ГОРИЗОНТЫ МАЛОЙ ОПЕРЫ

Т е а т р

Искусство оперы, утвердившее себя певоначалом в формах камерных, по мере движения от эпохи к эпохе все расширяло границы, обогащаясь новыми музыкальными элементами, обрело масштабность и в конце концов пришло к тому рубежу, когда монументальность стала не только преобладающей, но единственной формой оперного представления. Камерное музыкально-театральное искусство сценически перестало существовать, и многие элементы кланши «маленьких» сочинений выстроились на полях вотных библиотек немым укором. А несправимые оптимисты-композиторы все продолжали писать, и их творения, минуя сцену, сразу попадали в архивы, терпеливо ожидая «своего» часа...

И он * наступил. В Москве был создан Камерный музыкальный театр, что значило как бы отставом на потребность времени, которое настойчиво диктовало необходимость поисков новой сценической эстетики. Театр, руководимый режиссером Б. Покровским, заложившим в своих учениках еще на студенческой скамье дух экспериментаторства как необходимую творческую потребность, принял на себя не только задачу возвращения на сцену камерной оперы, но и стал базой для осуществления новой художественной программы в области эстетики музыкального театра.

...Здесь многое совсем не так, как в других театрах. Незабольшое здание в районе, который еще недавно был окраиной Москвы. Их вестибюль в зал зрителям приходится не подниматься, как обычно, а долго спускаться по лестнице, будто в подземелье. В самом зале нет не только хрустальных люстр, позолоченных барьеров лож и непререкаемого в опере бархатного занавеса, но и сцены, и оркестровой ямы, все даже купил Маленькая планка, на которой играют актеры, максимально приближена к зрителям, причём их всего — десяти чело-

век. Нет хора. Нет балета. Нет большого оркестра...

Но есть главное — современное, разнообразное, живое искусство. Есть молодая, увлеченность, азарт. Есть четкое понимание цели и путей ее достижения. Контакт со зрителем, который от спектакля к спектаклю крепнет, обретая характер настоящего сотворчества. Отсутствие купюры и необходимости проходить на сцену через зал несколько поставили актеров перед неизбежностью прямого общения со зрителем, охотнее такие «условия игры» принимают. Театр осмелел — он начал вторгаться на «чужую территорию». В спектакле «Двенадцатая серия» все зал превратился в сцену, оркестр помещился в конце его. В «Рыжей лгунне и солдате» зритель «осваивал» за сцену.

А в спектакле «Давайте создадим оперу» их вообще заставили... петь. Дирижер В. Агронский, остановив действие на сцене, выходит в проход зала и долго репетирует с теми, кто пришел посмотреть премьеру, хоровые фрагменты оперы Б. Бриттена, с великодержавной деловитостью требуя выполнения всех музыкальных нюансов. И зритель, изначально смущенно поменявсь, невольно подглядывая на соседей, в конце концов подчиняется воле дирижера и — поют.

Преодоление барьера между сценой и залом — одна из главных забот театра, потому что камерное производство требует обязательного соучастия, независимо от того, выразится оно в бурной реакции или в тишине; активность зрителей — залог полноценного звучания произведения, смешного или серьезного, но всегда достоверно мнимого по интонации.

...Войдя в зал, слушатели видят лежащего на убогой железной кровати под равным одеялом человека, а в глубине сцены на фоне черного занавеса — четыре неподвижные женские фигуры в черном, с медведице бледными лицами — под их строгими взглядами при-

шедшие незоволю пригласуаю голоса, и долго будет висеть над залом напряженная и тревожная тишина, настраивая его на восприятие трагической истории Ахазия Агакиевича Башмачкина...

Еще спускась по лестнице, зрители слышат музыку. И пока они рассаживаются по местам, две небольшие группы музыкантов будут играть изящную серенаду Моцарта, завораживающую своей прозрачной чистотой и как бы пригласывающую оставить на пороге залы усталость, и плохое настроение, и озлобленность, чтобы провести всецело, полчас в компании Моцарта и его молодых друзей — артистов...

А в ожидании невероятного повествования о том, как нос, исчезнув с лица своего владельца, зажил самостоятельную жизнь, вы проделаете много маневров в костюмах голловских времен (в них через несколько минут на ваших глазах облачатся актеры, стоящие тут же)...

Так еще до начала представления Покровский создает особый «воздух» в зале, настраивая присутствующих на внутреннюю тональность, неслучайно для восприятия данного произведения.

С первых же своих шагов молодой театр определил два направления репертурных поисков — современный музыкально-драматический материал и наследие прошлых времен, порой настолько хорошо забытое, что об иных произведениях не знают сегодня даже специалисты.

В сценическом решении каждого спектакля — свой принцип. Этот принцип тоже определялся в первых же постановках. Рядом с психологическими тонкими прочтениями оперы П. Шедрина «Не только любовь», где ветроподобные течени действия насыщено внутренними драмами, страстями, издревленной конфликтностью, где герои молчат или говорят о пустяках, а музыка «поет» за них, обнажает их мысли, обнаруживает в прозе — поз-

нанию, в красивом — пошлое, в комедийном — драматическое; рядом с этой трактовкой — иная, броская, озорная, красочная. Это «Много шума из ничего» Сергея Т. Хрущикова, где герои шестилетнего мальчика и многоголосый хоровод, в праздничном карнавале, где все в шутку и все всерьез, где действие стремительно переходит из лирики в юмор, из драмы в буффонаду, а веселая кутерьма вдруг прерывается трагической, зловещей и напряженной мелодией любви.

