

# Светская МУЗЫКА



ФЕВРАЛЬ 1989/2

*Сергей Коробков*

## Праздников не было

Весной прошлого года мне довелось побывать в четырех театрах Российской Федерации. Можно смело сказать, что все они — Чувашский музыкальный, Краснодарская оперетта, Пермский и Бурятский театры оперы и балета — коллективы потенциально благополучные, достойные уважения. Можно вспомнить славу историю этих коллективов и утешить себя мыслью, что неполные зрительные залы на их спектаклях — чужая вина, историческая закономерность, вызванная движением массовой культуры, и трансформацией духовного облика аудитории. Но это — распространенная позиция самих театров, пытающихся искать причину отсутствия зрительского интереса к своей работе на стороне. Корни нынешнего кризисного положения гораздо глубже. Видимо, остаточный принцип, который мы сегодня дружно виним и виним справедливо, сказывается в самом главном — в воспитании служителей искусств, возглавивших ныне музыкальные коллективы. От Краснодара до Улан-Удэ, кажется, не встретишь энтузиастов, ревностных хранителей чести муздыра. От Улан-Удэ до Краснодара не найдешь художника, который бы мыслил только категориями искусства и с благородством театрального человека искусно уходил от всего, что к искусству отношения не имеет. На смену аристократизму духа пришел прагматизм хозяйственной жизни. Мы так долго боролись с чистым искусством, что не заметили, как перебрали с черной краской. Подлинных праздников ни один из театров не подарил. Подлинным ТЕАТРОМ ни один из театров не оказался.

И все-таки обратимся к недавнему прошлому. Ах, какая атмосфера царила в те времена на музыкальных спектаклях в Чувашии! Каждое новое классическое произведение в его афише — событие, премьера национального спектакля — настоящий праздник. В Краснодаре — подлинный триумф жанра оперетты, увиденной режиссером Ю. Хмельницким не пустым развлечением или самоценным зрелищем, но подлинным источником толкования жизни. В Перми — появление антологии сценических произведений Чайковского, воплощение дерзновенной мысли создать театр композитора, познавшего психологию человека, природу его духа, его чувств. В Бурятии — расцвет оперной культуры, открытие уникальных голосов; формирование своей балетной школы. Иной раз и сегодня отблески этих праздников, масштаб этих событий дают себя знать на тех или иных спектаклях. Так основательно их готовили, так много духовных затрат в них вложили. И все-таки праздник — не праздник при полупустом зале, ритуал — не ритуал, когда движет им не красота подлинного искусства, а инерция «социально-политического заказа». Художественная идея, жившая раньше во имя искусства, счастливо зависевшая от индивидуальности художника и его фантазией обогащенная, в конце 60-х — начале 70-х стала канонизироваться, догматически выпрямляться, зависеть от стереотипа. Театры, как и люди, стали терять индивидуальность. Об этом можно судить как по репертуару, так и по результату его воплощения. В норму вошли рекомендации по процентному соотношению названий в афише, нормой становится контроль за общей художественной направленностью работы театров. Все это ограничивало свободу не только по отношению к новым названиям, но и существующим образом влияло на выбор постановочных форм. Монотонность сценического стиля объяснялась не ординарностью режиссуры, но ее художественной пассивностью, инертностью. Музыкальный театр стал сторониться экспериментов, предпочитать дерзновенному поиску среднестатистический и самодостаточный успех. Об этом метко сказал однажды режиссер Г. Миллер, обвинив себя и режиссеров своего поколения в известном конформизме. По его наблюдениям, «идеалом» музыкального театра 70-х стала форма так называемого «правительственного» концерта, оттаившая фантазию постановщика по строгому стереотипу, требующему преобладания гимнических интонаций. Музыкальный театр, особенно на периферии, был призван свидетельствовать о социально-культурной зрелости города, стать частью его антуража. На смену творчеству пришла официальная деятельность. Инерция такого существования дает себя знать и по сей день. Так, в Краснодаре из пяти спектаклей нам показали только два, остальные были сняты в связи с репетициями первомайского праздничного концерта, которые вел сам директор. Театр, некогда названный режиссерским, сегодня спокойно существует без режиссера, а его функции с готовностью принимает на себя руководитель-администратор. Постоянно меняя руководство, пытается найти свое творческое лицо Бурятский театр оперы и балета, почивший на лаврах после шумного успеха гастролей в Москве более десяти лет

назад и живший с тех пор на дивиденды столичного зрителя. В Перми скорее в силу привычки, чем необходимости, проводят очередной, третий по счету фестиваль сценического наследия Чайковского. Профессиональная чувашская труппа, освоившая за время своего становления разные музыкальные стили, видит свою афишу как некий джентльменский набор, дающий возможность о театре музыкальном говорить как о потенциальном театре оперы и балета. При этом — пустой зрительный зал.

