ОПЕРНЫЕ ПУТЕШЕСТВИЯ АЛЕКСАНДРА СМЕЛКОВА

**Ныне композитор Александр Смелков принадлежит к числу дачников, переставших регулярно ездить в репинский дом творчества. Но прежде он, подобно «сиверскому отшельнику» Исааку Шварцу, проводил здесь немало времени. О той поре мы и беседовали, вспоминая значимые для нас обоих сочинения, события и людей…**

**С. Ж. Изучая вашу творческую биографию, я обратила внимание на ваших учителей: Сергей Вольфензон, Александр Пэн-Чернов, Орест Евлахов, Владимир Цытович, Александр Мнацаканян. Все они были частыми гостями Репино. Следовали ли они примеру Шостаковича, проводили ли здесь занятия?**

А. П. Вольфензон проводил. Именно благодаря Сергею Яковлевичу я попал в Репино первый раз. Я тогда оканчивал школу-десятилетку, где-то в 1968 или 69 году. Мы приехали вчетвером: Таня Чернова, Женя Иршаи, Наташа Карш и я, - это был наш класс. Нас пригласили как бы на консультацию. И вот мы приехали, утром позанимались, потом Сергей Яковлевич накормил всех обедом в новенькой столовой – главный корпус только-только построили. А потом мы пошли на озеро Щучье, на могилу Ахматовой, и уже вечером сели в Комарово на электричку. Чудесно!

Потом я долгое время в Репино не приезжал. Так получилось, что в Консерватории я проучился у Чернова только полтора года, он умер. И у Евлахова только полтора года, он тоже умер. Заканчивал уже у Цытовича. И визитов в дом творчества не было. Потом я был в ассистентуре у Александра Дерениковича Мнацаканяна, с ним мы плотно общались, дружили до конца, и встречались в Репино, конечно, но уже как коллеги.

Я вступил в Союз Композиторов в 1978 году, и с 79 года ездил сюда регулярно. Конечно! Государство так заботилось о пишущей братии – невероятно! Можно было три месяца в году жить здесь за копейки. Но оформлялось всё серьёзно: нужно было на секции подать заявление: «Прошу предоставить творческую путёвку для работы над таким-то произведением». Дальше ты заселялся в коттедж, работал или отдыхал, твоё дело, но после на секции нужно было отчитаться, хотя бы принести ноты. И надо сказать, мы там ух как работали! Ещё бы – условия прекрасные: даже, если едешь с семьёй, никто тебе не мешает, ушёл в отдельный кабинет, и пиши, и природа вокруг замечательная в любое время года.

**- Плюс к этому – особая атмосфера творческого общения.**

- Безусловно. Общение между композиторами было, конечно, очень ценным. Все всегда заходили на чаёк и показывали: вот я такое сочинил, вот я такое. И обсуждения были очень ценны. Я видел Ивана Ивановича Дзержинского, много общался с Израилем Борисовичем Финкельштейном или с Дмитрием Алексеевичем Толстым. Он даже представил меня Георгию Васильевичу Свиридову, величайшему композитору. Свиридов был уже пожилой, не часто приезжал сюда, но мы встретились. Я это запомнил на всю жизнь.

Молодые, конечно, тоже общались между собой. Я обычно брал путёвку в июне (пока преподавал в десятилетке, я подгадывал время, когда не требовалось каждый день туда ездить, только на экзамены). Дом творчества был набит битком! В каникулы коттеджи занимали семьями, дети дружили между собой играли, свои компании были. Так Павел вырос в Репино.

**- Позволю себе процитировать интервью вашего сына: *«– В фильме «Покровские ворота» есть эпизод: все мальчишки гоняют в футбол во дворе, а юный музыкант уныло терзает скрипку…***

***– Знаю-знаю! Но у меня было как раз наоборот. В Доме творчества композиторов «Репино» всегда было очень много детей, и я прекрасно помню картину: после завтрака в футбол гоняют все, а после обеда… я один! Потому что остальные как раз «занимаются на скрипке».***

- Именно так! Около второй дачи стоит беседочка, в которой раньше находился рояль, и дети композиторов, которым не хватало инструментов, расписывали между собой время, чтобы позаниматься. Эту беседочку называли «творилка». Но Павлу было проще, потому что мы обычно жили в коттеджах, а не в комнатах, где не было фортепиано. Кроме того, мы не принуждали его к занятиям музыкой. Если приковывать ребёнка к инструменту цепями, можно всякое желание отбить. Думаю, личный пример тут действует лучше. Вспомните мать Прокофьева.

