

Ці пасуюць беларускай оперы галівудскія эфекты?

Развагі ў фармаце 4D



Надзея БУНЦЭВІЧ,
музыказнавец

ГІСТАРЫЧНЫ ВЕКТАР: АД АПОВЕСЦІ ДА ОПЕРЫ

Не хвалойцеся, я не збіраюся адразу пачынаць з таго, што пастаноўка гэтай оперы змяніла ход сусветнай гісторыі (а менавіта так, дарэчы, часам у мінулым ацэньваліся творы, назвы якіх мы сёння і не ўзгадаем). Я ўсяго толькі нагадаю так званую «гісторыю стварэння» не толькі ўласна спектакля, але і самой партытуры і нават аповесці, без якой не было б і оперы.

Сваю «Сівую легенду», упершыню надрукаваную ў часопісе «Нёман» у нумары 4 за 1961 год не як аповесць, а як легенду пад назвай «Раман Ракута», Уладзімір Караткевіч ствараў не толькі як пісьменнік, але і як прафесійны гісторык. Таму ў тэксе так

Прэм'ера оперы «Сівая легенда» Дзмітрыя Смольскага паводле аднайменнай аповесці Уладзіміра Караткевіча ў Нацыянальным акадэмічным Вялікім тэатры оперы і балета Беларусі – з'ява папраўдзе шматмерная, мнагапланавая. І разглядаць яе хочацца ва ўсім аб'ёме, а не толькі ў «плоска-пляскатым» выглядзе. Таму давайце звернемся да супермоднага фармату 4D. Але «вымерваць» новы спектакль будзем не ў вышыню, шырыню, глыбіню і «на пах», а ў іншай сістэме каардынат, дзе, акрамя музычнага, сцэнічнага і артыстычнага вымярэнняў, ёсць яшчэ гістарычнае.

многа дакладных гістарычных звестак, апісанняў, удакладненняў, дзе кожная дэталі – на вагу золата. У оперы ўсяго гэтага не змесціш. Дый не трэба! А між тым, праблемы многіх і многіх беларускіх опер пачыналіся з лібрэта. З намаганняў змясціць у музычна-тэатральным творы максімум усяго, што можна і нават чаго нельга. Дзмітрый Смольскі ўсё гэта ведаў. У 1978-м, пагадзіўшыся на просьбу тэатра напісаць оперу, успомніў аповесць, якая даўно яго ўзрушыла. І пачаў не з лібрэта – адразу з музыкі. Такое здараецца хіба ў жанры песні. І называецца – пісаць «на рыбу». Кампазітар прыдумвае мелодыю (пакуль без слоў) – і «варкоча» яе паэту. Каб таму было зручней, падстаўляюцца любыя словы, каб толькі націскі ў іх супадалі з музычным рытмам. І ўсё: паэт паслухмяна замяняе «абракадабру» паслядоўным разгортваннем вершаваных радкоў.

У дачыненні да «Сівай легенды» ўсё было так і не так. Д. Смольскі самастойна склаў не проста мелодыі, а саму драматургію. Менавіта музычную. З паралелямі не ў аповесці, а ў іншых операх, класічных і ўжо сусветна прызнаных. Некаторыя рэчгатыўныя фразы ўзяў з Караткевічавай кнігі. А па вершы – тэксты напісаных ужо вакальных нумароў і сцэн – прыйшоў да пісьменніка. Той ухваліў зробленае, пагадзіўся супрацоўнічаць. Надалей праца ішла разам: штосьці ўдакладнялі, змянялі – прыходзілі да ўзаемаразумення. Так, здараецца, працуюць над мюзікламі ці серыяламі, калі трэба паскорыць працэс: праца ў калектыве аднадумцаў ідзе паралельна

ПРА АЎТАРА

БУНЦЭВІЧ Надзея Яўгенаўна.

