с. 69], – соотносятся с традиционными инструментальными отыгрышами «театрализованной» эстрады первой половины XX столетия (куплетов, песен и «песенок», дуэтов etc.). Достаточно упомянуть хореографический раздел («танец»), присутствующий в «Ку-

плетах Паниковского» (№ 26, реминисценции – №№ 28, 31) и ориентирующий современного зрителя-слушателя на специфически опосредуемую пластику распространённых бытовых танцев 1920–1930-х годов. Примечательной особенностью эстрады названной эпохи являются и жанровые «миксты», определяемые «диалогами старого и нового». Так, в № 46 («Грицапуева») – финальном «монологе знойной женщины, мечты поэта» – последовательно чередуются жестокий романс (запев), «модные» танцы вальс-бостон (припев) и квикстеп (отыгрыш). Ещё один показательный «микст» того времени – взаимодействие маршевости и танцевальности, наблюдаемое в музыкальных номерах с участием Бендера – «командующего парадом» (№ 6 «Квартет: Бендер, Балаганов, Паниковский, Козлевич», № 14 «Баллада Остапа Бендера»). Отнюдь не случайно соответствующие хореографические фрагменты ориентируются на традиции «маршей-пантомим», утвердившиеся в оперетте и музыкальной комедии, тогда как маршевость, соотносимая с положительным образом «трудящейся молодежи», лишена сколько-нибудь явного танцевального оттенка.

Ещё одна важная тенденция, присущая «Золотому телёнку» Т. Хренникова, обусловлена «завуалированной» танцевальностью целого ряда вокальных номеров. Последняя, как правило, не репрезентируется автором напрямую, однако может быть воссоздана путем конкретного режиссёрского «прочтения» той или иной сцены, а также оперы в целом. Наиболее характерный пример – № 3 «Матчиш» (реприза – № 5 «Приезд на пляж»), трактуемый в качестве «попутной песни»<sup>6</sup>. Интерпретатору следует учитывать, что матчиш (машише, самба-машише) – популярнейший эстрадный танец указанной эпохи, и его популярность «декларируется» в опере наиболее очевидным способом: композитор точно цитирует, причём дважды, знаменитый «Матчиш» Ш. Бореля-Кларка<sup>7</sup>. В клавири «Золотого телёнка» недостаёт лишь одного – рекомендаций, призванных способствовать хореографическому воплощению названного эпизода, однако допустимость подобного воплощения представляется очевидной. Другой пример – вальсовость (несколько «опереточного» плана), доминирующая в лирических номерах с участием Зоси и Бендера (№ 35 «Ариозо Зоси», № 36 «Дуэт Зоси и Бендера»), а затем репрезентируемая в ходе праздничных торжеств на Среднеазиатской магистрали (№ 40 «Песня с хором»). Рассмотрение сопутствующих сценических «нюансов» позволяет режиссёру либо хореографу гибко варьировать пути реализации указанного «жанрового подтекста» в процессе формирования «сквозной пластической драматургии» [7, с. 368]<sup>8</sup>, и обозна-

ченная перспектива явственно сближает оперу Т. Хренникова с мюзиклом наших дней.

Представляется необходимым, однако, упомянуть и столь же очевидные расхождения «Золотого телёнка» с вышеуказанной жанровой моделью. Так, важнейшая особенность классического мюзикла – масштабно претворяемый *музыкально-стилистический синтез*, который мотивируется диалогическими сопряжениями литературного первоисточника и его «актуальной» интерпретации в пространстве современного легкожанрового театра (см.: [1, с. 12–13]). Синтезирующие тенденции на протяжении оперы связаны с интенсивным взаимодействием нескольких сфер – массовой музыкальной культуры 1920–1930-х годов («Т. Хренников как будто воскрешает интонации и ритмы молодёжных и массовых песен, походных маршей и танцев того времени, при этом они воспринимаются как универсально-современные, чему способствует сознательное обострение ладового и ритмического облика знакомых оборотов» [5, с. 67]), комической оперы и оперетты названного периода. Встречаются в «Золотом телёнке» и образцы стиливого пародирования «высокого» оперного искусства (№ 23 «Монолог Фунта» и его реприза – № 48 «Уход Фунта»; № 45 «Монолог Бендера»)⁹, хотя упомянутая сфера, по сути, здесь лишь намечена, используемый композитором арсенал пародийных приемов, несомненно, корреспондирует с вековыми традициями всё той же комической оперы, etc. Каких-либо музыкально-стилевых «примет современности» (1970-х и первой половины 1980-х годов), столь значимых для мюзикла, в «Золотом телёнке» обнаружить не удаётся. Это свидетельствует о приоритетной роли своеобразно трактуемого принципа стилистического единства, характерного для оперной классики и не допускающего подобных историко-культурных «анахронизмов» (тем более – умышленных и сознательно «обыгрываемых»).