Самое парадоксальное, однако, состоит в том, что художественные руководители всех этих трупп довольно трезво оценивают состояние своих коллективов и, отдавая дань разбирательству роящихся конфликтов, что нынче существуют повсеместно, искренно думают о том, как возродить былое. Сила их авторитета, увы, не сбавляется. Трудно быть лидером, особенно когда туго с идеями...

Труппа Чувашского музыкального театра богата настоящими оперными голосами. В каждой из вокальных групп здесь есть признанные лидеры: драматическое сопрано А. Зинкина, колоратурное — З. Андреева, баритон П. Заломнов, тенора А. Канюка и В. Вербовский, бас А. Ковалев. Реальные перспективы обнаруживает и молодежь — Е. Скворцова, Л. Белоусова, В. Иванов, С. Иванов. О каждом имени можно говорить подробно, набрасывая своего рода исполнительские клип-портреты. Эта работа была бы оправдана, если бы из галереи артистических индивидуальностей постепенно сложился образ театра. В поисках его можно восстановить спектакль за спектаклем, сцену за сценой, но эффекта «командной игры» при всем желании мы не получим. Его нет в реальности. Атмосфера отчужденности, артистической замкнутости, чинной концертной беспристрастности возникает практически на любом оперном спектакле, будь то «Трубадур», «Царская невеста» или первая национальная опера «Швармань» Ф. Васильева. При всей спорности режиссерских замыслов, эти спектакли нельзя назвать неконцептуальными, лишенными какой бы то ни было художественной проблематики. В каждом из них ощущаются заботы о воссоздании эпохи, стиля, в каждом намечены взаимоотношения между персонажами, каждый имеет свою жанровую интонацию. При этом нас не покидает ощущение своеобразного моноэффекта, как бы снимающего общность артистических задач, низводящего идею постановки до дискретного движения, разрушающего элементарные логические связи между исполнителями. Значит ли это, что актеры не умеют существовать в ансамбле, что ансамблевая культура труппе попросту не привита? Контраргументы однозначному ответу на такой вопрос легко найти в дирижерских работах Ш. Мегрелишвили и С. Вантеева. Ш. Мегрелишвили — дирижер, умеющий строить, воссоздавать спектакль. Его «Трубадур» при всей спорности темповых соотношений — спектакль, в котором вскипает страсть, в котором движение человеческого чувства поставлено выше хладнокровного расчета и властной воли. Оркестровое прочтение лирических сцен темпераментно, трагических — пронизано све-



том любви. В партитуре первой чувашской оперы «Шывармань» Ф. Васильева дирижер подчеркивает особенности национального колорита. При всей однозначности музыкальных характеристик, выпрямленности оркестрового «сюжета», спектакль обретает некую объемность именно благодаря страстной увлеченности Мегрелишвили. В приоритете музыкальной стороны спектакля над сценической убеждает и чувашская «Царская невеста». Молодой коллега главного дирижера С. Вантев не скрывает пиетета перед партитурой Римского-Корсакова: так благоговейно исполняют музыку, когда она совпадает с собственными самыми сокровенными устремлениями.

И все-таки, несмотря на мощную волю дирижеров, музыкантскую культуру труппы, подлинного ансамбля на сцене не возникало. Общая сценическая анемия действия, утеря внутренней логики взаимоотношений актеров, привыкших к самовыражению исключительно через пение, — следствие устойчивого мнения о том, что в музыкальном театре режиссуре отводится чисто прикладная роль.

На обсуждении спектаклей в чувашском коллективе бурю негодования вызвал разговор о театральной природе оперного искусства. Мысль о том, что природа театра едина — будь то театр драматический или театр музыкальный, — что не существует никакого другого метода постижения роли для певца-актера, кроме метода действенного анализа, была начисто отвергнута. Идея Станиславского о том, что партитура дает артисту зафиксированные чувства, для передачи которых необходима верно найденная логика действия, вокалистам, привыкшим думать, что только голос и звуковедение способны сотворить театр, показалась демагогическим умозаключением. Самая большая трудность на оперной сцене, говорили они, петь, создавать вокальный образ. Все остальное приходит автоматически, без дополнительных затрат и усилий.