Нарадзілася ў Мінску. У 1980 годзе скончыла сярэдняю спецыяльную музычную школу пры Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі (цяпер – Рэспубліканская гімназія-каледж пры Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі), у 1985 годзе – Беларускаю дзяржаўную кансерваторыю імя А. Луначарскага па спецыяльнасці музыказнаўства, у 1996 годзе – аспірантуру пры ёй па спецыяльнасці «Эстэтыка».

З 1985 па 1986 год працавала канцэртмайстрам у Рэспубліканскім Палацы піянераў і школьнікаў. У 1986–1999 гадах – кансультант па творчых пытаннях у Беларускам саюзе кампазітараў. З 1994 па 2002 год – рэдактар і каментатар Беларускага радыё. З 1994 года выкладае ў Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі, з 2011 года – таксама ў Інстытуце журналістыкі БДУ.

З 1997 года з'яўляецца рэдактарам аддзела, членам рэдкалегіі газеты «Культура».

Лаўрэат прэміі «За духоўнае адраджэнне».

адразу па некалькіх напрамках, кожны адказвае за свой складнік, а для яшчэ большай хуткасці выкарыстоўваюць рэмінісцэнцыі – паўторы асобных фрагментаў, што, да ўсяго, спрошчвае ўспрыняцце твора.

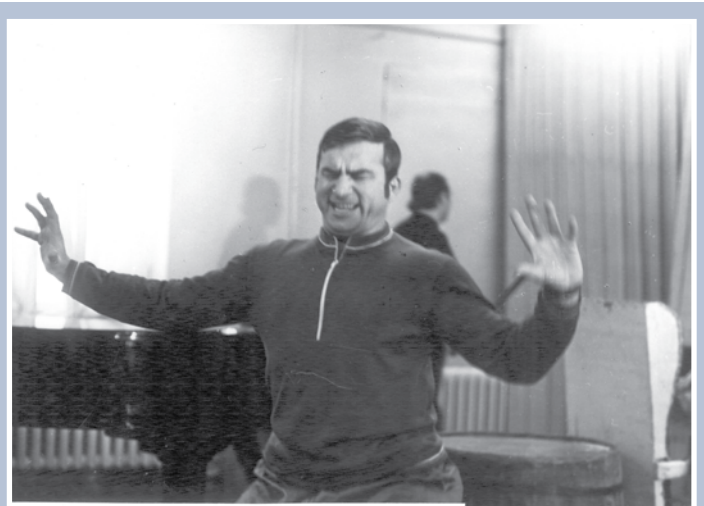
ВІЗУАЛІЗАЦЫЯ. ДУБЛІ I I 2

Пастаноўка адбылася адразу, як толькі была скончана партытура. Спектакль атрымаўся традыцыйны – у добрым сэнсе гэтага слова. З развітымі харавымі сцэнамі і балетам. Кампазітар Дзмітрый Смольскі і салістка Ірына Шыкунова, якая спявала партыю Ірыны, былі ўшанаваны Дзяржаўнай прэміяй Беларусі.