Сходные «ограничения» устанавливаются Т. Хренниковым и в области *музыкально-жанровых диалогов*. Соответствующий «диапазон» фактически исчерпывается упомянутыми выше комической оперой и опереттой (ариозо, монолог, баллада, куплеты, песня с хоровым или ансамблевым сопровождением, лирический дуэт, ансамблевая сцена действенно-«игрового» плана, танцевально-«балетный» номер). Прямые жанровые «заимствования» из недр массовой музыкальной культуры, представленные в «Золотом телёнке», весьма немногочисленны (матчиш, танго, вальс-бостон, квикстеп), и явной системы оппозиций, выстраиваемой по отношению к традиционным – оперным и опереточным – жанрам, здесь не возникает. При этом, как и на стиливом уровне, Т. Хренников избегает «актуальных» параллелей с новейшим

временем, не выходя за рамки очерченного «хронотопа» (Страна Советов рубежа 1920–1930-х годов), что опять-таки ощутимо «диссонирует» магистральным жанровым интенциям мюзикла.

Наконец, особого упоминания заслуживает *либретто* рассматриваемой оперы. Литературные и сценические достоинства названного текста в целом бесспорны, благодаря чему реализуемый авторами принцип многократного чередования разговорных диалогов и вокально-хореографических номеров вполне позитивно воспринимается даже «элитарной» аудиторией. Следует заметить, что целенаправленная и тщательная работа с литературным первоисточником «Золотого телёнка», равно как и многочисленные «синтезирующие» приёмы, использованные либреттистами (скрытые и явные цитаты, изобретательно вводимые реминисценции из романа «Двенадцать стульев» – первой части знаменитой «дилогии о великом комбинаторе», а также воссоздаваемые индивидуально-речевые «лейтмотивы» отдельных персонажей), очень близки классическому мюзиклу. Вот только подобный «синтез» в условиях вышеназванного «актуального» жанра инспирируется не «воспоминаниями о былом», но прямой обращённостью к нашему времени, и этим обусловлена принципиальная множественность компонентов соответствующего «сценария» – разговорной речи и песенных текстов. Напротив, для авторов «Золотого телёнка» стилистическое единство является определяющим фактором литературного текста, следовательно, вероятные «отсылки к современности» могут быть порождены лишь различного рода аллюзиями и параллелями, которые продуцируются специфически ориентированным восприятием российского зрителя–слушателя<sup>10</sup>. Ассоциативная «многослойность» либретто, в целом не свойственная легкожанровому музыкальному спектаклю, прежде всего переключается с традициями оперной сатиры, ощутимо повлиявшими на художественную концепцию «Золотого телёнка» Т. Хренникова.

