

Левенталь

В.

художник  
театра

## ОН ВОСПРИНИМАЛ ЖИЗНЬ ЯСНО И МУДРО

В. ЛЕВЕНТАЛЬ,  
народный художник СССР

Не могу сказать, что, приступая к первому своему прокофьевскому спектаклю, я имел большой слушательский опыт. Не систематически, но ходил в Консерваторию, слушал разную музыку и Прокофьева, в общем, был как-то на слуху. И хотя я не чувствовал себя знатоком и подлинным ценителем его творчества, произведения Прокофьева мне всегда нравились.

Его музыка казалась мне настолько узнаваемой и понятной, настолько естественной и органичной, что потом я с удивлением встречал людей, относившихся к ней негативно.

Я как бы родился с этой музыкой, был ее современником и в моем сознании Прокофьев, как это, может быть, ни странно, с самого начала был классиком.

Я не очень понимаю художников, которые всерьез «занимаются» музыкой, ищут в ней эквивалент специфически театральных, художественных приемов. Я считаю, что музыка действует все-таки не напрямую, а опосредованно. Начиная работать над конкретным произведением, живя в его метрической системе, во времени, естественно начинаешь чувствовать тот или иной оттенок, почерк композитора.

Моя первая прокофьевская работа — «Золушка» — была и первой балетмейстерской работой Олега Виноградова. Приступая к постановке, я еще ничего не понимал в законах сцены, совершенно не знал опыта предшественников, был, так сказать, как майский лист — у меня не было предвзятого отноше-

ния к традициям просто потому, что я их не знал. Я не видел «Золушку» в Большом театре, не знал замечательной работы П. Вильямса в этом спектакле. Делая свою «Золушку», я чисто интуитивно пытался освободить весь декор от мишуры, позолоты и того, «балетного», сказочного китча, которым были славны многие балетные спектакли. Сама музыка — написанная с таким ясным изяществом, — подсказывала, что оформление должно быть до чрезвычайности простым. У Олега Виноградова была замечательная находка — Золушка в подарок от Феи получала балетные туфли, то есть становилась балериной и от характерного, бытового танца переходила к классическому. И в тот момент, когда она вставала на пуанты, сцена почти полностью освобождалась от декораций, отдавалась целиком танцу, свету и простору, использовалось все пространство сцены Новосибирского театра оперы и балета, где ставился спектакль. Мне кажется, это был абсолютно бесхитростный, но и кратчайший путь к тому Прокофьеву, с которым я потом много раз сталкивался и которого так полюбил, работая над его произведениями всю свою жизнь.

Работая над «Золушкой», я встретился с абсолютно уверенным в себе мастером, композитором, который мог передать в музыке все, что хотел. Мне кажется, что любые, даже самые драматические моменты Прокофьев всегда пропу-

скал через свою человеческую индивидуальность, воспринимавшую жизнь ясно, мудро и спокойно. Если Д. Д. Шостакович всегда, я бы сказал, экзальтирован, взволнован, то С. С. Прокофьев ясно смотрит на мир, у него ясность мышления, ясность мировоззрения, и что, с моей точки зрения, отличает классическое искусство от искусства как бы современного. Потому что современное искусство даже у очень многих и талантливых людей часто является отражением их сиюминутных концепций, сиюминутных эстетических конфликтов с предыдущей эстетикой или эстетикой своих же современников.

Прокофьев же существует в мире музыки по праву естественному, как бы по праву подлинного родства — как творческий внук или сын других великих композиторов.

Балет «Ромео и Джульетта» я поставил тоже в Новосибирском театре. Спектакль Большого театра я видел в детстве и был потрясен роскошью, грандиозностью постановки. Но к моменту, когда я сам делал спектакль, у меня уже сложились свои эстетические пристрастия и они были противоположны эстетике спектакля Большого театра. Не потому что я хотел все сделать совершенно наоборот. Драматургически точная музыка вела за собой и вызывала желание, отказавшись от декоративности и внешней помпезности, соединить эту музыку с приемами площадного шекспировского театра, известного еще в период раннего Возрождения и дошедшего до наших дней.