А праз некалькі гадоў узнік «дубль два» – аднайменная тэлеопера рэжысёра Генадзя Нікалаева. У яе аснову быў пакладзены аўдыёзапіс партытуры, прычым не трансляцыйны, а студыйны, зроблены на Беларускім радыё з удзелам яго хору і аркестра і запрошаных салістаў оперы. Але ўсё гэта засталося «па-за кадрам», бо на тэлеэкране мы бачылі знакамітых драматычных артыстаў, пераважна Купалаўскага тэатра, якія не проста ігралі, а жылі па законах тэле- і кінамастацтва. У той стужцы не было звывка для так званых фільмаў-опер пераносу тэатральнага спектакля «цяпер яшчэ і на экран». Атрымалася папраўдзе «другая рэдакцыя», хоць кампазітар у яе стварэнні і не ўдзельнічаў: яму паказалі ўжо гатовы вынік. Дзеянне там было значна дынамізавана – і за кошт купюр у партытуры, і дзякуючы мантажу, і праз надзвычай удалыя выразныя сродкі, уласцівыя менавіта кіно і проста немагчымыя ў тэатры. Адштурхоўваючыся ад музыкі, рэжысёр прыдумаў сваю сістэму лейтматываў – візуальных, глыбока сімвалічных, якія закралі таксама іншыя творы У. Караткевіча з іх суцэльнай сістэмай вобразна-сэнсавых каардынат. Тут былі і жудаснае «дзікае паляванне», што сеяла жак неўтаймоўным конскім бегам, і палаючая чырвань сонца, што раптам нагадвала лужыну крыві, і агеньчыкі свечак, якія ахінаюць забітага Кізгайлу, быццам змяшчаючы яго ў таямніча-зачараванае кола, і яблыневая квецень, што сыпалася на закаханых романтичным вэлюмам і, адначасова, тымі «іерогліфамі часу», як у адным з кітайскіх вершаў названы сняжынкi. Адметнай была

і аператарская работа: удалыя, часам нечаканыя ракурсы працавалі ўсё на той жа вобразна-сімвалічны змест. Праўда, знаўцы вакалу, здаралася, кпілі, што, маўляў, у арыях напружанне мышцаў твару не адпавядае спеўным рэаліям. Але такія нараканні можна было лёгка аспрэчыць. Бо агульны мастацкі вынік не выклікаў сумневу: тая тэлеопера і дагэтуль застаецца адным з лепшых айчынных прыкладаў сінтэзу мастацтваў, а не проста «сумы складнікаў» і іх розных відаў.

Але галоўнае адрозненне той кінаверсіі ад першай тэатральнай пастаноўкі «Сівай легенды» было ў тым, што замест некаторай эпічнасці, звыклай для нацыянальнай оперы, музычная канва стала ўспрымацца



Яраслаў Пятроў (Наймiт) на рэпетыцыі



Дзмітрый Смольскі (стаіць у цэнтры) прадстаўляе новую оперу мастацкаму савету тэатра

як камерна-лірычны аповед, дзе ў большасці аказаліся не вялікія харавыя масы ці шматлюдныя балетныя сцэны, а буйныя планы галоўных герояў.

Вось мы і падышлі да цяперашняй партытуры, пазначанай як другая рэдакцыя оперы. Кампазітар зрабіў новую аркестроўку, скарачэнні-дапаўненні. І гэта яго «ўласнаручнае» ўмяшанне ў музычны тэкст шмат у чым прадоўжыла тэндэнцыі, што былі намечаны на тэлеэкране. Зніклі некаторыя хары, балетныя фрагменты ператварыліся ў сімфанічныя сцэны – музычны матэрыял быў перакампанаваны.

У выніку змянення гэтых «дробязей» опера атрымала прынцыпова іншы змест. А насамрэч, менавіта той, да якога кампазітар імкнуўся з самага пачатку работы над творам, але быў вымушаны ўлічваць пажаданні тэатра, пастаноўчай групы і, галоўнае, асаблівасці савецкай эпохі, згодна з якімі ў цэнтры павінен быў апынуцца «вобраз народа», а не любоўны чатырохвугольнік. Цяперашняя ж рэдакцыя куды больш, чым першая, не столькі пра паўстанне, колькі – пра каханне. Ці ж не пра гэта быў, дарэчы, і тэлеварыянт? І, у рэшце рэшт, сама аповесць? Для савецкіх часоў такі паварот ад эпікі да лірыка-драматычных перыпетый і псіхалагічных адценняў, які здарыўся ў 1970–1980-я і быў «прадказаны» Караткевічам яшчэ ў 1960-м, стаўся папраўдзе рэвалюцыйным. Як і тое, што паўстанне было справакавана асабістымі, а не выключна грамадскімі памкненнямі. І нясло не толькі ідэі вызвалення, але і кроў, смерці многіх і многіх людзей. І як наступства – далейшы заняпад беларускага краю. Таму цяперашнія папрокі кампазітару ў тым, што опера «не пра паўстанне», успрымаюцца як атавізм.