Размышляя об индивидуальном преломлении «буффонной оперы» в творчестве этого выдающегося мастера, отечественный исследователь констатирует «...особую приверженность композитора к музыкальному театру, представленному в многообразии жанровых модификаций – от... полнометражного оперного спектакля... до оперетты и мюзикла» [5, с. 59]. Но разве не такова основополагающая тенденция развития мировой оперы во второй половине XX столетия? Разве лаконичное «резюме» о судьбах указанного жанра из уст М. Сабининой: «Сегодня, произнося слово “опера”, мы... вынуждены подразумевать обширную область, которая охватывает музыкальный театр в целом, со всеми его... многообразными по возра-

сту разветвлениями...» (цит. по: [4, с. 324]), – не побуждает современного специалиста более внимательно рассмотреть индивидуальные «проекты» обновления комической оперы «под знаком мюзикла», осуществлённые Т. Хренниковым? Ведь проблема не исчерпывается констатацией общеизвестного факта: «Длительный путь ком-

позитора в музыкальном театре все-таки привёл его к мюзиклу (речь идет о спектакле для детей “Чудеса, да и только”, поставленном на сцене в 2001 году. – Е. А.)...» [5, с. 72]. Во многом сходным оказалось развитие оперного жанра как такового, что представляется куда более существенным...

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Другой показательный опус, датируемый 1980-ми годами и относящийся к жанру комической оперы, – «Плутни Скапена» Ю. Фалика (1982; см. об этом: [2, с. 90–91]).

<sup>2</sup> Авторами либретто названной оперы являются Я. Халецкий и И. Шароев, поэтические тексты принадлежат Я. Халецкому.

<sup>3</sup> «Девушка из хора берет за руку Бендера, вовлекая в традиционный танец. С противоположной стороны два парня в национальных халатах, подняв на руки Корейко, закружили его в хороводе. Корейко пытается вырваться из танцующего круга, но не может сладить с веселой стихией хоровода, который кружит в вихревых ритмах и Бендера, уводя со сцены. Около трибуны встречаются вконец растерявшийся Корейко... и Бендер...» (Хренников Т. Золотой теленок: Комическая опера в двух действиях: Клавір. М.: Сов. композитор, 1987. С. 112). В ходе премьерной постановки (Музыкальный театр им. К. Станиславского и В. Немировича-Данченко, 1985 год, режиссёр – И. Шароев), как отмечали рецензенты, «...праздник, танцы, веселье молодых строителей будущего приобретали функцию психологического фона, на котором происходило завершение авантюры Остапа. Медленно, верхом на верблюде въезжая в динамичнодвигающуюся толпу, Остап выискивал Корейко и несколькими фразами буквально пригвождал его к месту, отрезая путь к отступлению. Таким образом, в момент кульминации праздника наступала развязка и “параллельного” действия, сопровождающего основное...» [5, с. 69], что акцентировалось при помощи «музыкально-сценографической арки». Несколько ранее в упомянутом спектакле сходным образом экспонировалось первое «явление великого комбинатора народу»: Бендер, сопровождаемый Балагановым, Козлевицем, Паниковским и группой «беспризорных ассистентов», столь же неспешно выезжал на пляж Черноморска, цепким взглядом окидывал танцующих (музыкальный материал соответствующего «Балета», как и «Праздника на

Среднеазиатской магистрали», был заимствован из увертюры к опере) и сразу безошибочно фиксировал «объект наблюдения» – прогуливающегося «подпольного миллионера... в последнем приступе молодости» (см.: Хренников Т. Указ изд. С. 19, 24, 31).

<sup>4</sup> Заключительные такты упомянутого «Танго» – повторение исходной «жанровой ритмоформулы» оркестрового аккомпанемента – сопровождаются репликой Бендера, отправляющегося с «деловым визитом» к Корейко: «Ну, пожелайте мне счастливого пути. Лёд тронулся!» Уходя со сцены, «великий комбинатор» продолжает вполголоса напевать «Под знойным небом Аргентины...» (см.: Хренников Т. Указ. изд. С. 76, 77).

<sup>5</sup> «Словно два закадычных приятеля, проходят по просцениуму Бендер и Корейко, крепко держа друг друга под руку» (см.: Хренников Т. Указ. изд. С. 90). В премьерном спектакле «нерушимость дружеских объятий» зримо олицетворяла сконструированная Бендером «...“смешанная модель” железного поводка и наручников» [5, с. 70].

