

Год Прокофьева кончился, и в самом конце его Москва успела устроить скромное театральное чествование русскому композитору, который дал музыкальному театру XX века около десятка неоспоримых шедевров.

Театр Дружбы народов, организовавший это чествование вместе с Министерством культуры СССР и Союзом театральных деятелей СССР, отказался от слова «фестиваль». Это было в высшей степени умно: настоящий фестиваль Прокофьева, о котором речь пойдет в следующем номере газеты, состоялся в городе на Неве, в стенах Мариинского театра, активно сотрудничающего ныне с «Ковент-Гарден» и Парижской Оперой, а здесь были просто Дни, когда имя композитора не сходило с афиши Большого театра.

Откажу себе в удовольствии пошутить по поводу того, что, мол, дружбы народов давно нет, а Театр Дружбы народов есть, не стану язвить по поводу букв «СССР», густо усеявших все программки и афиши Дней Прокофьева: все эти словесные несоответствия незаметно, само собой разрешатся, а наши с вами шуточки повлиять на течение бюрократических будней все равно не могут.

Событий, о которых имеет смысл говорить, в программе Дней было ровно два: постановки опер «Маддалена» и «Обручение в монастыре» —

дожника, но была и другая, оперная героиня — последний монолог роковой красавицы шел уже на фоне роскошной ложи императорского театра, грезящегося честолюбивому творцу. Чудесные преобразования претерпевал и таинственный алхимик Стеньо — одна за одной сбрасывались его одежды, пиршество маскарада, столь любимого в итальянском городе Петербурге, позволяло проявить все лики этого мага, искателя любви, губителя жизней и делателя богатств. «Маддалена» оказывалась в изысканной оправе русского модерна, проявленного через опыт современного постмодернистского театра — и ей было бы в этой оправе привольно, если бы музыку хлели столь же заботливо и умело, как зрелище. Но музыка звучала невнятно. Не стоит винить ни самарских певцов, ни оркестр, ни дирижера — с ходу вписаться в акустические условия Большого театра трудновато. Конечно, мало утешает и то, что музыка Прокофьева и в самом Большом звучит невнятно. (Мы слышали четырех дирижеров — А. Лазарева, П. Сорокина, А. Жюрайтиса и А. Копылова; музыкальная материя всегда выглядела тускло и бессмысленно, дирижеры различались лишь выражением лица — Лазарев и Жюрайтис были угрюмы и мрачны, Копылов нейтрален, а Сорокин конфетен). «Маддалена» Самарского театра производила впечатление полуфабриката: готовое ну-

## Маленькие радости

По поводу Дней Сергея Прокофьева в Москве

работы Самарского и Екатеринбургского театров оперы и балета соответственно.

Ведь нельзя же всерьез говорить о вкладе в Театр Прокофьева, если иметь в виду «Золушку» в Балете Кремлевского Дворца съездов (без Екатерины Максимовой и в отсутствие оркестра Плетнева спектакль превращается в третьеразрядное развлекательное шоу) — или «Обручение» в Большом театре (как замшелая ракушка, из которой вынули живого моллюска смысла, это поданное в начале празднества кушанье оказалось попросту несъедобным). «Каменный цветок» был заменен Большим театром на «тройчатку», которая не сняла головной боли от «Обручения». «Блудный сын» оведал смертной скукой, и только воспоминания о спектакле парижской «Гранд-опера», представившей некогда на этих же подмостках хореографию великого Баланчина во всей полноте слитно с живописью Жоржа Руо, наполняли тягучее время смыслом. Во втором акте «Ромео и Джульетты» (хореография Юрия Григоровича) мы увидели веронскую девушку с профилем и внутренним миром тиражированной американской куклы Барби (Н. Павлова), а ее возлюбленного — в облике пошлого завсегдатая злчных мест (Ю. Васюченко). Тибальта от Меркуцио отличить было трудно. В «Каменном цветке» Григоровича нам хотелось вспомнить змеиную грацию Хозяйки — но нам показали второй акт, сцену ярмарки, а от эстетики Ансамбля Моисеева мы уже порядком подустали. Когда вместо намеченной «Ромео и Джульетты» станцевали «Каменный цветок» целиком, говорят, получилось довольно живо и зажигательно. Но мне не везет: все живое и зажигательное в нынешнем Большом театре проходит мимо меня, прямо какое-то наваждение, и огненных плясок я не увидел.

Ни «Маддалена», ни екатеринбургское «Обручение» не стали для меня неоспоримыми свершениями, но в спектаклях были своя содержательность и своя новизна.

В «Маддалене» эти качества сосредоточивались в зрительно-театральном ряде. Оперный первенец Прокофьева, экспрессионистский эскиз юного гения в руках художника Вячеслава Окунева и режиссера Юрия Александрова, переливался всеми красками творения, создаваемого на наших глазах. Художник Дженао, персонаж кровавой мелодрамы барона Ливена, оказывался поначалу самим Прокофьевым, сочиняющим оперу в присутствии своей очаровательной подруги. Классы Петербургской консерватории соединялись с видами Венеции и ее атрибутами напрямую, фантазия творящего художника материализовывалась у нас на глазах. Маддалена легко «вылупливалась» из подруги ху-

хау ждало момента, когда упадет в надежные музыкальные руки.

Единственным дирижером в Днях Прокофьева, внесшим весомый вклад в интерпретацию музыкального театра нашего русского Рихарда Штрауса, оказался великолепный Евгений Бражник. Кстати, имя Рихарда Штрауса я употребил только в одном смысле: кажется, никто из композиторов XX века не создал столько разножанровых и сценически убедительных театральных сочинений, как Рихард Штраус и Сергей Прокофьев. Но был и другой повод упомянуть автора «Ариадны на Наксосе» и «Женщины без тени»: Евгений Бражник столь трудно-меланхолически, столь драматично-горестно искал в музыке «Обручения в монастыре» позднеромантических глубин, омутов забытья, водоворотов тяжелого томления, что музыка Прокофьева обрела новые, не знакомые нам очертания.

Напротив, весь зрительный ряд в екатеринбургском «Обручении» выглядел трафаретно и предсказуемо (режиссер А. Титель, художник В. Левенталь), карнавал оказывался картонным, испанщина опереточной, веселье натужным. Я видел второй состав, и на долю сцены выпадали лишь маленькие радости: симпатичный проход на игрушечном ослике одной из героинь, таинственный, тенистый сад как фон любовной сцены Дуэньи и Мендозы, отточное мастерство Ю. Горбунова в роли Карлоса. Встретилась и одна радость повеселей: монастырская сцена укрупнилась, выросла в метафорическое зрелище. Но воспоминания о прежних завоеваниях Тителя, о его же «Пире во время чумы» в кобекинском «Пророке» подыспортили впечатление. Зримый образ спектакля казался скрипучим парафразом испанских инсценировок советского театра 30-х годов. То были, судя по описаниям, чудные спектакли, но сколько воды утекло с тех пор в мировом театре!

Об этой утекшей воде нам внятно и с достоинством толковал из оркестровой ямы Евгений Бражник, объятый меланхолией, ищущий закатное солнце в бархате прокофьевских фактур, внушающий нам доверие к этому непростому поиску. Неожиданно образ трудного поиска становился средоточием музыкального и жизненного момента. И мы были благодарны Бражнику за то, что наши радости оказывались не такими уж маленькими. Не потому, что мы любим трудности и тяжесть, а потому, что в этом поиске светился столь необходимый нам стоицизм будничного, ежедневному музицирования. Будничного — только в смысле повторяемости, а по своей сути — праздничного, фестивального в забытом нами смысле слова.

Алексей ПАРИН.