МУЗЫЧНАЯ ПРАСТОРА: БЫЛО І СТАЛА

Пра музыку ёсць сэнс пагаварыць асобна. Тое, што яна стваралася раней за лібрэта, надало оперы пэўныя асаблівасці. З аднаго боку, партытура напісана па законах сімфанічнага развіцця і шмат у чым працягвае (а часам і апярэджвае) лінію буйных інструментальных твораў кампазітара. Але адчуваецца гэта не адразу, а хіба ў працэсе

ўважлівага аналітычнага стаўлення да твора. Бо куды больш відавочным аказваецца іншы бок драматургіі – яе арыентацыя на лепшыя оперныя здабыткі класікі.

Колішняя «Свая легенда» стала першай операй кампазітара. Тады, у 1978 годзе, ён яшчэ не быў тым прызнаным сімфаністам, якім мы ведаем яго цяпер: на той час ім была напісана толькі Першая сімфонія з 15, а канчаткова прынцып сімфанічнага мыслення «па-смольску» склаўся ў Другой, што з'явілася праз чатыры гады. Затое ў 1970-я гады замацавалася прызнанне Дзмітрыя Смольскага як аднаго з самых яркіх авангардыстаў-шасцідзсятнікаў. І раптам, пасля санорнай «Гульні фарбаў» (1964), экспрэсіянісцкіх «Песень Хірасімы» (1966) ды іншых камерных твораў, заснаваных на найноўшых тэхніках пісьма, пасля Варыяцый для духавых і ўдарных (1971), тэатралізаваных пад бессэнсоўнае «пасяджэнне», што нагадвала партыйны сход, – пасля гэткага прарыву ў сучасную музычную мову кампазітар сыходзіць да добра адладжанага традыцыяналізму. Прычым сыходзіць менавіта тады, калі беларускія кампазітары ў акадэмічнай музыцы амаль цалкам адмовіліся ад звыклай мелодыкі, пакінуўшы яе хіба песеннай эстрадзе.

Мэйнстрымам беларускай класікі 1970–1980-х гадоў стала арыентацыя на рэчытатыўнасць вакалу, зламана-абвостраныя меладычныя лініі, няўмольнасць развіцця, заснаванага на паўторах рытмафармул. Стылёвай мадэллю, да якой імкнуліся практычна ўсе беларускія кампазітары таго часу, была музыка Дзмітрыя Шастаковіча. Калі да 1960-х наша нацыянальная музычная культура арыентавалася (дакладней, была павінна арыентавацца) толькі на рускую музычную класіку сярэдзіны XIX стагоддзя, дык у 1960-я гады кампазітары падзяліліся на тых, хто застаўся на старых эстэтычных пазіцыях (а такіх, зразумела, была большасць), і літаральна некалькіх маладых «выскачак», якія праглі далучыцца да заходніх навінак. Яшчэ праз некалькі гадоў сітуацыя змянілася: на кампазітарскую арэну выйшла маладое пакаленне творцаў – народжаных пасля вайны, смелых, у меру амбіцыйных, узгадаваных на ідэалах «хрушчоўскай адлігі» і выхаваных у атмасферы найхутчэйшага набліжэння светлай будучыні. На такім



Святлана Данілюк
(Любка)

фоне не баялася «авангардзіць» ужо і старэйшае пакаленне. А што ж Смольскі? Няўжо павярнуў назад? Зусім не.

Сваёй операй ён быццам запоўніў недаравальны гісторый прагал, звязаўшы разарваную сувязь часоў. Адчуўшы рамантычны дух аповесці Уладзіміра Караткевіча, кампазітар адгукнуўся музычным неарамантызмам. Невыпадкава ў оперы так многа «спасылак» на Дж. Пучыні – аднаго з самых яркіх прадстаўнікоў позняга рамантызму, які захаваў рысы стылю і з надыходам XX стагоддзя.