Так сложилось, что я поставил

практически всего Прокофьева, а некоторые вещи — по несколько раз — в разных театрах, в разных версиях. За мной не числится только «Огненный ангел», да еще неоконченная опера «Магдалена».

В Берлине, в театре «Комише опер», я сделал «Любовь к трем апельсинам». Этот спектакль, с одной стороны, перевернул мое театральное мировоззрение, а с другой — показал неограниченные возможности театра. И я счастлив, что судьбе было угодно свести меня в этой постановке с Вальтером Фельзенштейном. Очень симптоматично, что, обратившись к Прокофьеву, Фельзенштейн сделал девизом своей постановки слова: «Да здравствует театр!». И вся театральная машина, вся великолепная филигранная работа всех составляющих театра послужили основой для этого совершенно уникального спектакля, где искрометная, фантастическая и одновременно лирическая музыка Прокофьева засверкала новыми гранями. Потому что она была исполнена удивительно корректно, я бы сказал, тщательно. Я впервые понял, что музыка может исполняться точно и филигранно до мельчайших нюансов при том, что не было музыкального такта, который бы не получил блистательной реализации на сцене. Это было потрясающее театральное произведение, где все было подчинено фантазии Прокофьева. От звуковых прокофьевских шалостей, капризов — «Апельсины» полны ими — все нашло эквивалентное выражение на сцене театра «Комише опер».

Об этом театре существует масса обывательских слухов. Конечно, в его спектаклях не участвуют замечательные солисты вокализирующего плана, «звезды». Это так. Но

солисты, которые там поют, может быть, не отличаясь какими-то сверхъестественными данными, тем не менее являются музыкантами и исполнителями высочайшей пробы и их слияние с оркестром и музыкой, их свобода поведения на сцене, их артистичность настолько совершенны, что делают для меня этот театр тем, о чем мы все время грезим — настоящим музыкальным театром, где все изначально исходит из музыки — ее законов, задач, секретов, тайн. Поэтому «Апельсины» в «Комише опер» дали мне колоссальную веру в музыкальный театр.

После «Комише опер» я делал «Три апельсина» в Театре имени Станиславского и Немировича-Данченко и готов делать этот спектакль и в третий раз, и это будет совершенно другая постановка, потому что именно «Три апельсина» дают возможность каждый раз находить абсолютно другой поворот, абсолютно другой взгляд на произведение. Каждая эпоха, во-первых, дает своих лириков, трагиков, пустоголовых, совершенно разных, если на то пошло, политический масштаб дискуссий и споров, которые так блистательно у Прокофьева написаны. То, что было в Театре Станиславского и Немировича-Данченко, невозможно сравнить с работой в «Комише опер», потому что это было сделано в абсолютно другом эстетическом ключе. Мне очень трудно сравнивать эти спектакли, но каждый из них доставил мне огромное удовольствие.

«Семен Котко» в Большом театре стоил мне довольно много крови. Выпускали, может быть, в не очень благоприятной для такого спектакля обстановке — в 1970 году. Услышав запись «Семена Котко», я был просто покорен этой музы-

кой. Меня потрясает — каким образом композитор в звуках передает жизнь? Будучи художником, я себе представляю, как можно нарисовать мир, но как можно воссоздать мир в звуках? Наверное, композиторы видят, слышат мир, и возвращают свое видение через звуковую ряд. Когда работаешь с хорошей музыкой, поражает именно эта способность услышать мир и сделать его видимым. И потрясающий тому пример — «Семен Котко».

Разнообразие музыкальных характеристик, свобода введения прозаического текста, лирические куски, перелетающиеся с иллюстративными моментами, с описанием событий — все в этой музыке. Допустим, прячется за плетнем Миколка — и в музыке все написано, там все можно, услышав, увидеть. И в этом, конечно, феноменальное мастерство Прокофьева как композитора.