<sup>6</sup> «Козлевич заводит машину, играя на сигнальной груше “Антилопы” тему матчиша. Все (пассажиры. – Е. А.) подпевают ему», усаживаясь на сиденья или (как беспризорники) примостившись на подножках. Текст песни повествует о «колесах, спешащих по всем дорогам», о «счастливых вёрстах» автомобильных шоссе, о досадных «объездах», препятствующих путешествиям, etc. (см.: Хренников Т. Указ. изд. С. 15, 16).

<sup>7</sup> Эта пьеса, впервые прозвучавшая с эстрады еще на заре XX столетия, не только служит безошибочно узнаваемым «портретом» знаменитого танца, но и перекликается (в силу его бразильского происхождения) с мотивом «голубых мечтаний» Бендера, стремящегося уехать в Рио-де-Жанейро.

<sup>8</sup> В частности, вальс является неким «объединяющим» жанром для всех положительных героев – персонифицируемых и без-



вмянных. Так, заключительный раздел «Песни с хором» (№ 40), венчающей картину праздника на Среднеазиатской магистрали, снабжён авторской ремаркой: «В общем вальсе закружились строители и гости праздника». Напротив, среди танцевальных жанров, репрезентирующих «великого комбинатора», вальс не фигурирует. Даже во время «романтического свидания», когда вальсообразное ариозо, исполняемое Зосей, сменяется аналогичным дуэтом – «любовным объяснением» (№№ 35, 36 клавира), Бендер, преследуемый навязчивыми мыслями об исчезнувшем Корейко, выглядит скованным и лишённым «индивидуальной пластической составляющей». Девушка упрекает незадачливого кавалера: «Но почему вы не танцуете? Серьёзно», и этот мимолётный упрёк, по сути, предвосхищает позднейшую ссору Бендера и Зоси (см.: Хренников Т. Указ. изд. С. 118, 107).

<sup>9</sup> Помимо этого, в разговорных и вокальных репликах Бендера нередко встречаются «речевые клише» из либретто популярных классических опер («Уж это мне сердце красавицы» – ироническая отсылка к «Травиате» Дж. Верди, «О, Зося, Зося, я несчастен» – явный парафраз строки «Ах, няня, няня, я тоскую» из «Евгения Онегина» П. Чайковского и т. д.). Указанному «сближению с классикой» факти-

чески противопоставлен весьма интересный «комментарий» из «оппонирующего» комсомольско-молодёжного лагеря. Вдохновившись реформаторскими идеями некоего Польшаева, Зося и её друзья организуют «походный коллектив», звучно именуемый: «Долой рутину с оперных подмостков!» – и фигурирующий впоследствии как структурное подразделение «Учебно-показательного производственного комбината Черноморской академии пространственных искусств» (см.: Хренников Т. Указ. изд. С. 133, 143, 33, 53, 145, 147).

<sup>10</sup> В интервью Т. Хренникова, предшествующем постановке оперы на сцене Музыкального театра им. К. Станиславского и В. Немировича-Данченко, говорилось о том, что выбранный «...литературный материал (подразумевается роман И. Ильфа и Е. Петрова. – Е. А.), не потерявший актуальности и в наши дни, может стать хорошей основой для комической оперы». Приведя это высказывание, И. Шехонина заметила: «Герои Ильфа и Петрова мимикрировали, приспособились к современности, а отнюдь не ушли в прошлое. <...> Сейчас, в пору перестройки, идея авторов романа об активной роли, которую призвана играть молодёжь в строительстве нового социалистического общества, становится особенно актуальной», и т. д. ([10, с. 276]: курсив мой. – Е. А.).

### ЛИТЕРАТУРА

1. Андрущенко Е. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960–1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика: исследование. Ростов н/Д: Книга, 2007. 244 с.

2. Андрущенко Е. Современная опера «под знаком мюзикла»: предпосылки, истоки, тенденции (статья 1) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. № 4. С. 89–94.

3. Баева А. Опера // История современной отечественной музыки: учебное пособие: в 3 вып. / ред.-сост. М. Е. Тараканов, Е. Б. Долинская. М.: Музыка, 2001. Вып. 3: 1960–1990-е годы. С. 186–256.