У У. Караткевіча аповед вядзе наймітшвейцарац, што дапамагае пісьменніку натуральна звярнуць увагу чытача на тыя ці іншыя нацыянальна-гістарычныя асаблівасці: маўляў, а вось у беларусаў... Смольскі ж робіць сюжэт максімальна оперным і не толькі адмаўляецца ад гэтага прыёму, але і саму фэбулу набліжае праз музычную драматургію да... «Аіды» Дж. Вердзі, на што ў свой час звярнула ўвагу кандыдат мастацтвазнаўства, вядомы даследчык опернага жанру Радаслава Аладава. Шляхцянка Любка даўно кахае нобіля Рамана (гэтак жа, як царская дачка Амнерыс – Радамэса), а сэрца таго аддадзена прыгоннай Ірыне (своеасаблівай пераемніцы рабыні Аіды). Гэтыя паралелі, абсалютна незаўважныя ў творы У. Караткевіча, набываюць вагу менавіта ў оперы дзякуючы многім музычна-драматургічным акцэнтам.

Для самога ж Д. Смольскага куды больш важным было размеркаванне оперных галасоў. І з гэтага пункту гледжання ў яго атрымалася сапраўды ідэальная опера, у цэнтры якой – усе пяць магчымых варыянтаў: сапрана (Ірына), мецца-сапрана (Любка), тэнор (Раман), барытон (Кізгайла) і бас (Наймйт). Пры гэтым усе партыі – невялікія па аб'ёме, кожная мае завершаную арыю «партрэтнага» характару, найскладаных ансамбляў няма. Чым не рай для салістаў? Такая ўвага (і нават далікатнасць) у дачыненні да выканаўцаў былі для 1970-х гадоў таксама выключэннем з правілаў, бо ў той час цанілася найперш кампазітарская канцэпцыя, якой выканаўцы павінны былі проста падпарадкоўвацца.

Яшчэ адной адметнасцю мелодыкі оперы стала тое, што Д. Смольскі выкарыстаў у ёй некаторыя тэмы са сваіх ранніх твораў: «Песенька вясялага коніка» стала адной з інтанацыйных асноў партыі Найміта, у оперу праніклі інтанацыі Першай фартэпіянай



Аляксандр Дзедзік (Раман), Аркадзь Саўчанка (Кізгайла) (злева направа)



Ірына Шыкунова (Ірына)

Здымкі прадстаўлены Нацыянальным акадэмічным Вялікім тэатрам оперы і балета Беларусі

санаты, прысвечанай памяці С. Пракоф'ева (і, адпаведна, пракоф'еўскі неакласіцызм). Сустракаюцца і паралелі з вакальнымі цыкламі кампазітара. Але ўжо ў сваёй першай рэдакцыі партытура была звязана не толькі з ранейшай творчасцю кампазітара, але і з яго далейшымі напрацоўкамі, асабліва ў галіне сімфанічнай канцэртнайнасці, логікай музычнага развіцця, уменнем «выціскаць» з кожнай інтанацыі безліч варыянтаў яе выкарыстання.

Цэльнасць «канструкцыі» (і адначасова дэмакратызм успрыняцця) дасягалася цэлай сістэмай паўтараў. А гэта і лейтматывы (яркія, запамінальныя, звязаныя яшчэ і з тэмбравай афарбоўкай), і штосьці накшталт лейтінтанацый (найбольш часта падкрэсліваюцца хады на тэрцыю), і ўласцівыя мюзіклам, але ў Д. Смольскага звязаныя з сімфанічнай рэпрызнасцю, паўторы невялікіх фрагментаў, разам са словамі. Так што «традыцыяналізм» кампазітара ўжо тады быў не зусім звыклый для беларускай музыкі. Замест эстэтыкі 1950-х гадоў аўтар шукаў новыя для нашай нацыянальнай культуры гарызонты. А калі тыя не адпавядалі найноўшым сусветным тэндэнцыям, дык менавіта таму, што Д. Смольскі сыходзіў з нашых рэалій: на той час ні выканаўцы, ні публіка не былі гатовы да прыняцця авангарду ў оперы (у камернай музыцы – іншая справа).

