

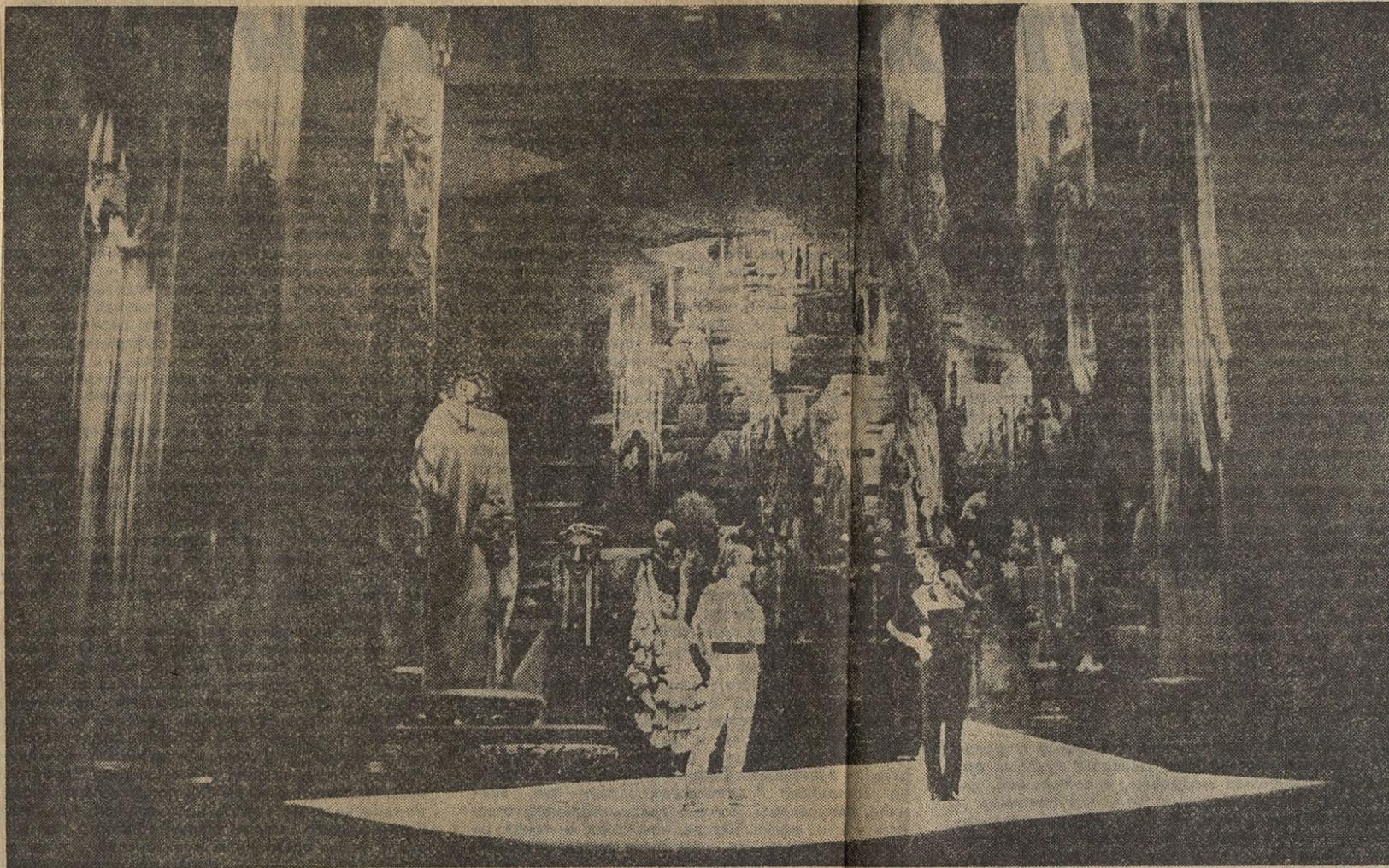
Акад. т-р оперы
и балета им.
А.В. Луначарского

22/III-86
г. Свердловск

22 ИЮЛЯ 1986

СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА

НА СОИСКАНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПРЕМИИ СССР



ПРИЗНАНИЕ

Вдвойне радостно, когда признание — настоящее, прочное — приходит к молодым художникам. Если талант их не просто вспыхивает, чтобы поразить и угаснуть, а входит в нашу жизнь как новая и уже необходимая реальность. Так бывает, когда талантливые люди находят друг друга и образуют творческое содружество, союз, одухотворенный единой художественной идеей. Возникает самобытное театральное дело, к которому особый счет и особые ожидания.