4. Жабинский К. О синтезе искусств в неакадемических разновидностях оперного театра XX века // Оперный театр: вчера, сегодня, завтра: сб. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2010. С. 323–339.

5. Косачёва Р. Музыкальный театр Т. Хренникова // Антология оперного творчества московских композиторов (вторая половина XX века): [Статьи, рецензии, интервью]. М.: Композитор, 2003. Вып. 1. С. 58–72.

6. Мартынов И. Тихон Николаевич Хренников. М.: Музыка, 1987. 144 с.

7. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1990. 672 с.

8. Тушинцева И. Так ли прост мюзикл? К проблематике жанра // Музыкальная академия. 2015. № 1. С. 94–101.

9. Цукер А. Микаэл Таривердиев: монография. М.: Сов. композитор, 1985. 288 с.

10. Шехонина И. Творчество Т. Н. Хренникова: исследование. Изд. 2-е, доп. М.: Сов. композитор, 1991. 384 с.

REFERENCES

1. *Andruschenko E.* Myuzikly E. Lloyd-Uebbera kontsa 1960–1980-kh godov: Syuzhety. Zhanr. Stilistika [Musicals by Andrew Lloyd-Webber at the End of the 1960–1980s: Subjects. Genre. Stylistics]: research work. Rostov-on-Don: Kniga Press, 2007. 244 p.
2. *Andruschenko E.* Sovremennaya opera «pod znakom myuzikla»: predposylki, istoki, tendentsii [Contemporary Opera “under the Badge of Musical”: Prerequisites, Sources, Tendencies (Article 1)]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal’nyj al’manakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2015, No. 4, pp. 89–94.
3. *Baeva A.* Opera [Opera]. *Istoriya sovremennoy otechestvennoy muzyki* [History of Our Country Modern Music]: educational supply: in 3 issues. Edited and compiled by M. Tarakanov, E. Dolinskaya. Moscow: Muzyka Press, 2001. Issue 3: 1960–1990s. P. 186–256.
4. *Zhabinsky K.* O sinteze iskusstv v neakademicheskikh raznovidnostyakh opernogo teatra XX veka [About Synthesis of Arts in the Non-academic Varieties of the 20th Century Opera Theatre]. *Opernyj teatr: vchera, segodnya, zavtra* [Opera Theatre: Yesterday, Today, Tomorrow]: collected articles. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2010. P. 323–339.
5. *Kosacheva R.* Muzykal’nyj teatr T. Khrennikova [Works for Musical Theatre by T. Khrennikov]. *Antologiya opernogo tvorchestva moskovskikh kompozitorov (vtoraya polovina XX veka)* [Anthology of Opera Works by Moscow Composers (the 2nd half of the 20th century)]. Articles, Notices, Interviews. Moscow: Kompozitor Press, 2003. Issue 1. P. 58–72.
6. *Martynov I.* Tikhon Nikolaevich Khrennikov. Moscow: Muzyka Press, 1987. 144 p.
7. *Muzykal’nyj entsiklopedicheskiy slovar’* [Encyclopaedia of Music]. Editor-in-chief G. Keldysh. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya Press, 1990. 672 p.
8. *Tushintseva I.* Tak li prost myuzikl? K problematike zhanra [Is Musical So Simple? Towards the Problems of this Genre]. *Muzykal’naya akademiya* [Musical Academy]. 2015, No. 1, pp. 94–101.
9. *Tsuker A.* Mikael Tariverdiev [Michael Tariverdiev]: monograph. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1985. 288 p.
10. *Shekhonina I.* Tvorchestvo T. N. Khrennikova [Creative Work by T. Khrennikov]: research work. The 2nd supplemented edition. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1991. 384 p.

