

МНЕ КАЖЕТСЯ, ЧТО В СПОРАХ О РЕЖИССУРЕ В ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ, О СООТНОШЕНИИ РАЗЛИЧНЫХ КОМПОНЕНТОВ СИНТЕТИЧЕСКОГО ОПЕРНОГО СПЕКТАКЛЯ, О СЛОЖНОСТИ ИЛИ ДОСТУПНОСТИ ФОРМ И МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА СОВРЕМЕННОЙ ОПЕРЫ, А ТАКЖЕ О ПРИЯТНОСТИ ИЛИ НЕПРИЯТНОСТИ ЕЕ ШИРОКОМУ СЛУШАТЕЛЮ И ЗРИТЕЛЮ ЕДВА ЛИ НЕ РЕШАЮЩЕЙ ОСТАЕТСЯ ПРОБЛЕМА РЕПЕРТУАРА. В СУЩНОСТИ, ЭТО — САМОЕ УЯЗВИМОЕ МЕСТО ПОЧТИ ВСЕХ НАШИХ ОПЕРНЫХ ТЕАТРОВ. КАК МОЖЕТ ПОСТОЯННЫЙ ПОСЕТИТЕЛЬ ОПЕРНОГО ТЕАТРА СРАЗУ РАЗОБРАТЬСЯ, СКАЖЕМ, В КАКОЙ-ЛИБО ИЗ ОПЕР ПРОКОФЬЕВА, ЕСЛИ ЕГО ПЕРЕД ЭТИМ ДЕСЯТИЛЕТИЯМИ «ДЕРЖАЛИ» НА ЛИРИЧЕСКОЙ ОПЕРЕ СЕРЕДИНЫ XIX СТОЛЕТИЯ — НА «ФАУСТЕ», «ТРАПИАТЕ», «РИГОЛЕТТО», «ЕВГЕНИИ ОНЕГИНЕ»? КАЖДАЯ ИЗ ЭТИХ ОПЕР, НЕСОМНЕННО, ОЧЕНЬ ХОРОША, ПО СВЕДЕНИЮ РЕПЕРТУАРА ТОЛЬКО К НИМ (ИЛИ С ДОБАВЛЕНИЕМ, К ПРИМЕРУ, «ЛАКМЭ», «ЧНО ЧНО САН», «ИОЛАНТЫ» И «ШАРСКОЙ НЕВЕСТЫ») ОГРАНИЧИВАЕТ ВНИМАНИЕ СЛУШАТЕЛЯ ЛИШЬ ОДНИМ ИЗ СТИЛИСТИЧЕСКИХ НАПРАВЛЕНИЙ, СУЩЕСТВОВАВШИХ В ПРОШЛОМ, ЗАЧЕРКИВАЯ ВСЕ МНОГООБРАЗИЕ ВОЗМОЖНОСТЕЙ ОПЕРНОГО ТЕАТРА И СЖИГАЯ «МОСТ» МЕЖДУ СОВРЕМЕННОСТЬЮ И ЭПОХОЙ РОМАНТИЗМА. НО ЭТО ЛИШЬ ОДНА СТОРОНА ВОПРОСА.

В творчестве каждого большого мастера есть свое поступательное движение, своя художественная эволюция. Часто будущий оригинальнейший композитор и даже реформатор оперы начинал с овладения традиционными приемами и выразительными средствами жанра и лишь затем в произведениях более зрелого или позднего периода приходил к своей вершине. Это общеизвестно. Так почему же так живуче у нас упорное стремление крайне ограничивать в повседневном репертуаре их творческое наследие? Почему так редки в нашем оперном репертуаре поздний Римский-Корсаков («Сказание о невидимом граде Китеже», «Золотой петушок», «Кашей»), поздний Верди («Отелло», «Фальстаф»), поздний Пуччини («Девушка с Запада», «Турандот», «Джанин Скички»), не говоря уже о Вагнере, которого даже человек представлять самой ранней оперой («Легенда голландца», как это делается у нас в Большом театре?!. И рядом с этим — зияющая «репер-

Творческие споры

туарная дыра» там, где должны быть оперные произведения крупнейших мировых композиторов XX века. Многие ли наши театры могут похвалиться постановками опер Дебюсси, Равеля, Р. Штрауса, Стравинского, Яначека, Бриттена, Энеску, Орфа? А между тем ряд произведений этих авторов уже давно получил широчайшее распространение (например, «Каналер роз» Штрауса, «Умница» Орфа).

Тут мы подходим к другой стороне вопроса, к стремлению нашей режиссуры ставить современные спектакли. Это стремление само по себе совершенно естественно и похвально. Нелепым оно становится только тогда, когда пытаются «бсовременить» за счет внешних постановочных средств «Риголетто» или «Царскую невесту». Известна, например, неудачная попытка Куйбышевского театра создать несколько лет тому назад «спектакль-модерн» на материале вынутаго из под нафталина «Почтальона из Лонджюмо» А. Адана. И, напротив, старый, заштампованный театральный «язык» может оказаться совершенно неприемлемым для сценического воплощения «Эдны» Дж. Энеску, «Луны» К. Орфа или «Лисички» Л. Яначека. Короче говоря, новизна средств в спектакле хороша на своем месте — когда перед нами произведение, всеми своими компонентами требующее этой новизны. И все слова упирается в репертуар.

