

# Опера пишется для театра

Опера пишется для театра. Как считал Петр Ильич Чайковский, «не поставленная опера не имеет никакого смысла». Путь от последней ноты композитора, записанной в партитуре, до того, как новый спектакль увидят зрители, всегда сложен в тер-  
мин.

По-разному складываются отношения автора и театра. Связи эти не изучены (да и можно ли их зафиксировать раз и навсегда), здесь много хрупкого, тонкого, личного, если хотите, загадочного, но одно ясно, и оно в конце концов определяет главное — взаимную заинтересованность.

Коллективу академического Большого театра оперы и балета Белорусской ССР много сил и энергии отдаст созданию своего оригинального современного, национального репертуара. Накопленный определенный опыт, принятые многие практические шаги для укрепления творческих связей композиторов и театра. Состоявшиеся прошлым летом гастроли в Москве, посвященные 60-летию образования БССР и Коммунистической партии Белоруссии, не только принесли успех, подтвердив правильность избранного пути, но и заставила задуматься над многими вопросами, проблемами, тормозящими дальнейшее развитие, взаимопонимание, сотрудничество композиторов и театра.

Готовясь к московскому отчету, мы поставили четыре новых спектакля, из которых три принадлежали перу белорусских авторов: оперы «Джордано Бруно», С. Кортеса и «Седая легенда» Д. Смольского, балет Е. Глебова «Тиль Уленшпигель». В том же сезоне художественный совет театра одобрил и принял к постановке оперы Г. Вагнера «Волчья стая» (по повести В. Быкова) и Ю. Семеновича «Новая земля» (по поэме Я. Коласа). Дело, конечно, не в количестве названий (хотя и это не стоит сбрасывать со счетов), а в том принципиально новом, что принесены и принесут новые произведения зрителю и театру.

Самое радостное здесь, пожалуй, то, что, помимо давнего друга театра, долгие годы сотрудничающего с ним, Юрия Семеновича («Новая земля» его четвертая опера), к оперному жанру обрати-

лись новые в Белоруссии авторы — высокопрофессиональные и одаренные музыканты, для которых опера стала своеобразным дебютом в их творчестве. — С. Кортес, Д. Смольский, Г. Вагнер.

Вместе с ними, естественно, появились и новые имена авторов либретто, для которых оперный жанр также связан с понятием «первые», хотя каждый из них уже известный мастер. Я говорю о журналисте и киносценаристе В. Халипе, работавшем над созданием «Джордано Бруно», о прозаике В. Короткевиче — авторе либретто оперы «Седая легенда», поэте А. Вертинском, создавшем литературную основу оперы «Волчья стая», драматурге А. Петрашкевиче, в содружестве с которым рождалась «Новая земля».

Участие театра в появлении на свет перечисленных произведений самое активное. Мы стараемся «зарядить» авторов темой и конкретными произведениями, принимаем участие в обсуждении драматургических приемов, композиционной структуры, развития характеров героев. Такие встречи с композиторами лишены какой-либо официальности, они напоминают скорее дружеские собеседования людей, влюбленных в будущее детище, вносящих наиболее яркое воплощение своих мыслей. Авторам они помогают ощутить конкретность, зримость спенческих условий — от возможностей исполнителей до деталей оформления, постановщики же — дирижер, режиссер, художник — задолго до завершения произведения стараются увидеть его очертания, чтобы фантазировать, строить в своем воображении образ будущего спектакля.

Новый автор (если, конечно, он талантлив) — значит новая, неповторимая сфера интонационного языка, своя тема, стилистика, драматургия, свой взгляд на мир, события, характеры, словом, яркая композиторская индивидуальность. И как результат — рожденные данным сочинением требования к театру, его выразительным средствам, его образной структуре. Это новое часто нарушает привычное, не укладывается в устоявшиеся нормы, порой вызывает несогласие, иногда резкое отращивание. Увы, янгда так не си-

лен стереотип мышления, как в жанре оперы.

Возьмем, например, сочинение С. Кортеса. Оно явно не укладывается в установленные рамки, оно буквально ошеломляет неожиданностью избранных форм повествования.

В своей опере «Джордано Бруно» Кортес стремится показать острейшую ожесточенную схватку мировоззренческой идеологии времен Джордано Бруно и до сих пор дней Мракобесия и гуманизма, невежество и разум, варварство и созидание, фашизм и человечность — конфликтные понятия, зримо воплощенные в действии и судьбах героев оперы. Потому и поаодобились Кортесу большие обобщения, связанные с особой функцией хора (это и носитель сюжетного действия, и голос наших современников, и голос истории, философских раздумий), поэтому композитор вводит в партитуру чуждого голоса автора, комментирующего действие языком факта, документа (в отличие от эмоциональной функции хора).

