

Ваше благородие господа Удача...

387
Соб. Кривошкура. - 1989. - 19 стр. - С. 5

Пермский академический театр оперы и балета имени П. И. Чайковского, оперная труппа которого около двадцати лет не выступала в Москве, вполне был выбирать — ехать ему на гастроли в столицу или от них отказаться. Благо, ныне любой театр вправе самостоятельно строить свою жизнь, быть независимым в определении репертуара и по собственному разумению использовать открывшиеся возможности. Но и ответственность за все, чем театр живет и дышит, теперь уже не подалась с теми, от кого он стал независим. Ответственность одна, и принять ее не себе без модной браведы — труд нелегкий. Рискуна «попасться» на сцене Большого театра Союза ССР вслед за Шутгарским театром, Шведской королевской оперой и «Ле Скала», пермяки, очевидно, создавали, в сколь непростой, разогретой зрительскими страстями и динамиком высокого искусства атмосфере им придется выступать, в какой конкурентной борьбе предстоит участвовать. Сделали выбор, решили рискнуть — значит рассчитывать собственные силы, не боялись сравнений, понадеялись на счастливое расположение звезд. Кто не надеется...

Вместе с тем творческую ситуацию, что сложилась в театре за последнее время, не назовешь идеальной. С конца 70-х годов сменились четыре главных дирижера и два главных режиссера. Исполвещующие зачастую противоположные творческие пристрастия, резко несхожие взгляды на природу оперного исполнительства, они — вне зависимости от степени одаренности и широты интересов — по-разному относились к существующим здесь традициям. Стабильная по своему составу труппа, похоже, поддалась менять личности и, как героиня чеховского рассказа, приравнивалась к несхожим интересам своих хозяев. Подустало и стала защищать то, в чем была сильна независимо от воли обстоятельства и смены общего курса. Пермский театр всегда славился большими оперными голосами, особого свойства сценической музыкальностью, в которой лирическое, интимное действие души ценилось выше, чем театральность постановки и утонченность режиссерских решений. Это был актерский театр, таковым при всей разносторонности последних десятилетий он остается.

В Москву пермяки привезли три оперных спектакля, два из которых впервые осуществили на

ответственной сцене. «Хованщина» Мусоргского, «Огненный ангел» Прокофьева и «Пана дней» Денисова явили собой своеобразный оперный триптих, где проблемы религии освещенного «самостояния человека», его дуали со временем неожиданно для нас, зрителей, составили напряженный и развивающийся в логике композиторской драматургии художественный смысл. При всей спорности режиссерских решений и заметной неадекватности музыкальной интерпретации каждого из этих сочинений общая философская идея, близкая к современному размышлению о природе человеческого духа и непреходящей ценности веры — оцифрующей и созидающей, читалась и в лучших актерских работах, и в направленной режиссерских зедях.

Поставленная Э. Пасынковым «Хованщина» представила мощный контраст традиционному постановочному стилю русских опер. В подчаркованном скрупу, даже незачем оформлении художника В. Герасименко, в намеренно «необжитом» пространстве сцены, где появления того или иного персонажа, равно как и действия, им предпринятые, казались скорее случайными, неожиданно неподсмотренными, нежели закономерными и составляющими единую цель интриги, режиссер искал тех обобщений, тех выводов, от которых томилась и страдала мысль Мусоргского. «Ах, ты родная матушка Русь, чуж тебе покоя, нет пути» — хор пришедших людей, которым заканчивается периская «Хованщина», стал своего рода эпитафией России — страшной в своем прошлом, пагубной в своем будущем. Родовитый боярин Шакловитый присаживается на одну скамью с безродным подьячим, открывая потаенные мысли первому встречному: князь Иван Хованский, отказываясь возглавить поход стрельцов против петровских реформ, оборачивается лицом к народу и в мертвяной паузе осматривает себя «яростным заманением, а бесслим испрашивая силы у тех, чья судьба в его руках; кроткая и злупкая Марфа, тень которой, кажется, присутствует повсюду, вершит обряд самосожжения раскольников, как вневальный ритуал своей и Андрея Хованского любви, — все в этом спектакле имеет плотную и многоосложненную историю, все развивается и твердит четкие контуры, не имеет продолжения, развятия, перспективы. «Хованщина», поставленная Э. Пасынковым, — это спектакль-отпавание.

Это скорбный хорал, из которого, преодолевая земное тяготение, рвется полный родниковой страсти голос Марфы — Э. Шубиной. Необычный голос — не альта, как писано Мусоргским, а победительной силы драматическое сопрано. Голос, знающий силу полета, микромир топчащийся откровенный, то затукает, как пламя свечи, в нежнейшем лианиссимо, то вспыхивает, гонимый ветром, ворожит судьбу. Марфа Шубиной поет осанну России, дая надежду и искупление.

К сожалению, показанный на открытии гастролей в Москве, этот спектакль оказался лишенным того музыкального объема, каким отличался на пермской премьере несколько лет назад. А. Анисимова, незаредо до гастролей принявшего на себя художественное руководство белорусским Большим театром, сменил за дирижерским пультом Г. Муратов, прочитавший партитуру «Хованщины» спокойно и даже обидно, мало согласовав свои представления о ней с музыкальным замыслом постановщика. К тому же был утрачен контакт с исполнителями, которые оказались не готовыми ни к оживленным теплом дирижера, ни к повышенной звучности оркестровых партий, ни к полнейшей самостоятельности в исполнении ансамблевых сцен. А ведь среди актерских работ было немало ярких, событийных: и В. Шость — Иван Хованский, и А. Сибирцев — Голицын, и В. Турчанник — Досифей.

