

Дерзание молодости

Заметки о новых работах Свердловского театра оперы и балета

Что греха таить, не так уж много у нас оперных театров, где можно не только послушать музыку, а и поразмышлять над серьезными проблемами, которые ставит сама жизнь.

Думается, именно таким становится в последнее время Свердловский академический театр оперы и балета имени А. В. Луначарского. Здесь теперь постоянные аншлаги, причем спектакли все больше привлекают молодежь.

Две последние премьеры связаны с именем А. С. Пушкина. Сначала на сцене появилось одно из лучших творений мировой классики — народная драма М. Мусоргского «Борис Годунов». А затем опера молодого свердловского композитора В. Кобекина «Пророк» — ею и начался нынешний сезон в театре. И в обоих случаях театр оказался первооткрывателем. «Борис Годунов» поставлен в редкой, почти нигде не идущей редакции самого М. Мусоргского. Ну а «Пророк», своеобразный триптих из небольших опер, и создавался композитором в содружестве с театром, в расчете именно на его высокопрофессиональный оркестр и певцов. Уже сейчас можно с уверенностью сказать, что опера стала значительным событием не только для автора и театра, но и вообще для современной советской музыки.

Постановщики этих двух спектаклей молодцы, но успели интересно проявить себя. Режиссер А. Тителъ работает в Свердловске всего четвертый год после окончания ГИТИСа. Главный дирижер Е. Бражник — выпускник Уральской консерватории, как и главный хормейстер В. Конанев. Балетмейстеры спектаклей — И. Сульзин, И. Каньгин. Наверное, именно молодость постановщиков, конечно, вкупе с талантом, и определили новизну поисков оперной формы, нестандартность решений, стремление связать прошлое с современностью. Открытия протекают прежде всего из глубокого осмысления музыки, заложенных в ней мыслей и чувств... Надо сказать, что решение театра обратиться не к привычной редакции «Бориса Годунова», сделанной Н. Римским-Корсаковым, а к подлинной партитуре М. Мусоргского, вызвало, как ни странно, сопротивление именно в среде музыкантов. Сказывается сила привычки, определенный консерватизм, все же присущий иным поклонникам оперного искусства. Но спектакль убедил всех в верности подхода. Лишенная пышности и красочности, отличающаяся удивительной точностью психологических характеристик, авторская партитура помогла избавиться от груза вековой сценической традиции, глубоко выявила близость Мусоргского и Пушкина, обострила основной конфликт, обусловила жесткость, аскетичность постановки.

В оформлении спектакля, выполненном художником Э. Гейдебрехом, нет привычных, с натуры рисованных башен Кремля и собора Василия Блаженного. Нет томительно долгих перемен картин, с бытовой достоверностью воспроизводящих трагические события «смутного времени». Достоверность здесь в

другом: в сценической атмосфере правды, в характерах персонажей. В полном соответствии с музыкой Мусоргского и сценография — лаконичная, жесткая, конфликтная. Огромный, изъеденный пробоинами и почерневший от огня металлический щит — символ времени, России, опаленной людскими бедствиями. К концу спектакля, уже полуразрушенный, он все так же будет защищать родную землю. Кроме своей выразительной образной функции, раздвижная конструкция щита позволяет совершать и быстрые смены действия, а это как бы спрессовывает сценическое время, держит артистов и зрителей в постоянном напряжении. Ведь в борьбу за власть втянуты почти все персонажи спектакля: Самозванец, Марина Мнишек, тайный иезуит Рангони — зловещая фигура, чья партия «открыта» из купюр. Непривычен и образ летописца Пимена, тоже музыкально полностью восстановленный и тем самым приближенный к пушкинскому: не смиренный старец, а суровый воитель, вершащий свой грозный суд над Борисом.

Партию князя Шуйского исполняет драматический тенор — и это тоже нетрадиционно.

Беды в стране, раздираемой борьбой за власть, неисчислимы. Одним из ключевых эпизодов становится сцена у собора, где обездоленный народ стонет, молит, требует: «Хлеба! Хлеба!» Море измученных рук тянется к содрогавшемуся Борису. Этот шквал человеческого горя и подготавливает народное восстание — финальную сцену под Кромами. А заканчивается спектакль тихим, горестным плачем Юродивого — голосом народной совести.

