

Гил-р оперы и
балета
им. Мухоморова

Гастроль
по
стране

14/IX-87
РСФСР
Свердловск

◆ МОСКОВСКИЕ ГАСТРОЛИ

Драма, выраженная музыкой

Приглашая театр на гастроли в столицу, слишком часто руководствовались нетворческими соображениями. В строительстве «потемкинских деревень» участвовала и критика, теряющая достоинство, а заодно и читателей. Теперь «установочная», мнимая иерархия художественных ценностей не в чести. И все же сознание от нее несвободно.

Вот приехал Свердловский театр оперы и балета, действительно незаурядный. Можно с чистой совестью писать положительную рецензию. Но думаешь не без досады, что эпитеты, которых заслуживают свердловчане, растиражированы, раздарены кому попало и едва ли не обесценены дежурной комплиментарностью. Конечно, сами по себе эпитеты ничего не значат. Только в сравнении с общей ситуацией можно понять природу и масштаб явления.

Что же отличает этот театр от многих и многих других?

Умение мыслить действием — основа основ любого театра. Главный режиссер свердловской оперы А. Титель таким умением обладает.

Он, впрочем, не просто умелец-профессионал, а художник. Но надо представить себе всю степень плачевного состояния нашего музыкального театра в целом, чтобы понять, почему грамотная режиссура здесь может производить эффект художественного открытия.

Метод и результаты работы многих композиторов, дирижеров, певцов, педагогов по вокалу, музыковедов свидетельствуют, что они по старинке отводят режиссеру вспомогательную роль. Лидер советской оперной режиссуры Б. Покровский из года в год внушает своим оппонентам: да, выразительное пение — главное средство воздействия в опере, но опера — это драма, выраженная музыкой, и потому «нас не может интересовать приоритет музыки или приоритет сцены, нас интересует сущность музыкальной дра-

матургии, авторская идея, заложенная в ней».

Казалось бы, азбучная истина. Но в каких театрах ее исполняют? И уже то, что свердловская опера последовательно стремится к гармонии всех выразительных средств, — ценность.

Принципиальное взаимопонимание режиссера и дирижера А. Тителя и Е. Бражникова — тот редкий случай, когда совершенно неплототворно уточнять, кто ведущий, а кто ведомый в тандеме. Наверное, даже унылый педант не откажет Е. Бражнику в культуре и яркости интерпретации. Но, главное, оркестр у него не аккомпанирует действию, но ведет свою драматургическую линию. И, значит, артисты-оркестранты в той же мере, что и артисты-певцы, творчески воплощают идею гармонии, идею художественного равновесия, владеющую дирижером и режиссером, а также их постоянными соавторами — сценографами Э. Гейдебреком и Ю. Устиновым.

Художественного равновесия театр достиг в «Борисе Годунове». Спектакль идет более четырех часов, но этого не замечаешь: его развитие непрерывно и даже стремительно. Это можно объяснить той «шекспировской объективностью» в расстановке акцентов, которую положил для себя правилом М. П. Мусоргский и которая обычно ускользает в сценических прочтениях его музыкальной драмы. Отсюда и впечатлительность свежести и вместе с тем глубокой серьезности подхода к характерам и ситуациям, хрестоматийно известным. И Шуйский (О. Плетенко), и Самозванец (В. Пет-

ров), и Варлаам (С. Боровков), и особенно Пимен (А. Баскин), чья неожиданная страстность выдает в монахе-летописце волю к политическому деянию, — не просто окружение Бориса (Н. Марченко). Это — напряженно сцепленные силы оппозиции, равноправные силы трагедии. Сам ход истории, многострадальная судьба России — духовный стержень спектакля.

Меньше удались «Сказки Гофмана». Впрочем, опять же, смотря с чем сравнивать. Это яркий, хотя не вполне стройный спектакль. Здесь вновь великолепен А. Баскин, убедительны Т. Бобровицкая и А. Жилкин — исполнители ведущих партий. Строгим вкусом отличается новый вариант либретто, написанный А. Кордунером. Но, что подлаешь, в этой опере Оффенбаха есть какая-то волшебная тайна, которая представлялась непостижимой даже В. Фельзенштейну, крупнейшему режиссеру из ГДР, чьи постановки «Сказок Гофмана», казалось, были безупречны.

В том, что тонкости (и, следовательно, глубокого проникновения в авторский замысел) недостает спектаклю, отражается одна из важнейших проблем нашей режиссуры — утраченное чувство художественного стиля. Стил производения нередко понимают как нечто туманное, целиком зависящее от воли режиссера, в то время как стиль — это закон, который надо постигать. Этим высшим пилотажем театрального искусства тот же А. Титель, очевидно, овладевает на ощупь. Да и как иначе? Ведь долгие годы из театра изгоняли поэзию во всех ее видах, якобы добиваясь правдоподобия; но, рассуждая о правдоподобии, презирали на сцене быт — то дыхание повседневности, без которого не уловить сущность любой эпохи.