Думаю, если бы не драматургическая рыхлость, если бы у оперы был драматургически точный финал, то лучше, чем «Семен Котко», не было ничего написано, может быть, за всю советскую эпоху. Потому что музыкальная характеристика персонажей, бытовая, жанровая интонация в сочетании с эпическим, народным началом музыки — все это ставит «Семена Котко» на один из самых высоких пьедесталов, какие только есть. Но отсутствие подлинного финала даже в нашей постановке, которую я считаю одним из высочайших проявлений режиссерского мастерства Б. А. Покровского, привело к тому, что «Семен Котко» не занял в репертуаре подобающего ему места. Хотя спектакль, действительно, замечательный и жаль, что он не идет.

Исчезнувший спектакль, естест-

венно, вызывает ностальгические чувства, особенно, когда это относится к спектаклю, соответствующему самым высоким требованиям музыкального театра. Я имею в виду «Игрока». Он был эстетически очень точно задуман и осуществлен в полном соответствии с музыкой Прокофьева, в нем великолепно прозвучали все персонажи от главных до второстепенных, вся мощь и культура Большого театра. Мне нравится в нем все — декорации, то, как была придумана сложнейшая механика, как все это было ритмически выверено, как замечательно действовали все актеры, все, вплоть до манекенов, которые смешивались с толпой и создавали странноватый эффект отчуждения... Очень жаль, что уже нет этого спектакля, потому что он мог быть известен не одному поколению зрителей.

В свое время мы жаловались, что у нас много спектаклей Прокофьева. Но ведь Прокофьев — это одно из высочайших достижений русской, современной мировой культуры, и не только в области музыки. Я до сих пор поражаюсь последовательной узости «вокального мировоззрения» людей, все время так или иначе высказывавших желание петь в Большом театре итальянские оперы, игнорируя тот факт, что мы не рождены для того, чтобы их петь.

В результате — в репертуаре Большого театра нет ни «Войны и мира», ни «Семена Котко» и «Игрока», с трудом возобновили «Обручение в монастыре»...

Несколько прокофьевских спектаклей я делал за рубежом. Очень интересной была работа в «Комише опер» с режиссером Л. Д. Михайловым над «Войной и миром».

Мы создали на сцене как бы мотив Триумфальных ворот, которые служили основой для всех первых сцен мира, потом они становились обугленными и разбитыми — в картинах войны. И так как спектакль поставлен в театре, расположенном в 500 метрах от Бранденбургских ворот, то это создавало, конечно, очень сильные ассоциативные связи. Мне кажется, что спектакль был очень высокого класса — по исполнителям, по режиссуре, по четкости и ясности концепции. Работа над «Войной и миром» была связана с одним из высочайших художественных удовольствий — она в который раз дала мне возможность изумиться масштабу Прокофьева, его способности все регистры подчинять ясной и четкой художественной концепции.

В партитуре Прокофьева нет секретов, в звуках его музыки нет секретов — все ясно. Его музыка, если в нее погрузиться, дает возможность трактовать ее с той степенью свободы и легкости, которые у него самого в ней заложены.

Если в моей творческой жизни от чего-то осталось чувство наслаждения или радости, удовольствия, то — от встреч с музыкой Прокофьева. Я вообще люблю сидеть на музыкальных репетициях и проверять себя: попал ли я в музыку или не попал, соответствует ли ей то, что я придумал, или не соответствует. Выпуск прокофьевских спектаклей — это каждый раз еще и наслаждение от той музыки, которую ты каждый раз, на каждой репетиции просто слушаешь. Приходишь и, помимо решения каких-то своих, чисто профессиональных задач, каждый раз получаешь наслаждение от музыки, для которой ты работаешь. Такая она — музыка Прокофьева.

26/IV-91,

БОЛЬШОЙ ТЕАТР - 1991 - 26 апр