А если не приходит? Если «Трубадур», очевидно наскоро поставленный ленинградским режиссером Ю. Александровым, похож на средневековый детектив, в котором вычурное, неестественное сценическое поведение актеров выглядит как пародия на страсть, столь искренно и неподдельно звучащую в оркестре? Если «Шывармань» в режиссуре И. Дмитриева кажется незатейливой сказкой, которую только «тяготят» трагические разлады героев, чье праздничное и колоритное обличье не имеет никакого отношения к характеру событий, случившихся в чувашской деревне накануне первой русской революции? Если в «Царской невесте», напротив тщательно продуманной постановщиком Б. Горбуновым, в сценической игре господствует псевдоэстетика театра представления?..

Видимо, еще есть необходимость доказывать, что правильное и даже красивое, выразительное пение — не есть театр; что без верного ощущения природы действия не добиться образной интонации, не отыскать в себе подлинного чувства. Что режиссура — вовсе не поиски расстановки и передвижений артистов по сцене, согласно партитуре, а поиски системы взаимоотношений героев, без чего не может быть ни настоящего театра, ни подлинного ансамбля. Какой бы силой



Мажорко — А. Канюка.

«Трубадур» Верди (Чебоксары)

голоса ни обладала А. Зинкина, певица Леонора «Трубадуре» и Сарби в «Шывармань», ей не удалось выразить подлинной драмы, трагедии своей героини, если она будет думать только о чистоте и точности воспроизведения вокальной партии. Как бы ни были напыленны, звучны голоса А. Канюки или М. Мурзиковой, спектакль не состоится, если они не увидят в своих персонажах живых людей. Все эти «не» и «если» известной мере отвечают на вопросы, почему на сцене присутствуют равнодушные партнеры вместо единственныхников, почему культура ансамбля, искомая дивержами, не становится культурой театра. И здесь уж упреки главному режиссеру Г. Спектору.

В его постановке удалось увидеть только один спектакль — оперетту Н. Стрельникова «Холопка». Ощущение элементарной неправды, укреплявшееся от эпизода к эпизоду, можно было бы отнести на счет общей эстетической программы труппы: очевидно, к оперетте здесь привыкли больше, чем к оперетте; к концерту в костюмах больше, чем к театру. Ходульность диалогов, речевая выпренность, лишенная осмысленности пение опять отсылали нас к общей проблеме — отступлению режиссерской идеи и, что не менее важно, узости сценического кругозора актеров. Разыгранная в поисках эстетики представленического театра, «Холопка» раздалась на ряд фрагментов, иллюстрирующих свист. Какая необходимость руководила постановщиками в выборе этого названия? Была нужна оперетта в репертуар, или же была нужна именно «Холопка» в репертуар Чувашского музыкального театра?

Увиденная неделю спустя, теперь уже в Краснодаре та же «Холопка», в постановке того же Г. Спектора эти вопросы не сняла, а, наоборот, предельно обострила. Актеры театра оперетты были, конечно, оптимичнее, естественнее. Воспитанные в 70-е годы режиссером Ю. Хмельничским, они более свободно общались друг с другом, переживая драматические перипетии сюжета не понарошку, а всерьез. Тем не менее спектакль «под копирку» страдал все теми же недостатками: пунктирностью смысла, поверхностностью характеристик, слабой мотивированностью действия. И Кр



снодарский театр, приступая к постановке этого спектакля, казалось бы, мог задаться вполне конкретным вопросом: для чего сегодня ставить «Холопку»? Наверное, для того, для чего поставил «Холопов» Гвидиачи Малый театр. В таком случае, почему же в краснодарском спектакле нет даже элементарного постижения темы о страшной, разрушающей силе добровольного рабства? Похоже, что театр, когда-то лидировавший в своем жанре, подобные проблемы ставить разучился.

Расцвет Краснодарского театра оперетты мы не случайно связываем с именем Ю. Хмельницкого — в прошлом ведущего актера Камерного театра, режиссера, не просто в совершенстве владеющего профессией, но художника большой культуры, интеллигентности, вкуса. Последнее мы как-то привыкли считать желательным, но необязательным дополнением к профессиональным данным театральных деятелей.