Эти старые истины подтвердили нам, кстати, и интереснейшие гастроли зарубежных театров в прошлом сезоне. Заметим, что постановщикам «Лючия» в театре Ла Скала не пришлось в голову «модернизировать» старика Доппетти, они чутко сохранили весь стиль традиционной итальянской оперы. И, напротив, «Богема» Пуччини позволила тому же коллективу создать живой, действенный реалистический спектакль. Равно как и «Отелло» Верди в постановке немецкой «Коммисе опер». Именно большой художественный такт и понимание музыкального стиля произведения в каждом отдельном случае помогают постанов-

ПОЛЕ ЗРЕНИЯ

щикам найти ему убедительное, стилистически адекватное воплощение на сцене.

КОГДА мне пришлось побывать в театрах Чехословакии, я постоянно вспоминала о нашем оперном репертуаре. Конечно, в Праге и в Брно идут, как и всюду в мире, оперы Верди и балеты Прокофьева, там широко представлены различные произведения национального искусства, классического и современного! Но мне постоянно приходилось убеждаться, что основу репертуара оперных театров там составляют произведения, написанные в XX веке, и не только «свеженькие» новинки, которые шумно рекламируются и быстро исчезают, не оставив следа (это бывает всегда и везде), но именно тот золотой фонд оперного искусства современности, без освоения которого немислимо дальнейшее движение вперед. Важнейшее место здесь принадлежит оперному наследию Леона Яначека — подлинного оперного классика первой трети нашего столетия, создавшего новую плодотворную традицию, которую и сейчас развивают композиторы Чехословакии.

То, что у нас так плохо знают этого великого мастера музыки и замечательного оперного драматурга, по меньшей мере удивительно и странно. Особенно, если учесть, что Яначек был едва ли не самым пламенным русофилом в истории чешской музыки и оставил две великолепные оперы на сюжеты из русской классической литературы («Катя Кабанова» по «Грозе» Островского и «Из мертвого дома» по Достоевскому). К тому же музыка Яначека звучит очень современно и вместе с тем близка нам по своей славянской ладово-интонационной природе — ведь в своих интереснейших поисках нового музыкального языка композитор опирался на родную моравскую песенность, одну из самых древних и самобытных ветвей славянского фольклора.

Освоение оперного наследия Яначека (по крайней мере четырех или пя-

ти из его девяти опер) могло бы быть очень полезным для наших театров. Взять хотя бы такую, очень характерную для его зрелых опер черту, как введение множества разнообразных остро очерченных мелких персонажей, которые во многих случаях замняют своими действиями массовые хоровые сцены. Особенно нов этот прием в таких операх, как «Из мертвого дома», как обаятельнейшая лирическая сказка «Похождения Лисички-Плутовки» или оригинальная комедия «Путешествия лана Броучека, первое — на Луну, второе — в XX столетие», в которой едкая сатира на пражского обывателя перемежается с веселым пародированием миниморомантичного «Вигонского искусства» и противопоставляется ярким героическим картинам из эпохи гуситов. В каждом из этих произведений — неисчерпаемый простор для фантазии постановщиков, интереснейший материал для актеров-певцов. Во всех этих операх, несомненно, ощущается эстетическая позиция композитора нового века, когда возрос интерес к многообразнейшим человеческим лицам, к индивидуальным характеристикам и их проявлениям в речи, в интонации, ритме, во всех красках музыкальной палитры. Склонность к «многофигурным композициям» у Яначека во многом делает его стилистическим предшественником оперной драматургии Прокофьева. Их сближает, по существу, и та общая, художественная платформа нового оперного реализма XX века, с осознанием которой связаны и многие другие драматургические принципы Яначека — использование прозаического либретто, мелодическое претворение речевых интонаций, отказ от законченных арний, дуэтов и ансамблей, которые сменяло господство развертывающихся монологов и диалогов, стремление к «разомкнутости» оперных форм.

Опера «Из мертвого дома», законченная Яначком в 1928 году, незадолго до смерти, принадлежит к шедеврам современного музыкального театра. Композитор сам сделал либретто по русскому экземпляру «Запи-

И РЕПЕРТУАРНАЯ РОБОСТЬ

сок из мертвого дома» Достоевского, а затем сам перевел текст на чешский язык. Опера сурова по своему общему колориту, в ней нет никакого сентиментальничанья, но в ней есть острый протест против угнетения, уродования жизни.