Читатель поймет, о чем я пытаюсь сказать, если вспомнит рождение «Современника», или кинематографического содружества В. Абдраштов — А. Миндадзе или союз мастеров, сложившийся вокруг Никиты Михалкова. Здесь не просто высокий, но стабильно высокий уровень, и не отдельные удачи, а цельный художественный мир. В данном случае союз тем более важен, что сложился в сфере, пожалуй, наиболее далекой сегодня от новаций, — в опере, permanently переживающей режиссерский кризис.

Когда несколько лет назад в Свердловский академический театр оперы и балета имени А. В. Луначарского пришел после окончания ГИТИСа Александр Титель и поставил свой первый спектакль, город, без всякого преувеличения, встрепенулся. Зрители здесь многое уже видели и были достаточно избалованы и скептически к тому времени. Избалованы, потому что здешние музыкальные театры всегда были сильными и часто дарили яркие художественные впечатления. Скептически — потому что в области оперного искусства, как и все мы, привыкли к постоянству обоемы названий и приемов и радовались только хорошим голосам и выразительно оформленной сцене. Чему еще радоваться в опере?

И вдруг обнаружилась режиссура. Не просто музыкальная — живая. Понимаю всю условность эпитета, но он точен. Кризис оперных подмоштов у нас возник во многом именно потому, что куда-то испарились сценическая образность и режиссерское мышление часто ограничивалось разводкой мизансцен, стереотипных и сильно напоминающих картонный театр — есть такая детская игра с вырезанными фигурками.

«Севильский цирюльник» А. Тителя был словно симпровизирован на глазах у изумленной публики. Хорошие певцы неожиданно обнаружили качества хороших актеров. В них прорезался юмор и пластичность, и разнообразие средств. Озорству и жизнерадостности создателей спектакля было просторно в россиниевском мире: А. Титель никак не «осовременивал» оперы, не посягал на традиции — просто видел в них не экспонат музея, а жизнь сегодняшнего театра.

И зрители почувствовали настоящее, прочное. Город оказался достаточно прозорлив, чтобы доверить молодому режиссеру руководство

академическим театром. Молод был и новый главный дирижер — Евгений Бражник.

«Риск» оправдал себя. Я потому и рассказываю так подробно предысторию интересующего нас спектакля, что опера «Пророк» подвиглась тут совершенно закономерно, как веха осознанного и последовательного курса. Не случайно этой премьере предшествовал большой успех «Бориса Годунова», о котором уже писала центральная печать. Не случайно еще не отшумели споры о «Пророке», а уж идет молва о прелестных офенбаховских «Сказках Гофмана», поставленных тем же содружеством.

Закономерно, что к талантливым и увлеченным людям пришел свердловский композитор Владимир Кобенин, и втроем они затеяли чрезвычайно дерзкое предприятие — создать оперу-триптих по Пушкину. Не просто переложить на музыку что-либо из хрестоматийных его сюжетов — но вслушаться в мир Поэта, в сплетение линий его судьбы и судьбоносных мотивов творчества. Понадобились не только стихи, но и дневники, письма, документы. Драматургия складывалась по законам произведения музыкального (а что ближе поэзии, чем музыка!), тут сюжетом борьба лейтмотивов, гармоний и дисгармоний жизни, ее трагических контрастов.