Театр Ю. Хмельницкого, вобравший в себя живительные соки 60-х, обладал завидной раскрепощенностью и свободой. Следовать конъюнктуре, заигрывать со зрителем, наконец, просто увеселять зрительный зал тогда считали ниже профессионального достоинства. Воспитанный в таировской школе, Хмельницкий считал своим долгом разрабатывать систему педагогической режиссуры. Максимально высвобождая творческую энергию молодых актеров, обучая их универсальному владению техникой лицедейства, он прививал им вкус и культуру, огораживал от любого проявления пошлости. Как много обещало новое актерское поколение Краснодарской оперетты! Насколько закаленным оно оказалось, если и сегодня в спектаклях, отбрасывающихся труппу на десятилетие, а то и на два назад, нет-нет да и возникают неповторимые мгновения подлинного искусства.

Так происходит, например, когда на сцене появляется Юрий Дрожняк — Никита Батурич, бросающий вызов лести и покорности. И роль, кажется, небольшая, не главная, и текст — не самый виртуозный, и изумительной красоты гусарская песня — не больше чем концертный номер. А как меняется скучная жизнь спектакля, какой удалю и силой наполняет ее актер! Протест его Никиты — не эскапада, не трюк. Знаменитая «жженка» — не шальной гимн Бахусу. И даже интрига, которую он затевает в пику графу Кутайсову, — не игра разгоряченного ума или плод мести. Маска удалю гусара помогает герою Дрожняка не терять чувства оптимизма, юмора, служит своего рода защитой собственной независимости. Под этой маской — трезвый взгляд на жизнь, благородство и мудрость, завоеванные, быть может, и ценой горьких потерь.

Феномен Дрожняка — настоящего хранителя театральной культуры, самого верного и одаренного ученика Хмельницкого — говорит о многом. О том, что театр, какое бы единомыслие в нем ни царил, не может существовать без лидера и без идеи. О том, что репертуарная программа, какие бы смелые затеи она в себе ни таила, никуда не приведет, если в театре не будут решаться педагогические задачи.

Когда-то за коллектив Краснодарского театра решили, что ему нужен приток свежих режиссерских сил. Когда-то, собравшись после отдыха, труппа поняла, что

новый сезон она начнет без лидера. И те, кто решал, и те, кто подчинился, думаю, теперь поняли, как обокрали себя. Кто-то из актеров покинул театр, кто-то смирился, кто-то не устоял перед искушением самодовольства. Праздники Краснодарской оперетты ушли в историю. «Холопка» в этом смысле получилась рассказом театра о себе.

Ностальгический тон этих заметок хочется продолжить, вспомнив первый фестиваль сценических произведений Чайковского, проходивший в Перми в 1974 году. Театр, осуществивший постановку восьми опер и трех балетов композитора, как бы задумал посмотреть на себя со стороны, воссоздать своеобразную панораму своей работы, вместившую и праздники, и тревоги, и годы упорного, кропотливого труда. Спектакли различались по творческим стилям, исповедовали разную художественную эстетику, но, собранные в ряд, они давали довольно полное представление о том, что есть театр Чайковского. Фестиваль, ставший логическим итогом долгих лет работы, как это ни парадоксально, адресовался в будущее, намечая новые пути воплощения музыкально-сценического наследия композитора. Спустя девять лет, на втором, теперь уже всероссийском фестивале число показанных спектаклей сократилось, зато заметно расширилось исполнительское представительство: ведущие партии в операх и балетах Чайковского исполняли артисты оперных театров РСФСР. Теперь уже можно было сопоставлять различные исполнительские стили, почерки, манеры, рассуждать о природе художественного артистизма в театре Чайковского.

Афиша третьего фестиваля, состоявшегося в мае нынешнего года, за исключением разве что «Вечера хореографии Дж. Балачина» (сочинение более «показательное» с точки зрения балетмейстера, а не композитора, музыка которого в данном случае не предполагалась для сцены), была составлена из названий, которые считает для себя обязательным любой оперный театр: «Евгений Онегин», «Иоланта», «Пиковая дама», «Лебединое озеро», «Спящая красавица». Подумалось, что театр сильно просчитался в выборе репертуара, отказавшись от имеющихся в его афише «Опричника», «Чародейки», «Орлеанской девы» и «Мазепы» (каково бы ни было их художественное достоинство). Конечно, легче найти исполнителей-гастролеров для широко популярных произведений; легче собрать зрительный зал (который тем не менее, увы, был далеко не полон); легче совместить свои, местные интерпретации с «верованиями» приглашенных артистов.

Главный дирижер театра А. Анисимов на конференции, проходившей в рамках фестиваля, на вопрос, в чем же своеобразие нынешней фестивальной афиши, ответил: в показе, а нередко и открытии молодых артистических сил, в свежем и современном прочтении двух опер — «Евгения Онегина» и «Иоланты», в демонстрации творческого энтузиазма корифеев труппы, «молодеющих» рядом со своими юными коллегами.