Спектакль этот современен, потому что вызывает к чувству ответственности за судьбу Родины, напоминает об обязанности служить ей, а не своим интересам. Невольно вспоминаются и слова Пушкина, сказанные в ответ на вопрос, где он служит: «Я числюсь по России».

Ему, великому поэту и гражданину, посвятил своего «Пророка» В. Кобекин, уже известный композитор, оперы которого идут на сценах Москвы и Ленинграда. Он создал музыку вдохновенную и прекрасную. Партитура написана смелым языком, технически очень сложным для исполнителей. Кроме хора, одного из важных действующих лиц оперы, самостоятельную смысловую линию в ней ведет и оркестр. Произведение необычно по форме, оно состоит из трех законченных, внешне вроде бы не связанных между собой частей: опер «Интермедия о доне Гуане», «Пир во время чумы» и сценической кантаты «Гибель поэта», основанной на стихах Пушкина и воспоминаниях современников, лишенной собственно драматического действия. В первую часть композитор (он же и автор либретто) вводит стихи Гарсиа Лорки — своеобразный музыкальный комментарий. Это неожиданно, но оправдано — и множественностью связей двух культур, и трагическими судьбами великих поэтов России и Испании: разделенные целым ве-

ком, своей гибелью они утвердили торжество Поэзии и Жизни.

Думается, будь эта опера написана раньше, театр не был бы готов принять ее. Появление «Пророка» именно сейчас обусловлено явным творческим обновлением свердловского коллектива. Новизна авторской партитуры повлекла за собой и интересные поиски сценического решения. Так, во второй и третьей частях действие происходит одновременно и на сцене, и в зрительном зале. Мы становимся как бы участниками напряженнейшего спора Вальсингама и Священника, а рядом с нами по залу мерно прогуливается равнодушный чиновник, упоминающий о смерти Пушкина между сообщениями о погоде.

А на сцене белое подножие могилы Поэта — чистый лист его рукописи, который превратится и в залитую солнцем площадь Мадрида, и в пиршественный стол смерти, а в момент гибели Поэта сморщится и исчезнет. Эмоционально сильно воздействующее оформление (художники Э. Гейдебрехт и Ю. Устинов) придает цельность всему спектаклю. Постановщики сумели первыми (и это очень важно для будущей, надеемся, счастливой сценической судьбы оперы) убедительно воплотить авторский замысел, донести до слушателей все богатство мелодики, красок оркестрового наряда, объединить три музыкальные части в единую форму.

Пожалуй, это-то и было самым сложным. Спектакль связан близостью сюжетной концовки всех частей триптиха, творениями, личностью великого поэта. Есть в нем и глубинные связи: герои Пушкина суть он сам, во всех них — частица его души. Как и они, он влюблялся, страдал, бросал вызов судьбе. Всегда не случайно одни и те же исполнители ведут различные роли в частях триптиха.

Все герои этой оперы умирают. Но в спектакле это не просто смерть, а гибель в высшей творческой точке жизни. Гибнет обаятельный любовный страстью дон Гуан, но в памяти остается иное: солнечное буйство звонких и знойных ритмов гордой и свободной Испании. Умирает Вальсингам, бросивший дерзкий вызов чуме, но его гимн ей — одна из самых яростно неистовых мелодий оперы — становится по сути подлинным гимном жизни... И, наконец, обреченный обществом, погибает Поэт. И его смерть — апофеоз творческого духа: «Рукописи не горят!» Вот они перед нами, рисунки и строки Поэта. Гремит «в подлунном мире» бессмертное его слово: «Встань, пророк...»

Таков этот спектакль — страстный, сильный, умный и поэтический. Посвященный Пушкину, он имеет огромный ассоциативный ряд — и жизненный, и литературный, и уже тем современен. На историческом, классическом материале он поднимает проблемы личности и общества, жизни и смерти, жизни и творчества, проблемы, которые всегда будут волновать.

И. СЕНДЕРОВА.