Увы, нестабильность творческой ситуации в Пермском театре накануне гастролей сказались так же, как в московских премьерных спектаклях, которые еще недавно на своей сцене отличались четкостью музыкального замысла и стремлением к исполнительскому совершенству. «В руках» новых дирижеров и «Хованщина», и «Огненный ангел» стали буквально неузнаваемыми, и театр, безусловно, должен был подумать о такой «осечке» зрелого.

Когда Э. Пасынков и А. Анисимов ставили в Пермь «Огненный ангела», нечего было и говорить о той творческой свободе, которая нынче считается нормой. Желание возродить партитуру Прокофьева побуждало постановщиков искать обходные пути, снимать мистический колорит произведения, путем купюр и ретуши добиваться в нем однозначных реалистических звучаний. Но спектакль состоялся, прозвучал, задержал нам долго-

жданную встречу с гениальной музыкой. Чрезвычайно ценным в этой постановке казалось стремление подчинить сценическое действие вибрирующей смыслами симфонической стилии музыки. Прокофьевское — в человеке, в глубинах его сознания и его души — выступало, как на фотоколлаже: пластично несвязные интонации, психологически играющие звучания, одушевленные музыкальные мысли. Нынче при тех же исполнителях (Н. Абу-Найфар — Рената, Ф. Можая — Рупрехт, В. Турчанник — Инквизитор) и при новом дирижере (В. Платонов) театр утратил «прокофьевский» подтекст, забыв об искомой симфонической интонации как на сцене, так и в оркестре, показал укороченный, лишенный логики спектакль, своего рода дайджест по опере Прокофьева.

Опера Э. Денисова «Пана дней» по роману Бориса Виана впервые была поставлена в Парижской национальной опере в марте 1986 года и имела там большой, с сансацией граничащий успех. В выборе этого сочинения Пермским театром, вероятно всега, сказалось его отличительное свойство — отсутствие иммунитета ко всему новому и необычному, чего не скажешь зачастую о наших столичных сценах. При всей сложности материала театр сознательно рискнул взять его в работу с тем, чтобы обновить угрожающе консервативный сценический язык, исполнительскую эстетикку, наконец, почувствовать самому и увлечь зрителя вкусом к современности — к новым характерам и новой музыке. И уже одно это располагает к уважительному разговору об этом спектакле.

Молодой режиссер В. Голод увидел партитуру в образе сюрреалистического театра, играющего смыслами и логикой действия, влекущего и подмне сюжета его дальними планами, представляющего сущее как бесконечный поток сознания. В красивом и изысканном по форме спектакле поток этот, кажется, намеренно оставлен без оформления, без перевода на язык сцены, живущий свои профессиональные законы. Меняются картины, маски, лица, «анамнезируются» пласты текста, сюжет, напротив, уходит в безмерные глубины, и все это происходит как бы вокруг персонажей, остающихся неизменными, принимающими таченные жизни на веру, не участвующих в ней, а лишь созерцающих ее. И если верить в то, что перед

нами театр, то происходящее в нем действие — суть не что иное, как наблюдения персонажей, обреченных на гибель под тяжестью бытия, «клены» дней. Можно ли, однако, театр, где основным методом постановщика является результат, а не процесс, где действие «звучит» лишь в музыке — столь же красивой, сколь и глубокой философии, где страдающие персонажи никак не соотносятся с сюжетом, но при этом полны сюжетной многозначности, — можно ли такой театр назвать театром? Театр предполагает движение, развитие, известную мотивированность любого сценического действия, даже если оно относится к области подсознания. Иначе он обречен на непонимание, недоумение, несогласие, как это и произошло в дни московских премьер «Пана дней». О чем это изысканный, красивый спектакль, где герои отравляются в зеркала, медленно превращаясь по зеркальной сцене в ослепительно белых одеждах, возносят свои молитвы к Богу? Может быть, о несоместности души поэта, художника с жизнью, не берущей его в расчет, смеющийся над его иллюзиями и страстями? Не писал ли эту оперу композитор про себя, про такж, как он: не умеющий, не могущий прорваться сквозь враждебность мира и обреченный либо на безумие, либо на гибель? Либо... Либо отстаивающий себя в вере — не потому ли опера заканчивается песней о Христе, которую поют слепые дети из приюта Юлиана Заступника!

Увы, фантазия, владения формой и даже хорошего вкуса оказываются недостаточны для того, чтобы талантливая музыка и обширная литературная идея нашли друг друга в сценическом действии оперы. Третий спектакль гастролей, где на без успеха показались молодые исполнители В. Савалей, Т. Полукатова, С. Мануков, В. Шость, В. Овчаров, остался в памяти лишь как эскиз, подготовительная ступка возможного пути...

Конечно, мы узнали, что потенциальные возможности пермской труппы не малы, что ансамбль индивидуальностей в ней силен и выразителен. Но так уж случилось — в ответственный момент гастролей театр, как простуженный певец, оказался не в лучшей форме. А уповать на удачу оказалось занятием праздным. Что ж, и такое бывает. И такое приносит пользу.

С. КОРОБКОВ.