По ходу фестиваля выяснилось, что не все замыслы его организаторов были успешно реализованы. Отсут-



стве стабильности, ровности выступления многих молодых артистов и, кстати, самого А. Анисимова, дирижировавшего на открытии «Евгением Онегиным», заметно сказались на художественной целостности спектаклей. Однако и «Евгений Онегин», и «Иоланта» вызвали к себе подлинный интерес с позиций эстетических. Скажем, «Евгений Онегин» (новая работа Э. Пасынкова) вызвал споры, о каких в Перми давно забыли. После нескольких кряду несобытийных, непрограммных спектаклей, образовавших своеобразную паузу в творчестве и режиссера и театра, Пасынков вновь обнаружил в себе тот художественный азарт, что в свое время открыл ему дорогу в лидеры оперной режиссуры. Поэтому о его новой работе стоит сказать подробнее. Одна, и достаточно многочисленная, часть спорящих усмотрела в постановке Пасынкова «коварный» эксперимент над классикой, каких немало накопилось в истории оперной режиссуры. Что же давало повод к такого рода заключению?

Тот, кто сокрушался, что в спектакле не варят малинового варенья, не ходят со снопами и не укрываются «в тени хранительной дубравы», имел право сказать, что из «энциклопедии русской жизни» ничтоже сумняшеся вырвали целые страницы. По-своему справедливы и сетования на фактическое отсутствие на сцене ларинской усадьбы, сверкающей бальной залы Московского собрания. На то, что декорации далеки от выитного изображения времени и места действия.

Однако за более чем столетнюю сценическую историю «Евгения Онегина» мы как-то позабыли, что между романом Пушкина и оперой Чайковского существуют известные различия, что «энциклопедия русской жизни» вовсе не аналог «лирическим сценам». Позабыли и привыкли искать извечные соответствия одного другому. И вот от этой привычки нас заставили отойти.

Жертвуя многими подробностями романа, опуская иные сюжетные ходы и лирические характеристики-комментарии, Чайковский, как известно, намеренно сосредоточил свое внимание на личной драме героев. Отражение их чувств, мыслей, их поступки интересовали его больше, чем передача особенностей эпохи, изображение панорамы русской жизни первой четверти XIX века. Не случайно принято считать, что содержание романа в опере сконцентрировано в трех новеллах: первая — о Татьяне Лариной, вторая — о Владимире Ленском, третья — о Евгении Онегине. Деление это, разумеется, условно, но его нельзя не принимать во внимание, если ставить перед собой задачу не поверхностно проиллюстрировать роман, а объемно раскрыть музыкальную драматургию оперы. Думается, что по масштабу художественного обобщения, по строгости отбора выразительных средств, по последовательности воплощения постановочного замысла «Евгения Онегина» можно считать одним из самых удачных спектаклей Пермской оперы за последние годы. И здесь, понимаю, необходимы доводы, не менее убедительные, чем те, которые предъявляют к спектаклю по-своему правые его оппоненты.

Один такой довод, в основе которого — различие между оперой и романом, мы привели, попытавшись оправдать новый постановочный ракурс желанием авто-

ров спектакля глубже проникнуть во внутренний мир персонажей, освободить их характеристики от накопившихся стереотипов, восстановить истинные музыкально-драматургические связи.

Другой, не менее существенный довод состоит в том, что постановщики делают попытку прочесть оперу через призму художественной индивидуальности и Пушкина и Чайковского, взглянуть на произведение сквозь поэтику их творчества, мировидения, стиля. Этот взгляд более всего ощущается в талантливой сценографии свердловского художника Юрия Устинова — одного из признанных лидеров современной музыкальной сцены.

В пермском «Онегине» Ю. Устинов работает практически одной кистью, создавая изумительной красоты, чистой родниковой прозрачности мир задушевной русской природы. На сцене нет привычных театрально-павильонов с потолками и стенами, нет тщательно симметрированных бутафорских вещей и реквизита. Пространство намеренно «высвобождено», открыто, разомкнуто — так, чтобы внимание зрителя сосредоточивалось на внутренней жизни персонажей, чтобы оно не отдалось на подробности быта и извечную нашу привычку искать подобия... Ю. Устинов дает обобщенный образ времени, образ природы, столь важный и в твор-



Татьяна — Т. Полушкова,  
Онегин — Д. Хворостовский.  
«Евгений Онегин» Чайковского (Пермь).