А в «Соколе Федерико дель Альберги» Д. Бортиянского, одной из первых русских опер, произведений почти двухвековой давности, на сцене — изысканная стилизация некоей давней «пейзажной» пасторали, мизансцены — как оживающие старинные статуэтки, и актеры, будто приглашая зрителя, вилькой изъезжают сцену, происходившее с наслаждением погружаются в стихию прозрачной ажурности музыкального языка.

Актерское исполнение в этом театре тоже особенно. Не пытайтесь прийти «неправде» сценического представления иллюзию жизненной правды, артисты, увлеченные собственной игрой, волкуют в нас и зрителей, пленяя тонкой музыкальностью, легкостью «проникновения» в интонационный строй композитора, органично переходя от певца к разговорному тексту, пластичности раскованности, искусством импровизации; они решительны и активны в утверждении своего отношения к событиям и героям, к жизни вообще. В мажорной тональности игры — их собственный оптимизм и увлеченность, их собственная молодость и уверенность. И радость собственной свершения.

От первых спектаклей, в которых театр заявил свою творческую программу в где обаяние молодости и заразительность компенсируются отсутствием крепкого текста, коллектив начал восхождение по ступеням сложности. Всего

через два года после своего рождения он воплотил одну из труднейших партитур мирового оперного репертуара — «Нос» Д. Шостаковича. «Опера» на основе анекдота, «хоровая сатира», как называют ее специалисты, «театральная симфония», навеянная, по утверждению композитора, «Ревизором» Вс. Мейерхольда, она в 1974 году стала предметом смелого эксперимента Камерного музыкального и самым серьезным испытанием для его труппы на зрелость.

Б. Покровский в тесном дружестве с музыкальными руководителями театра Г. Рождаевским воплотил на сцене мир, где фантазмагория становится реальностью, невероятное — бытовым фактом, где все нормальное и естественное связи нарушены. Нос самостоятельно гуляет по городу. Человек без носа — смешон. Карьера, женитьба, репутация Ковалева — все поставлено под сомнение. А Нос, даже найденный и возвращенный хозяину, не хочет занять свое место, он бунтует, в противоборстве с ним Ковалев почти трагичен. История неслезная, страшная, изначально исключая даже видимость бытовых реалий, по существу пронзительно достоверна: это символ абсурдного, безумного мира.

По словам самого Б. Покровского, «Нос» стал серьезной вехой в жизни коллектива, его творческой эмблемой («Как «Чайка» для Художественного театра»).

А после были опера-шутка «Директор театра» В. Молдарт и опера 18-летнего Д. Россияна «Бранчий вестель», «Влизицы» Ф. Шуберта и «Аптекарь» И. Гайдна, «Дедушка смеется» А. Чайковского и «Рыжая лгунья и солдат» В. Гавелина, несколько сочинений А. Холминова по произведениям Н. Гоголя и В. Шукшина, «Похожения повесы» И. Стравинского. Они послужили от актеров большого мастерства, стали замечательными и недостатками, главный из

которых заключается в том, что чуждость к интонации музыкальной, для каждого автора — своей, неповторимой, не всегда бывающей подеркиной и актерским исполнением точностью интонации разговорной. И оттого все авторы неправомерно сближаются. И если отдельные исполители умеют найти соответствующий данному произведению стиль, то большинство пользуется вековой общей, вынужденной, чуть форсированной манерой произнесения текста, из спектакля в спектакль повторяющейся. Кстати, эти «отшельники» начали постепенно выдвигаться в лидеры. Среди них Э. Акимов и Н. Курье, Л. Соколенко и Н. Жуковская, Б. Дружинин и Б. Тархов, М. Лемешев и И. Бартенева, некоторые другие.

В афише театра немало режиссерских имен. Но решительно во всех спектаклях чувствуется уверенная рука Б. Покровского, все в конце концов подвергается его режиссерской корректуре. Так происходит во всех коллективах, возглавляемых большими мастерами. Но не чревато ли это некоторой творческой пассивностью остальных? Покровский придумывает все новые и новые формы активизации деятельности коллектива. Пожалуй, руководитель сегодня моложе и беспоконнее, чем его молодой по возрасту труппа. Следует сказать и об особой роли оркестра в этом театре — он не только аккомпанирует действию на сцене, но и активно в нем участвует.

В портфеле Камерного музыкального — около сорока новых опер, причем большинство написано специально для коллектива, который любит и композиторы, и зрители, в который верят и от которого многого ждут. Что ж, в постановочном стремлении к новому — залог не только творческого успеха, но в всей жизни этого необычного театра, где перед нами воочию предстает большой мир малой оперы.

В. РЫЖОВА.

9 ДЕК 1979

ПРАВДА
МОСКВА