И такова сила произведенный большого искусства, что они с течением времени не только не теряют своего воздействия, но, напротив, следующие поколения находят в них нечто новое, созвучное себе. Так, неожиданно, но очень убедительно прочли эту оперу создатели виденного мной спектакля в пражском Национальном театре режиссер Ладислав Штрос, дирижер Богумил Грегор и художник Владимир Нывльт. На сцене была не «патриархальная» сибирская тюрьма прошлого столетия, а страшный современный концлагерь. Его правильные геометрические формы напоминали о железобетоне, а посреди сцены действовал окруженный сплошной решеткой электрический лифт, единственный выход на волю. И возникло ощущение, что вы видите отлично оборудованный подземный каземат XX века, этакий фашистский застеноч, в котором томится множество людей в серых куртках, с кандалами на ногах. Эти люди заняты какой-то тяжелой работой, они терпят издевательств жестокого плацмайора и при этом они — живые люди: они рассказывают друг другу скорбные и трагические истории своей жизни, радуются своему «самостоятельному» спектаклю и мечтают о свободе, с трепетом прислушиваясь к звукам, доносящимся с «большой земли». Этот последний мотив усилен постановщиками. У Яначека в начале второго акта дается «музыкальный пейзаж» — картина широкой степи, которая расположена по ту сторону реки и откуда несет протяжная песня. В спектакле не только эта песня, но и все остальные эпизоды, которых много в опере, вынесены за сцену. И создается ощущение «голосов жизни», к которым внезапно замолкая, прислушиваются обитатели «мертвого дома». И финальная сцена с плен-

ным орлом, который улетает на волю одновременно с получившим помилование Горяничковым, — хор узников, воспевающих свободу («Орел, царь леса»), производит незабываемое впечатление.

«Катя Кабанова», написанная Яначком в 1921 году, естественно, сильно отличается от оперы «Из мертвого дома», поскольку в ней преобладает лирическое начало — мир душевных переживаний Катерины. Как и во многих других своих произведениях, композитор типизирует центральный образ и подчеркивает свое страдание к угнетенному, несчастному человеку. Во тьме трагических социальных условий, словно говорит он, гибнут лучшие, те, кто этически стоит выше своей среды. Вот почему его «Катя Кабанова» при всем сужении бытового фона «Грозы» остается большой человеческой драмой, достоянием своего литературного первоисточника.

В спектакле «Катя Кабанова» безраздельно царит музыка. Дирижер Ярослав Кромбгольц прочел полную драматизма, мелодически щедрую партитуру Яначека как взволнованную, трепетную песнь любви и скорби. Хорошее впечатление произвела артистка Ева Зикмундова. Ее Катерина отличается искренностью и душевной тонкостью, какой-то порывистой устремленностью, и это вполне отвечает музыке Яначека.

Что касается сценического и вообще «зрительного» решения спектакля, то он не мог не вызвать досады у русского слушателя. Дело даже не в скудной, неинтересной режиссуре, при которой актеры совершенно безразличны друг к другу, а в том, что люди, работавшие над спектаклем (режиссер Гануш Тойн, художник Йозеф Свобода, художник-костюмер Марсель Покорный), не задумались над той перасторжимой связью эпохи и драмы, которая характерна для «Грозы» Островского. Когда на сцену под лирически-светлую, по-русски звучащую тему Катерина вышла дама в белом платье с турнюром и в шляпке с вуалеткой, держащая в руках кни-

гу (!), трудно было не засмеяться: без слов было ясно, что эта дама — то ли Анна Каренина, то ли одна из чеховских или хотя бы горьковских героинь — по ошибке попала в мир Островского и что уж она-то не станет от страха перед «Громо-м небесным» признаваться в измене мужу. Между тем весь спектакль был «прочтен» в этом же «ключе».

Увы, в других странах все еще плохо знают нашу историю, нашу литературу, а тем более нашу жизнь. Публика горячо принимала спектакль, в конце его многие дамы подносили платочки к глазам. А мне думалось, что настало время нам у себя поставить «Катю Кабанову», поставить так, чтобы это был подлинный Островский, по-новому раскрытый и обогащенный гениальной музыкой Яначека. И, может быть, за такое дело чешские друзья еще скажут нам спасибо...

К сожалению, ни одно из упомянутых произведений Яначека никогда не шло на русской сцене. У нас не много знакомы только с «Евгением» — прекрасной оперой на моравский национальный сюжет, которую не сумел удержат в своем репертуаре Большой театр.

Я ПОДРОБНО останавливалась на творчестве одного Леона Яначека, но разве только его произведения остаются «вне поля» внимания наших театров? Выше уже перечислялись названия и авторы, и этот список можно «умножать» до бесконечности. Думается, что такая робость в отношении репертуара ограничивает возможности наших коллективов, задерживает их творческое развитие. Но дело не только в этом. Театр не должен подделываться под своего зрителя, — сказал как-то К. С. Станиславский, — нет, он должен вести своего зрителя вверх по ступеням большой лестницы». И «вести зрителя вверх» оперному театру поможет прежде всего интересный, разнообразный, современный репертуар.

Л. ПОЛЯКОВА.

Сов. культура, 1985, 5 сент.