честве Пушкина, и в музыке Чайковского, и в жизни их героев.

Акварельная прозрачность сменяющих друг друга пейзажных зарисовок кому-то напомнит Болдино и Тригорское, под сенью которых оживали пушкинские герои, кому-то подмосковные усадьбы Кусково и Шереметьево, мне же вспомнилось Глебово — имение К. С. Шиловского, куда Чайковский уезжает в мае 1877 года, чтобы писать сочинение своих «лирических сцен». Он много говорит тогда о бесподобной природе Глебова, о разлитой в ней тишине, располагающей к встрече с пушкинским словом.

Вообще, лирическая образность музыки выявлена в спектакле с редкой благоговейностью, трепетностью — атмосфера его словно пронизана теплом и светом, поэзией и любовью. Тем острее обнажается ход драмы, в которой, по словам В. Г. Белинского, «жизнь является в противоречии с самой собой».

Э. Пасынков весьма определенно заявляет здесь о своей приверженности к театру условному, а не бытовому, к поэтическому символу, а не сочному жанризму. Мизансцены спектакля как бы размыты, недоговорены, режиссер предпочитает острым акцентам и декларативным выводам мягкие нюансы и «открытые» во времени размышления. В лучших сценах спектакля он добивается от певцов исповедальной интонации, которая говорит больше, нежели лобовые мизансцены.

Есть в спектакле и чисто режиссерские постановочные «образы». Один из них вызывает восхищение. В суматохе ларинского бала, после ссоры Онегина с Ленским разбегаются гости, а старая няня Филиппьевна бредет в одиночестве с огромным, сияющим свечами мезанинским пирогом, недоумевая, что же произошло и куда все подевались, — так неожиданно грустно и резко обрывается не сулящий поначалу драмы «Татьянин день»: «Где стол был яств, там гроб стоит...»

Другой образ — тоже любопытный и тоже талантливо придуманный — вызывает желание спорить. Заботясь о непрерывности действия, сокращая до минимума время на «темные перемены» между картинками (само по себе это завоевание режиссера, следующего логике драматургического развития и выходящего сверхзадачу каждой из сцен), Э. Пасынков выводит Татьяну после Сцены письма в утренний сад, где она умывается росой и встречает первые солнечные лучи. Все хорошо, все красиво и все ново, если бы не содержание музыки, на которую поставлено описанное выше сценическое действие. В этой музыке огромное напряжение, волнение, предчувствие несбыточности мечты. Меньше всего она поддается иллюстрированию.

Иллюстрация — не просто враг этого спектакля, она — скандальный аргумент его противников, ратующих за дословальное следование тексту. В этой «конфликтной» ситуации, думаю, решающее слово остается за дирижером, ведущим спектакль. Первоначальное стремление А. Анисимова отказаться от привычного, несколько стигматического отношения к партитуре, обострить акценты, увы, оказалось нестойким. Ровное и профессионально добротное звучание оркестра на фестивальном спектакле в контексте этих размышлений можно назвать чересчур традиционным, подчиненным власти ху-



Иоланта — С. Чумикова.  
«Иоланта» Чайковского (Перль)

дожественного раритета, а не открытия.

Постановщики «Иоланты» — режиссер Г. Шеколкин, дирижер А. Штейнлухт, художник М. Азизян — предприняли попытку приблизиться к первоначальному замыслу Чайковского: раскрыть в движении боготворческие мотивы (по замыслу композитора, бог и есть источник света), уйти от сказочного иносказания о волшебном излечении Иоланты, воплотить рождение познания, подлинного открытия мира. При всей традиционности сценического рисунка, концепция постановщиков читается недвусмысленно ясно — и прежде всего через талантливую сценографию М. Азизян, свободно использующую в оформлении оперы мотивы притчи. На сцене — абрис готического храма, создающий иллюзию устремленности вверх, в небо, к вершинам познания. Цветовая гамма приглушена, сурова, но цвет теплеет, когда на смену невведению приходит суровая, несущая с собой излечение правда. Еще один мотив внешнего облика спектакля — мотив судьбы. Герои, одетые в колоритные костюмы, отчасти напоминают «персонажей» карточной колоды. Как падет карта, какой жребий предначертан судьбой — эта тема ненавязчиво трактуется художником и режис-



сером в игре цвета и фактуры. Особая роль принадлежит оркестру, именно он под руководством талантливого дирижера А. Штейнлухта, создает общий образ спектакля. Думается, что имя дирижера — одно из самых ярких открытий фестиваля.

