

Свердловск  
театр оперы и  
балета им. Луначарского

12/18 88

Неделя - 1988 - 12-18 сент. / 1987 - с 14  
ТЕАТРАЛЬНЫЙ КЛУБ

Этот выпуск «Театрального клуба» мы решили посвятить в основном так называемому периферийному театру, его проблемам и достижениям. Наша необъятная театральная провинция слишком часто остается в тени столичных подмостков, а между тем во многих областных и городских театрах происходят в последнее время подлинные открытия. Итак, читайте материалы о спектаклях в Свердловске, Саратове, Петропавловске-Камчатском.

Какой музыкальный театр нам нужен? Прежде всего — театр умный и, как принято сегодня говорить, концептуальный. Театр, живущий на острие социальных, философских идей. А главное — способный вырваться из канонов той консервативной оперности и балетности, за которой так часто скрываются анемия мысли, окостенелость, скука.

Если внимательно присмотреться к творчеству Свердловского академического театра оперы и балета имени А. В. Луначарского, то нельзя не отдать должное раскованности и смелости творческого мышления, высокому профессионализму, способности слышать время и воплощать его. Театр выступал даже в Москве, не побоясь этого слова, триумфально. И вместе с тем вызвал бурю страстей. Как и следовало ожидать, оценки были разными: не только восторженными, но и настороженными, а то и вовсе отрицательными. В чем тут дело?

Мне кажется, свердловчанам действительно удалось вырваться из канонов, причем не только из канонов устаревших постановочных решений, но и всей системы самого музыкального театра как такового. Огромное внимание к внутреннему миру человека (будь то оперный герой или балетный), к слову и жесту, к точности каждой актерско-певческой и актерско-танцевальной «интонации», то есть тончайший психологизм, рождающий особую наэлектризованность, и одухотворенный контакт сцены и зала — это ли не признаки Музыкального театра с большой буквы?!

В опере «Борис Годунов», поставленной в авторской редакции, господствуют суровые краски театра Пушкина. Дело неслыханно новое: здесь нет ни нагромождения картинных соборов, ни ослепительных сцен коронавания, ни подавляющего многолюдья толпы с ёрничающим Юродивым, порождением распада и отчуждения. Обращаясь к редакции Мусоргского, режиссер Александр Титель отверг всю пышную «нарисованность» прежних «Борисов». Любая помпезность, по его убеждению, заслонила бы правду этой неприглаженной, взвихренной музыки. Титель стремился создать высокую трагедию в жанре, близком историческим хроникам. Ему как воздух нужна была непрерывность потока драмы — без бытовизмов, без отвлекающих жанровых сцен. Отсюда — резкие и смелые купюры в партитуре, вызвавшие ужас музыковедов. Но не просчет здесь постановщиков, а расчет: высветить не события, а личности. Развернуть не эпос, а психологическую драму. Сгустить конфликты, определить расстановку сил! А для этого — открыть (слышать! открыть!) прежние купюры, как, например, рассказ Пимена об убийстве царевича Дмитрия, не исполняемый более нигде, или всю удивительно тонкую и многозначительную сцену встречи Марины с тайным иезуи-

том Ранкони, сцену, накаляющую атмосферу заговора против русского государства.

В спектакле свердловчан Пимен — не бесстрастный летописец, но активный противник Бориса. Усилен и образ Шуйского, партия которого поручена не тенору «характерному», как обычно, а — драматическому. Переосмыслен образ Юродивого, что чрезвычайно существенно. Перед нами не бесноватый, но... народный поэт! Иной смысл обретает в спектакле сцена у Василия Блаженного, где так выразителен образ неторопливо размышляющего («смекающего») и приходящего в движение народа, который прислушивается к поэтическим озарениям бродячего мудреца.

Сурова сцена смерти Бориса. В ней нет ни малейших признаков дурной театральности, сценической или музыкальной аффектации (заслуга не только режиссера, но и дирижера Евгения Бражника, художника Эриста Гейдебрехта, хормейстера Валерия Копанева). Шествие черных монахов со свечами. И тихий вынос усопшего под черным саваном куда-то, во тьму... Драма Бориса закончена. Но опера завершается драмой народа — сценой восстания под Кромами. До чего ж она хороша, эта несуетная толпа, сохраняющая свое достоинство и стать даже тогда, когда сам бог (не только Мусоргский!) велел

«расходиться, разгуляться!» Танцуют только дубинки в руках грозного народа...

Но вот досада. Почему же в последний момент спектакля смыкаются, а не распахиваются над Юродивым театральные «небеса»? Почему плачет он в замкнутом пространстве какого-то подворья, теряя связь со Вселенной?..

Иные критики оперных новаций свердловчан склонны умять чисто музыкальные достоинства спектаклей, приносимых якобы в жертву режиссерским концепциям, сложным постановочным решениям, как, например, в «Севильском цирюльнике» или в «Пророке». Но будем помнить о главной устремленности молодых мастеров этой музыкальной сцены: создать

Испания — нет, не пушкинская, но именно лорковская. «Гибрид» сей был бы, вероятно, допустим в отдельной камерной опере о Дон Гуане, но не в большом пушкинском триптихе.

Тем не менее спектакль «Пророк» захватывает магией своей сложной, оперно-хореографической театральности, полифонической динамикой действия (особенно в блестящем «Пире во время чумы»), актерскими победами и музыкальной наэлектризованностью труппы.

Чудесами гармонии сияет спектакль «Сказки Гофмана», поставленный А. Тителем и его единомышленниками как баллада о жизни романтического театра. Кто же упрекает здесь свердловчан за «самовольную» редактуру и музыкальные перестановки, делающие знаменитую баркаролу (из второй, венецианской новеллы «Джульетта») лейтмотивом трагедии одиночества творца — будь то поэт, актер или певец?..

Не меньшим, а может быть, и еще большим бесстрашием отмечен путь балетной труппы Свердловского театра, обретающей нынче репутацию одной из самых интересных и — добавим — самых молодых в стране. Будем объективны: страстное танцевальное творчество молодежи Свердловского театра вдохновлено новизной и смелостью хореографических идей «Макбета» (на музыку К. Молчанова), «Комиссара» (свердловчане первыми на балетной сцене воплотили сюжет «Оптимистической трагедии») и «Двадцати стульев» (оригинальная хореографическая версия балета, созданного композитором Г. Гладковым и либреттистом А. Петровым). Смотришь на эти спектакли, поставленные балетмейстером Александром Дементьевым, и невольно возникает мысль: современный балет тоже может стать театром концептуальным, ибо нет границ в поисках новых средств «человечевания» современного хореографического языка.

В свое время «Неделя» писала о «Комиссаре» — первой балетной версии «Оптимистической», выглядевшей в дни свердловской премьеры (с некоторыми другими исполнителями) особенно динамично и вдохновенно. Нынче спектакль заметно потускнел, в нем проступили архаизмы и монотонность, идущие главным образом от монотонности музыки. И все же «Комиссар» — серьезная веха в хореографическом прикосновении к революционной теме...

Нынче много и справедливо говорят о «свердловском феномене». Театр имени Луначарского, начав свои реформы еще пять лет назад, сегодня выглядит уже своего рода «ветераном» перестройки и всем своим «лицом необитым выраженьем» утверждает приоритет смелой творческой мысли.

Тамара ГРУМ-ГРЖИМАЙЛО.

# ПРИОРИТЕТ МЫСЛИ

В ЧЕМ СЕКРЕТ «СВЕРДЛОВСКОГО ФЕНОМЕНА»?