**- Полагаю, не будет преувеличением замечание, что в Репино складывались целые музыкальные династии. И, вероятно, во многом благодаря наглядным примерам. Вот что замечает ваш сын: *«Я знал всех наследников русской композиторской школы, видел их в Доме творчества Репино, и у меня не было сомнений в том, что я тоже буду сочинять музыку, став профессиональным композитором. В какой-то момент, когда я начал заниматься композиторством, и у меня даже начало что-то получаться, я задумался над тем, кто же будет исполнять мои произведения. Тогда я сам стал за пульт. И постепенно это дело заняло все мое время».***

- Но нельзя сказать, что он вовсе отпал от композиторства. Сочинил несколько вокальных циклов, два струнных квартета, сонату для флейты и фортепиано. Есть даже опера «Маленький принц» неоконченная. Её фрагменты Павел когда-то выносил на экзамен, но пока это всё так и не собралось, возможно из-за недостатков либретто и нехватки времени.

- **Сочинения вашего сына исполняются?**

**-** Был у него авторский вечер во Владивостоке. Кроме, того, периодически звучат его оркестровки. А их у Паши, наверно, более двухсот. Начал он их делать для оркестра «Балтика», помните такой? А теперь уже для театрального оркестра – и романсы Чайковского и Рахманинова, и народные песни. Вот недавно был Бетховенский вечер, они исполнили вокальный цикл «К далёкой возлюбленной».

**- Сейчас дирижёр Павел Смелков является активным пропагандистом и пнтерпретатором ваших сочинений. Насколько я знаю, многие из них тоже создавались в Репино. А как показы в доме творчества влияли на их судьбу?**

- Напрямую, возможно, не влияли. Хотя… Ко мне сюда приезжали друзья, исполнители и соавторы, и мы работали, и обсуждали многое, да. Очень хорошо! Знаешь, что прибудут гости, и заранее заказываешь дополнительное питание, им в столовой подадут, и можно ни о чём не беспокоиться, гулять, отдыхать и трудиться… Я так и с Юрой Димитриным сдружился (я рассказывал об этом в предисловии к одному из томов его сочинений). Через Юру Александрова. Мы играли в преферанс, а потом я позвал их двоих в Репино, и драматург с режиссёром приехали ко мне.

Я решил показать оперу, которую тогда писал. Либреттист у меня был такой… не очень профессиональный. Не буду называть кто. Я поиграл, почитал. И Димитрин с Александровым вдвоём так меня раскритиковали! Раскритиковали либретто, которое никуда не годилось. Я получил большой урок! Я понял, что нужно серьёзно относиться к литературно-театральной основе оперы.

**- Это был ваш первый оперный опыт? Что стало с набросками?**

- Я бы сказал, минус первый. Я несколько раз пытался что-то сочинить в этом жанре, но дело разваливалось – видимо, не пришло время. И тогда музыки было немного, и я понял, что это заканчивать просто не нужно, это обречено по причине недраматичности либретто. Как ни пиши, всё равно будет хромать. Это такой важный урок! Бывают классические оперы с совершенным либретто, как, например, «Кармен», бывают, конечно, такие – с либретто ни поймёшь, что, как в случае какого-нибудь «Трубадура» или «Князя Игоря». Оперы всё равно великие и всё равно идут, но сколько проблем с их постановкой и восприятием, и сколько у них редакций, сценических и музыкальных! Всё-таки, особенно когда композитор ещё неопытный, очень важно осознавать значение литературной части музыкального спектакля.

**- Выходит, своеобразный «худсовет» в коттедже заставил вас серьёзно пересмотреть свои взгляды?**

- Наверно, это и в городе могло бы произойти, но случилось здесь. А потом у меня с операми что-то пошло. И второй акт своей первой оперы я в Репино писал.

**- «Пегий пёс, бегущий краем моря» по Айтматову**?

- Да. Либретто Юрия Александрова. Опера получилась. И поставлена несколько раз.

**- А Димитрин с Александровым к вам в Репино ещё приезжали?**

- Разумеется. Мы гуляли, трепались, но и работали тоже.

**- Однако ваше сотрудничество с Димитриным как с соавтором началось только с детской оперы «Ловушка для кощея».**

- И да, и нет. До этого было «Третье путешествие Колумба». Либретто написал Марк Розовский, но редактировал его Юра. Мы с Димитриным ездили к Розовскому в Москву, он читал нам свою пьесу. Я с этой пьесой приехал к себе в Вышний Волочок, включил часы и всё наиграл и напел – примерно, как придётся. И вышло чистой музыки восемь часов. Розовский, наверно, рассчитывал на драматический театр или предполагал мюзикл с разговорными сценами. Но мне-то нужен был другой жанр – для оперного театра Александрова. И я обратился к Юре Димитрину, который тогда заведовал литературной частью этого театра. Он пьесу причесал, даже стихи какие-то написал (а Розовский, когда приехал, юрины стихи заменил, и на уже готовую музыку сочинил свои в тех же ритмах).

**- Это ж сколько Юрию Георгиевичу пришлось выкинуть из первоначального текста!**

- У-юй! Я же не хотел разговорных эпизодов – всё делал на музыке. Фактически, Димитрин создал либретто по оригинальной пьесе. А у Розовского была оригинальная пьеса, без первоисточника. Для музыкального театра это большая редкость.

**- Странно, но имя Димитрина не упоминалось в афишах.**

- Он, как завлит, сделал редакцию, не претендуя на звание соавтора, и сделал нормально.