А вот подлинных актерских открытий на пермском фестивале практически не случилось. Выступления его юных участников, вопреки мнению А. Анисимова, показали, что молодость — отнюдь не главная и определяющая привилегия, какой должен обладать исполнитель репертуара Чайковского. Мало быть молодым, красивым, непосредственным, необходимо нечто большее — владение общей художественной культурой, умение освоить стиль, воплотить интонационное содержание музыки, ее образность. В этом смысле наследие Чайковского действительно школа мастерства. К сожалению, молодые певцы — участники фестиваля — оказались зачастую слабо подготовленными к освоению тех задач, которые выдвигает перед ними театр Чайковского. Вокальные сложности испытывали Т. Полуэктова и В. Афанасенко из Перми, В. Световидов из Риги, сценические — Д. Хворостовский из Красноярска, Г. Симкина из Москвы, ряд других исполнителей. Ансамбли, составленные из артистов разных театров, выглядели в известной мере случайными. В итоге возникло ощущение, что к проведению фестиваля-события, фестиваля-«действия» в данный момент у театра не было объективных причин. Потому снова вопрос: не сказываются ли в нашем стремлении к подобному рода мероприятиям привычки прошлых лет, когда задача заранее подгоняется под ответ, когда гигантомания парада заведомо снижает критерии работы, когда творческие принципы подменяются коммерческими? Практика неблагоприятная, себя скомпрометировавшая, еще раз доказавшая, что только художественная идея может привести к плодотворному результату.

Бурятский академический театр оперы и балета — ныне объект постоянной заботы республиканского министерства культуры и областного комитета партии. Само по себе это как будто бы хорошо. Но какова цель? Возрождение некогда высокой музыкально-сценической репутации коллектива, пробуждение интереса к нему зрительской аудитории или успешное проведение московских гастролей, которые запланированы на будущий год? Вопрос этот непростой и, как оказывается, имеющий те же корни, что и проблема распространенных ныне фестивалей.

Впечатления от встречи с Бурятским театром двойственны, зачастую полярны. С одной стороны — богатые потенциальные возможности труппы, с другой — относительно низкий уровень театральной культуры. Некоторое время назад сюда были приглашены главные специалисты — дирижер В. Рылов, режиссер Л. Куколев, художник М. Калинин, балетмейстер О. Игнатьев. За два года ими поставлено сравнительно немного — две оперы и три балета. Если учесть, что театр был принят новыми руководителями в критическом состоянии, то, вероятно, не следует требовать большего. К искусству не-

применим поточный метод, и, какую бы тревогу ни вызывали предстоящие московские гастроли, то обстоятельство, что афиша пока не сформирована, выглядит закономерным и естественным. И едва ли коллектив, оставшийся срок сумеет сформировать ее должным образом, тем более что в выборе названий у главного дирижера и главного режиссера существуют определенные и объяснимые разночтения. Здесь бы не торопиться дать возможность спокойно составить программу развития театра, сделать все, чтобы идея (а она безусловно есть, и не одна) получила вольный разбег, увлекла труппу, расположила зрителя. Но старые привычки оказываются сильнее.

Планирование гастролей «сверху», по «разнарядке» долгое время практиковалось в нашей театральной системе. Не секрет, что под гастроли в Москву специально привлекались постановщики, призванные «подлечить» театральные труппы, закамуфлировать изъяны, создать иллюзию творческого благополучия. Думаю, что именно этой практикой было связано приглашение всех главных специалистов Министерством культуры Бурятии. По «старорежимному» принципу с них ныне и ведется спрос: за театром осуществляется многоступенчатый контроль, который, уверен, только разжигает неизбежные в творчестве конфликты вместо того, чтобы способствовать их разрешению. Допустим, что методом аврала театр сумеет подготовиться к показу в Москве и даже успешно провести свой отчет. Но отразит ли этот успех истинное положение дел в труппе? Не породит ли он самоуспокоенность тем самым затормозив процесс возрождения театральной культуры, несколько утраченной и на сцене, и в оркестре, и во взаимоотношениях с местным зрителем? Такая опасность представляется реальной: похоже, столичные гастроли в республике ставятся выше интересов бурятского зрителя, а конкретные результаты рассматриваются лишь с позиций подготовки к этим гастролям.

У любого театра необходимость в столичных гастролях должна стать логическим итогом нескольких лет труда, иначе сама идея творческого отчета заведомо скомпрометирована. Не составляет исключения и Бурятский. Тем более что руководители, не так давно возмывавшие его, судя по всему, приехали в Бурятию работать а не «стричь купоны».

