

Москва
Театр-студия
«Геликон»

Независимая газета. — 1991. — 10 окт. — С. 7.

МУЗЫ И ФАВНЫ С ТЕЛИКОНА

Если бы избавиться от дурного вкуса

Юрий Прокошин,
Алексей Парин

ПЕРВА АКАДЕМИЧЕСКИЕ оперные театры Москвы пытаются либо татроллми, либо драгами, либо и тем и другим одновременно, вновь заполнить репертуарный вакуум новыми спектаклями. Одной из таких опер является «Геликон», поставленный два вечера подряд в опере — подержнем, что из двух произведений четыре были оставлены в Москве впервые.

Первый вечер объединил «Мавру» Стрелинского, которой театр дебютировал, с «Блудным сыном» Дебюсси и «Тура и обратном» Хинденита. Со сценическими успехами опер Дебюсси Москва знакомится по «Блудному сыну» (стыдно сказать, но даже скромное концертное исполнение «Пеллеаса и Мелзанды» силами студентов Ладжжской консерватории состоялось всего четыре года тому назад!). Точно так же оперное творчество Хинденита открывается москвичам не глубинными откровениями «Художника Матисса», а «веселым пародированием «музыкального скетча».

Увы, произведения эти представляли перед зрителями в непрезентабельном облике. Во-первых, обе партитуры (как и дебютная «Мавра») были пероркестрованы в соответствии с возможностями коллектива, и вкусом его музыкального руководителя Кирилла Тихонова, для ушей которого характерны интересные особенности: звучание аккордеона не вступает для него в противоречие с музыкальным стилем Дебюсси. Во-вто-

рых, ни рустикально-библейская «строгость», в которую попытался облечь действие «Блудного сына» режиссер Офира Хениг, ни аутгарно-добытское кочивождение, которым Дмитрий Беррман сумел заменить тонкую пародийность Хинденита, не вышли за пределы сюжетного советского театра с его абсолютной стилистической глухотой.

Тем более удивительно, что в этом хаосе безвкусицы соткался как бы из ничего островок высокого искусства. Татьяна Моногарова, prima donna assoluta «Геликона», вложила всю глубинную мировую скорбь в драм Лии и ошарашила слушателей необычайно масштабным эмоциональным воздействием. Высшая артистическая свобода, с которой певица выражала мистические прозрения своей экзотической героини, вырвала Моногарову из общепринятого контекста. Справедливости ради следует сказать, что и режиссер помог здесь певице создать запоминающийся образ загадочное вещное существо Лии Моногаровой пела свои причитания над большой воханью с водой, и ее длинные волосы, полностью закрывавшие лицо, почти плескались в струях воды, как ветви плачущей ивы. Все остальные певцы (с хорошими вокальными и сценическими данными) не вышли за пределы добротного профессионализма.

«Магдалена» Прокофьева, этот маленький шедевр двадцатилетнего гения, входящий в СССР в моду, была показана в день столетия композитора, когда Большой театр провел обычный концерт в духе размахистых тоталитаристских празднеств. Дмитрий Беррман и на этот раз решил в меру сил проиллюстрировать сюжет, а Кирилл Тихонов снова вяло продирижировал скромным камер-

ным ансамблем (в котором, напомним, тастинно доминирует аккордеон), хотя и дал возможность певцам грамотно спеть свои партии. Одно изшествие, правда, в подходе Беррманна к мажестовало: роль Магдалены, этой женщины-вамп, всецело возмущенная жизненных стилих, была разделена между тремя молодыми певицами. Это, по-видимому, должно было выявить всю сложность и противоречивость чертагаданной русской Саломеи. Отсутствие вытисных пластических черт, хотя и не могло счи-

примечательно, что, несмотря на это, поэтому оставалось предположить, что партию разделили на три части ввиду вполне банальной технической трудности. В «Магдалене» даже Татьяне Моногаровой с ее природным излучением не удалось прорвать завесу притворства и фальши, оплетающей театральные образы спектакля.

Опера Вениамина Флейшмана «Скрипка Ротшильда» была поставлена в Ленинграде в 1939—1941 годах. Флейшман погиб в сентябре 1941 года во время обороны Ленинграда, и музыка его оперы была исполнена лишь несколько лет назад: государственный ансамбль Ленинграда не мог приветствовать рождение оперы с еврейскими героями. Напоминание о зрелом Шостаковиче, письмо Флейшмана тем не менее отличается самостоятельностью, главное, привлекает психологической глубиной. Опера написана на сюжет одноименного рассказа Чехова и построена как разрывистый монолог главного героя, прерываемый бытовыми вставками-картинками и протяженными оркестровыми ри-

таррессами. Музыка дает широкий простор для театрального действия и предполагает владение языком метафорической пластики.

Режиссер Сергей Махно корректно, с достаточным тактом прочертил линии сюжета, но выходы его за рамки фавны остались слишком несмелыми и приблизительными. Введение мимической пары жениха и невесты, вальсирующих на заднем плане, не обогатило сценический язык, а только завело действие в смысловую тупик. Неудачно использованы и музыкальные фрагменты из советской партии и даже созданы убедительный сценический образ блуждания гробовщика Якова по тропинке Эрикса по лабиринтам мыслей в поисках собственной смерти, несомненно, оставили в сердцах зрителей глубокий след.

Сквозной линией через все творчество театраль «Геликон» проходит бление аккордеона и голый торс тенора Сергея Яковлева. Последний напоминает воле не «Пеллеас», партия его преславленной горы Геликон, а, скорее, сатиров и фавнов, прерываемых светлым богом гармонии. Сатиров торс и аккордеонные всхлипывания преследуют зрителей в «Мавре», «Блудном сыне» и «Магдалене» с роковой неотпратимостью. Как знать, может быть, «Скрипка Ротшильда» потому и производит в целом самое отрадное впечатление, что режиссеру удалось удержать Яковлева от разведения, а звучание аккордеона не так вопиюще противоречило атмосфере действия? Как бы то ни было, чем целеустремленнее станет «Геликон» избавляться от дурного вкуса, тем больше у него шансов завоевать доверие московского зрителя, еще сохранившего должны критерии.