Интересно, что никто из писавших об этом спектакле не смог объяснить словесно ту внутреннюю логику, что связывает пушкинского «Каменного гостя» и стихи Гарсиа Лорки «Пир во время чумы», и сыгранный театром мотив гибели русского гения. А логика эта в опере есть, она убеждает сразу и долго остается в памяти единым поэтическим образом. Без портретного грима, без актера, впрямую изображающего историческую личность, нам сыграли все же Пушкина. По закону, подвластным только музыкальному театру. Если бы такое можно было сформулировать словом — зачем тогда музыка? Попробуйте объяснить симфонию. Замысел отлился в единственно возможную форму, он для нее был рожден.

Язык спектакля — и музыкальный, и сценический — способен поразить контрастами и щедростью красок. Классически строгие, скорбные хоралы, трагические реквиемы — и проникновенность романа. Полные страсти, требующие хореографического воплощения, развернутые музыкальные картины «Пира во время чумы» — и застыло-бесстрастные речитативы, «расчеловеченность», обездушенность интонаций, выражающих «молву», что погубила поэта. Нервный, гибко следующий за словом, как поэтическим, так и сухо-прозаическим, современный стиль — и тут же, взлетом, поразительной красоты мелодика, душевная гармония, мудрость, свет и покой... В самом музыкальном решении сложнейшей темы есть размах, свойственный творческой смелости, — но это не претенциозность, не самонадеянность, а

спокойная уверенность мастера. Поэтому при всей новизне и неожиданности такого отбора материала, поэтического и «жизненного», такой именно его компоновки в оперном либретто, решение это, повторяю, убеждает, покоряет и кажется единственно необходимым.

Философское поле, в котором существуют этот замысел и его музыкальное воплощение, остро чувствуют постановщики. Оно создает напряженность, единое дыхание спектакля. Ощущение, что вещь создавалась прямо на сцене, коллективным разумом — редко встретишь в театральной практике такую полную слитность устремлений, сыгранность всех участников действия. Не театр — а инструмент, прекрасно отстроенный орган, где все совершенно.

И здесь вновь — позиция, курс. И Бражник, и Титель понимают музыкальный театр как единство, где нет лидера, «солиста», нет спора, кто тут «главнее». Сплав музыки, слова, живописи, пластики, мысли. Синтез.

Поэтому так музыкальна, метафорична, в высоком смысле слова многозначна сценография Ю. Устинова и Э. Гейдебрехта. Строгая черно-белая графика петербургских эпизодов. Тревожные, трагические тона в вакханалиях чумного пирра. Оплывшие свечи-колонны, обрамляющие сцену, сначала устремлены ввысь, под колосники, но потом догорают одна за другой, и это означает, что оборвалась жизнь кого-то из героев... Впрочем, пересказ неизбежно огрубляет то, что на спектакле пронзало сердце неожиданной шемящей чистотой — образа, звучания или тишины, замысла. Это нужно видеть.

Контрасты музыкальных решений подхвачены режиссурой. Живое, искреннее, страстное — и заживо замороженное, чопорное, надутоспесивое: лица и маски полярны, как жизнь и смерть. Поэтов убивают не светские интриги и не выстрелы дуэлянтов — их убивает духовная мертвечина.

Прозвучал выстрел, и все кончилось — страсти, страдания и радость, горение, стихи. Снеговое покрывало, закрывшее сцену, собралось в складки и утекло, как жизнь, в глубь сцены, вслед за фигурой уходящего в Лету гения. И открылись взору вечные пушкинские строки, что останутся навсегда людям. И настала тишина, какую редко услышишь в зрительном зале.

Аплодисменты — потом. Благодарность авторам спектакля — потом. Пока — потрясение. Тем, что свершилось, отзвучало.

Это настоящий успех. Спектакль, который должна увидеть страна. Трудно оправдать неразворотливость (или неинформированность?) телевидения, радио. Предстоящие в будущем году гастроли театра-юбиляра в столице покажут «Пророка» москвичам, в прошлом году ему аплодировали в Ленинграде. А пока, вот уже третий год, на него невозможно попасть в Свердловске — согласитесь, такое в жизни современной оперы случается нечасто.

Творческое содружество, сложившееся в уральской столице, на взлете.

Валерий КИЧИН.

● Сцена из спектакля «Пророк».