Гимн истине — образ спектакля. Понятно, зачем Кортесу понадобилась ораториальность и открытая, страстная публицистика, действительно почти не встречающаяся в оперном театре, — в данном сочинении они не только уместны и естественны, но и просто необходимы. Опера Кортеса расширяет рамки национальной традиции, которые блестяще воплощены в оперных сочинениях А. Ботгатырева, Е. Тихоцкого, А. Туренкова и других мастеров музыки Белоруссии. И все же все наши заботы, чаяния и мечты связаны с оперой современной по теме, по сюжету.

Проблема чрезвычайно сложная, ибо слишком много неудач было на этом пути и слишком мало подлинных побед. Композитор Г. Вагнер обратился к прозе В. Быкова, к повести «Волчья стая».

Необычен материал, необычна и структура оперы. Вагнер совместил широкую, развернутый симфонизм и песенное начало, ввел в партитуру образы современников, тех, для которых ведет рассказ Левчук. Современники — как бы озвученные мысли и герои оперы, и ее зрители. Их язык (условно говоря) — своеобразные «баллады-зонги», движущие сю-

жет, придающие ему эмоциональность и поэзию.

«Взять крепость нетрудно, выиграть кампанию важно» — эту мысль русского полководца, фельдмаршала М. И. Кутузова можно применить и к оперному искусству. Действительно, поставить оперу современного композитора не столь трудно, выиграть «кампанию» важно — создать такие условия творческой деятельности автора в театре, которые привели бы его к нам со вторым сочинением и с третьим. То есть создать такие условия, которые бы родили у него естественную потребность — потребность художническую, профессиональную, человеческую сотрудничать с нами. «Кампания» эта зависит не только от страстной заинтересованности автора и театра, но от микроклимата как внутри театра, так и вне его, от микроклимата города, общественно-театральной среды, позиция Министерства культуры и, в первую очередь, конечно, от прессы. От пропаганды достигнутого, горячего спора, доказательной критики, на которую никто никогда не обидится.

Конечно, речь здесь идет не о комплиментарии и захваливаниях, а о профессиональном анализе, в котором так остро нуждаются и автор, и театр.

Наивно предполагать, разумеется, что и внутри театра нет своих проблем, от решения которых зависит идейно-художественное воплощение новых сочинений современных композиторов. Профессиональный уровень театральной труппы формирует репертуар. От его многообразия, произведенных разных жанров и школ, стилей и эпох зависит мобильность труппы, ее способность откликаться на требования различных авторов, готовность освоить непривычное письмо, способность к поиску и эксперименту, без чего искусство хиреет, превращаясь в скучный и холодный музей.

Думая о «Мертвых душах» Р. Шедрина или «Ироке» С. Прокофьева, боюсь утверждать, что многие коллективы способны ослабить партитуры данных авторов. Вместе с тем мастера Большого театра Союза ССР с поразительной и завидной свободой живут в сложнейшей музыке С. Прокофьева и Р. Шедрина. Случайно? Нет! Это результат длительной, последовательной и целе-

устремленной репертуарной политики, которая сделала музыку XX века знакомой и близкой труппе. Изначно, Бриттен, Пуленк, Барток, Равель, целая плеяда советских композиторов и, наконец, Прокофьев, поставленный почти весь, — такова репертуарная биография Большого за сравнительно короткий период.

К сожалению, далеко не каждый театральный коллектив имеет такой прочный современный фундамент.

Вместе с тем ответственность театра возрастает с каждым днем, и вполне возможен вариант, при котором новое сочинение современного автора, в том числе и белорусского, не найдет в коллективе соответствующего уровня исполнения.

Обычно надо потратить немало сил, чтобы освоить новое. Когда в классике мы встречаем трудности, то пытаемся их одолеть, говорим «надо впеть» или «познаваться с педагогом». В современной же опере часто требуем изменения вокальной строчки, считая, что виноват во всем автор, написавший «неудобно».

Константин Сергеевич Станиславский поразительно точно определял этапы творчества: трудное, привычное, легкое, прекрасное. В классике все так и бывает. В работе же над новыми названиями мы спотыкаемся на «трудно» и немедленно требуем от автора, чтобы было «легко», даже не попытавшись приложить силы для того, чтобы это «трудное» сделать «привычным, легким, прекрасным».

Нет-нет да и услышишь в кулуарах театра: «Зачем мне это надо? Это не хлеб». Старая, стыдная теория. «Хлеб» — это Кармен, Фигаро, Мефистофель, Тоска, Амнерис — партии, с которыми можно прожить длительное время и на гастроли съездить. А кто-то другой пусть заботится о национальном репертуаре, осваивает непривычный музыкальный язык. Если из современного спектакля уходит талантливая артистка или одаренный артист по принципу «зачем мне это надо», то удар наносится не только по данному спектаклю — пострадает моральный климат в коллективе.

...Композитор принес в театр свое сочинение. Мы сделаем все, чтобы он не ушел от нас.

**СЕМЕН ШТЕЙН**, народный артист Белорусской ССР, режиссер Государственного академического Большого театра оперы и балета Белорусской ССР. **МИНСК.**