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ОПЕРА КОНЦА XX ВЕКА  
В ДИАЛОГАХ С МЮЗИКЛОМ: «ЗОЛОТОЙ ТЕЛЁНОК» Т. ХРЕННИКОВА

Автором статьи освещаются актуальные проблемы развития отечественной оперы на протяжении последней трети XX – начала XXI столетий, обусловленные магистральным процессом демократизации оперного жанра и устремлённостью последнего к сближению и многообразным взаимодействиям с жанром мюзикла. В частности, исследователь обращается к нескольким комическим операм, появившимся на исходе советской эпохи (1980-е годы) и наглядно репрезентировавшим указанную тенденцию в сфере оперной поэтики. Особое внимание уделено опере «Золотой телёнок», принадлежащей Т. Хренникову (1913–2007) и своеобразно преломившей некоторые важнейшие характеристики классических мюзиклов. Прежде всего, речь идёт о приоритетной роли «хореопластической» драматургии, по сути, уравниваемой в правах с традиционными драматургическими сферами (литературно-сценической и музыкальной). Интенсивное развитие, осуществляемое средствами танца и пантомимы,

охватывает завершённые хореографические номера, предопределяет неразрывную сопряжённость слова, музыки и пластики в целом ряде сцен оперы, позволяя наметить перспективы режиссёрской пластической интерпретации отдельных эпизодов с более-менее «зауалированной» танцевальностью. Однако другие характерные черты мюзикла: синтезирующие процессы, развёртывающиеся на музыкально-стилистическом и музыкально-жанровом уровнях драматургии, а также специфическая (структурная и смысловая) «двуплановость» либретто – находят в «Золотом телёнке» весьма избирательное воплощение или не реализуются вовсе. Это свидетельствует о преимущественной опоре композитора и либреттистов (Я. Халецкого, И. Шароева) на традиции комической оперы, переосмысливаемые и обновляемые в новых исторических условиях.

*Ключевые слова:* комическая опера, мюзикл, Т. Хренников, «Золотой телёнок», «хореопластическая» драматургия оперной постановки.

OUR NATIVE OPERA AT THE CLOSE  
OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY IN ITS DIALOGUES WITH MUSICAL:  
“A GOLDEN CALF” BY T. KHRENNIKOV

The author of the article elucidates some actual problems of our country opera development during the last third of the 20<sup>th</sup> and the beginning of the 21<sup>st</sup> centuries. These problems are caused of the certain arterial process, namely democratization of opera genre and its directing towards rapprochement and various interactions with genre of musical. In particular the researcher applies to several comic operas which appeared at the close of Soviet era (the 1980s) and visually represented the named tendency in the opera poetics sphere. The special attention is given to the opera “A Golden Calf” composed by T. Khrennikov (1913–2007) and originally interpreted some major characteristic features of classical musicals. First of all, the question is the priority role of “choreo-plastic” dramaturgy, because the latter in fact receives equal rights conformably to the traditional dramatic spheres (literary-and-stage or musical). The intensive development to be realized by

means of dance and pantomime includes complete choreographic items, and predestines the inseparable connections between Word, Music and Sense of Rhythm in a series of opera scenes. It allows outline the prospects of producer’s plastic interpretation for some episodes with more and less “veiled” dancing base. At the same time, other characteristic features of musical such as synthesizing processes which spread on musical-stylistic and musical-genre levels of dramaturgy, or specific (structure and sense) “bi-groundness” of libretto, are found a greatly selective realization in “A Golden Calf” (or don’t realize at all). It is evidence of primary support on the comic opera traditions re-interpreted and renovated in the new historical conditions by T. Khrennikov and his librettists (Ya. Khaletzkiy and I. Sharoey).

*Keywords:* comic opera, musical, T. Khrennikov, “A Golden Calf”, “choreo-plastic” dramaturgy of opera staging.

**Андрущенко Елена Юрьевна**

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры продюсерства исполнительских искусств

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

*e-mail:* cats-andru@yandex.ru

**Elena Yu. Andruschenko**

PhD in Musicology

Associate Professor at the Department of Producing Performing Arts

Rachmaninov Rostov State Conservatory

Russia, 344002, Rostov-on-Don

*e-mail:* cats-andru@yandex.ru