Если «Борис Годунов» —

наиболее цельный спектакль, а «Сказки Гофмана» — наиболее обаятельный, то «Пророк» свердловского композитора В. Кобекина, выдвинутый ныне на соискание Государственной премии СССР, отмечен новаторским поиском.

«Пророк» — пушкинский триптих — состоит из «Интермедии о Дон Гуане» (по «Каменному гостю»), «Пира во время чумы» и сценической кантаты «Гибель поэта». Сквозная тема триптиха — одиночество свободного человеческого духа со смертью и торжество над ней. Как видно, желая подчеркнуть, что это великое противоборство не знает пределов во времени и пространстве, Кобекин (он сам написал либретто) включил в свою композицию и стихи Фредерико Гарсиа Лорки, которые выполняют функцию эпиграфов к каждой части. Такая попытка сблизить мироощущения двух поэтов не вполне естественна, прямолинейна: мироощущение поэта выражается через его стихи, а стихи одного поэта не могут служить пояснением стихов другого. Но этот недостаток — из тех, что являются продолжением достоинства. Впервые за много лет появилась опера, где музыкальная драматургия так смело и осмысленно преодолевает сопротивление разнородного литературного материала. Преодолевает не ради формальной новизны, но чтобы выявить в этом материале философию жизни-творчества.

Балетные спектакли театра на гастрольях тоже пользовались зрительским успехом. И все же большинство специалистов отнеслось к ним сдержанно. Здесь несомненно сильная труппа. Несомненно и то, что главный балетмейстер А. Дементьев, питая понятное уважение к классике, ведет и энергичные поиски современного репертуара. Тем не менее творческий почерк балет-

мейстера показался слишком неровным и не слишком самобытным, чтобы эту неровность можно было объяснить издержками экспериментирования.

Вернемся к опере. Именно в оперных спектаклях — главный урок гастролей. Они наводят на мысль, что затянувшийся кризис музыкального театра имеет причины отнюдь не объективного характера. Разумеется, появление таких коллективов, как свердловский, невозможно запрограммировать. Но ведь Бражник и Титель, при всей исключительности их содружества, опираются на общеизвестные творческие принципы. Они — традиционалисты. Но вот вопрос: куда подевалась традиция?

Не стоит удивляться, что в отчетном докладе на VII съезде Союза композиторов СССР этот вопрос не прозвучал, более того, о состоянии оперного искусства поведать в радужных тонах. Похоже, называть вещи своими именами не в интересах руководства Союза. Громко именующиеся операми и вознесенные до небес услужливой критикой «Дорогая» и «Золотой теленок» Т. Хренникова — это не более чем комедии с музыкой, где музыкальная драматургия отсутствует вовсе. Достаточно спорна опера «Маяковский начинается...» А. Петрова. Но что-то не слышно споров. Зато другие сочинения постоянно замалчиваются. Так, опера «Горе от ума» Г. Ваншикова не может удостоиться гласного обсуждения уже десять лет, а «Мастер и Маргарита» С. Слонимского ждет своего часа пятнадцать лет. Оперу «Пена дней» Э. Денисова у нас почему-то тоже не замечают. Если в таком положении находится известные советские авторы, то что говорить о композиторской молодежи?

Возражают: не всё так скверно, обнадеживающие сдвиги тоже есть. В Ленинграде открыл-

ся Камерный музыкальный театр, два экспериментальных театра создаются в Москве. Но это ведь следствие разочарования в творческой жизнеспособности ведущих академических театров, инициатива снизу.

В последнее время в печати стали появляться статьи, где с тревогой и болью говорится о том, что опера и оперетта находятся в художественном и экономическом упадке, да и балет, несмотря на свою заслуженную мировую славу, переживает не лучшие времена. Стало очевидно, что даже наш флагман — Большой театр Союза ССР — имеет пробойны. Писать-то пишут, говорить-то говорят, но дела пока не видны. Можно было бы в который раз сослаться на пассивность органов культуры и вообще на обстоятельства, которые, что называется, от нас не зависят. Но пора понять, что многое теперь зависит от нас. Время дает шанс всему обществу, и деятели музыкального театра не могут быть исключением. Разве кто-то мешает композиторам самим добиться гласности в своем Союзе? Разве кто-то мешает Союзу театральных деятелей подготовить давно назревшую реформу всей системы музыкальных театров?

Гастроли свердловчан проходили в помещении Музыкального театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Один из лучших зрительных залов столицы каждый вечер был переполнен. Но это был мимолетный праздник. Скоро вернутся хозяева, и на оперных спектаклях вновь воцарится скука. Невольно вспоминаешь, что еще не так давно здесь отстаивал честь «лаборатории советской оперы» ныне ушедший из жизни режиссер Л. Михайлов, чьим учеником и продолжателем является, кстати сказать, А. Титель.

В. СЕМЕНОВСКИЙ.

ПРАВДА
г. Москва

14 СЕН 1987