Долгие годы ведущие солисты бурятской труппы имели достаточно поверхностное представление о природе оперной режиссуры и режиссуры вообще. То, что режиссура, как уже говорилось, это система взаимоотношений, а не передвижений, мизансценирования, понятия далеко не всем и сегодня. Первый спектакль, поставленный в Улан-Уде режиссером Л. Куколевым — «Аида» Верди, — был в этом смысле отчасти компромиссным. Здесь режиссер намеренно адаптировал многие сценические задачи, как бы присматривался к возможностям труппы. Традиционность трактовки, что, на мой взгляд, для «Аиды» — благо, определила господство в спектакле вокального начала. Дирижер В. Рылов провел кропотливую работу с превосходными певцами Г. Шойдагбаевой, Д. Дашиевым и О. Аюровой.

Еще одна новая постановка театра — «Дочь полка» Доницетти. Здесь режиссерская партитура разработана



уже без скидок на возможности актеров, чей сценический аппарат в силу объективных причин недостаточно развит. Наоборот, с целью педагогической режиссер усложняет задачи, зачастую предлагая рисунок более изощренный и изысканный, чем тот, который способна освоить труппа. Этот зазор пока ощутим, но верится, что одолеть его со временем удастся и тактические цели режиссера себя оправдают.

«Дочь полка» — спектакль, имеющий свое, неординарное решение. Он поставлен в рамках театра представления, в условном ключе, с молниеносной сменой эмоциональных состояний. Действие оперы-буфф разворачивается «на паркете»: некоторая ходульность ситуаций, нарочитая педализация внешнего пафоса оправдываются приемом игры в войну, хотя в спектакле есть и лирика. В каждой шутке есть доля шутки — это правило, которым руководствуется режиссер, помогает актерам соблюсти меру «представленчества». И здесь важно, чтобы существующий в опере контраст между подчеркнуто театральным и лирически достоверным был раскрыт в музыке через вокальную интонацию. Точно намеченный дирижером В. Рыловым музыкальный абрис спектакля предстоит еще наполнить особым музыкальным подтекстом певцам Л. Терещенко (Мария) и В. Борзову (Тонио), И. Котельниковой (Маркиза) и Б. Петуху (Скульпс).

«Дочь полка» — спектакль молодой и радостный. Как «Халопка» в Краснодарской оперетте, он неожиданным образом отражает ситуацию в театре. Чтобы решить многочисленные проблемы, необходимы не только терпение и упорство, но и особая профессиональная любознательность, чуткость, стремление к новизне. И обязательно — независимость, которой так дорожат герои спектакля и его постановщики.

Четыре города, четыре театра. Маршрут преодолен менее чем за месяц. В Чебоксарах шел последний снег, а с Волги доносился запах весны. В Краснодаре цвела сирень, и казалось, что в полном разгаре лето. Пробуждалась природа в Перми, теплый ветер наступал на ледяную стужу Байкала со стороны Бурятии. Невольно думалось об обновлении, что неизбежно приносит с собой время. Вот и музыкальная сцена живет предощущением перемен в организации театрального дела. Понятно, что кризисные годы показали всю несостоятельность метода имплантации культуры, искусственного насаждения новомодных стилей, равно как и реанимации изживших себя традиций. Эти годы, подарившие нам спектакли плохие и хорошие, вскрыли-таки первопричину болезни — потерю современных художественных ориентиров, унификацию подлинно творческих критериев. Вероятно, и в этом была своя необходимость — почувствовать, что совсем сбиваемся с курса, последовательно усредняем идеалы. Вероятно, надо было осознать, что движение «вверх по лестнице, ведущей вниз», как и порожденная им иллюзия мнимого благополучия, — отразило взаимоотношения театра с обществом, с официально принятой художественной программой. Надо было лишиться подлинной свободы, чтобы увидеть пределы лжи и самообмана. Так же, как теперь, надо лечь на означенный курс или попытаться проложить новый. Можно ли сегодня рассчитать координаты этого движения? Повторим, что в основе любого движения всегда лежит идея, мысль. И первое, что надо сделать, — эту идею отыскать, обнаружить. Следовательно, опять эксперимент, опять поиск, опять лабораторные опыты без гарантии должного результата. Создать подобную ситуацию может любой из описанных нами театров. Лишиться гарантированных побед любой из них может и не захотеть. Вперед выйдет тот, кто поймет закон движения времени и бытия культуры.