**- Хорошо, что ваша опера в итоге воплотилась в спектакле.**

- Воплотилась, но не до конца. Была идея вывезти спектакль в Америку (все тогда грезили Америкой, кроме меня, естественно, но писать о Колумбе я стал, потому что интересно). Розовский сочинил финальный хор, как бы уже о современности:

I really love you, America,

How do you do, America? – и т. д.

А я Юрке сразу сказал: на эти слова я сочинять не буду! И Димитрин всё переделал, и я потом только понял, что из-за этого, видимо, всё пресеклось. Потому что получилось в конце концов так: в Испании завершение Реконкисты, взятие Альгамбры, погромы и изгнание евреев, Колумбу видятся новые земли, где уже не будет таких страшных вещей, приплывают в Америку, там индейцы – и начинается то же самое. И Юра написал в финале: «Христиане, будьте христианами!» - Колумб остаётся один и говорит такие слова, мол, что вы творите? и там и тут одно и то же! Понятно, почему после второго акта американский консул ушёл в некотором разочаровании, и поездка не состоялась.

**- Но прочтение темы весьма интересно!**

- Да, это поинтереснее, чем финал а-ля Голливуд. Я подобных мюзик-холльных приёмов не терплю.

**- Однако вернёмся в Репино. Я помню, как заходила к вам в четвёртый коттедж, когда вы заканчивали оркестровку «Идиота» - вашей второй оперы по Достоевскому и третьей оперы на либретто Димитрина. Наконец, через несколько лет после окончания этой работы, я могу поздравить вас с мировой премьерой.**

**-** Спасибо. Пусть это и полуконцертный вариант, но всё же премьера! Мы с Юрой, между прочим, много там напридумывали, и для режиссёра «Идиот» вовсе не простая задача. Например, когда Мышкин смотрит на портрет Настасьи Филипповны, идёт её ария из портрета – такую оперную условность не так легко обыграть. Для этой арии мой соавтор долго искал стихи, и однажды спросил меня так застенчиво: вот это подойдёт? Я посмотрел, и взял. А потом поддерживая драматургию, использовал те же слова в сцене на скамейке, в дуэте Мышкина и Настасьи Филипповны во втором акте, а далее она поёт вокализ на том же музыкальном материале, как и в начале, фантастически, как бы сквозь сон.

Юра и другую интересную вещь придумал в конце, причём не такую, как у Достоевского. В романе Настасья Филипповна наряжалась, а потом не пошла на венчание, но Димитрин решил, что в опере нужно показать, а не рассказать. И, по-моему, правильно. У него сцена разворачивается перед церковью. Из храма слышен хор, а здесь собирается толпа (почти все персонажи), куплетцы издевательские поют. Как бы нагнетая напряжение, идёт довольно обширный массовый эпизод, наконец появляется князь со своей невестой, и она сбегает из-под венца!

Ещё мы решили разбить огромную сцену у трупа Настасьи Филипповны на три части и поместить в начале, середине и финале оперы.

Такая многослойная структура требует от режиссёра изобретательных решений. Это не легко, нет.

**- Похожий композиционный приём вы использовали в отношении легенды о Великом инквизиторе в опере «Братья Карамазовы».**

- Да, и получилось удачно, мне кажется. Вообще, я не считаю, что либреттист и композитор должны гнаться за новизной и оригинальностью. В музыкальном театре можно повторяться и следовать чужому примеру, если это помогает создать впечатляющий и осмысленный сценический образ.

- **А я с вами соглашусь! И, по-моему, это правило значимо и для драматической сцены. Шекспир нисколько не гнушался заимствовать сюжеты и даже целые пьесы для своих гениальных творений. Кроме того, есть некие общеупотребительные формулы высказывания в обыденной речи и в искусстве. И если человек хочет быть понятым, он не будет их избегать. Поэтому, я полагаю, в литературном и музыкальном традиционализме куда больше здравого смысла, чем в бездумной погоне за новациями.**

- Я думаю, что сейчас мир таков, что традиционализм уже является модернизмом, потому что бешеная погоня за новизной, о которой вы говорите, поставила человечество на грань сумасшествия и в каком-то смысле сама устарела. Всё перевернулось! И я не стыжусь признаваться, что в оперном творчестве опираюсь на традиции Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова, Бизе, Пуччини, Верди, Рихарда Штрауса – вечно живых классиков.

**- Рихард Штраус? Мне кажется, он несколько выбивается из этого ряда…**

- Нет, почему же? Рядом с Шёнбергом он был традиционалистом. Особенно в опере. Потому что опера – это всё-таки пение. А ни один вокалист не может играть, как симфонический инструмент. Подражать может, но тоже до некого предела. Иначе люди ломают голоса. А это неправильно, потому что искусство должно всё-таки радовать людей, а не калечить.

**- Искусство – это повод для общения. И диалог классиков и современников продолжается. Продолжаются и творческие беседы в Репино, способствуя рождению новых мыслей и новых сочинений.**