Але ж якое дзіва! Сёння, амаль праз 35 гадоў, усе тыя «традыцыяналізмы», захаваныя ў другой рэдакцыі, не толькі не «састарэлі», тым больш «канчаткова», але і, наадварот, сталі абсалютна дакладным трапленнем у найноўшыя тэндэнцыі пачатку XXI стагоддзя, калі ў беларускай музыцы (як, дарэчы, і ва ўсім свеце) пачалі нанова цаніцца прыгажосць, гармонія, зачараванне. Нават разнастайныя мастацкія «спасылкі» чытаюцца выбудоўваннем разгалінаваных асацыятыўных шэрагаў і гістарычных сувязяў.

Такіх пасылак, дарэчы, стала больш – дзякуючы новай аркестроўцы, ярчэйшай за ранейшую, бо тая была заснавана пераважна на змешаных тэмбрах, у новай жа на першы план часцей выходзяць чыстыя тэмбры, вымушаючы ўзгадаць то Дзмітрыя Шастаковіча, то Арама Хачатурана, то нашага Яўгена Глебава.

Паўтараў жа стала менш, бо яны захаваліся толькі на ўзроўні тэм і інтанацый. Зніклі ці скараціліся некаторыя харавыя,

ансамблевыя сцэны. Дзеянне стала больш дынамічным, канцэнтраваным, «згущаным», але з-за гэтага і больш пункцірным. Бо калі кожная фраза – на вагу золата, а ў оперным жанры, здараецца, падводзіць дыкцыя ці часцей акустыка, якая ў пэўных месцах залы туго дыкцыю «з'ядае», дык слухачу, каб уцяміць змест, трэба не проста чытаць, а вывучаць праграмку да спектакля. А яшчэ лепей – папярэдне знаёміцца з аповесцю Караткевіча ці хаця б з поўным прэзічна-вершаваным тэкстам яго лібрэта.

Знік, да прыкладу, Пралог з дуэтам Рамана і Ірыны. Цяпер гэты дуэт гучыць толькі ў фінале оперы – і няма не проста былой кампазіцыйнай «аркі», але і экспанавання вобраза Ірыны. Глядач падрабязна знаёміцца з ёй ажно ў сярэдзіне другой дзеі, у сцэне ў турме: тое, што яна саліруе ў жаночых карагодах у пачатку спектакля, зусім не прыцягвае да яе ўвагу як да галоўнай гераіні.

Затое, па просьбе дырыжора Віктара Пласкіны, з'явілася ўверцюра, складзеная (у тым ліку з яго дапамогай) з былых харэаграфічных нумароў оперы. Ці быў насамрэч патрэбны такія працяглы, надзвычай драматычны аркестравы ўступ? Наўрад ці. Сама па сабе музыка наваспечанай уверцюры – цудоўная. Але пададзеная ў пачатку, яшчэ перад апушчанай заслонай, яна не толькі не настройвае на будучую дзею, але і заводзіць публіку зусім у іншы бок, быццам нас чакае гэтка беларуская «Хаваншчына» – прытым, што нават гэта опера М. Мусаргскага, ледзь не цалкам прысвечаная сацыяльна-палітычным падзеям «разлому эпох», пачынаецца ціхім, пейзажна-філасофскім «Світанням на Маскве-рацэ». Да таго ж, такая брутальна-гераічная ўверцюра, у якой чуюцца гукі бітвы, адразу скіроўвае слухача да савецкай класікі і тагачасных патрыятычных твораў. І быццам «падказвае»: маўляў, вас чакае штосьці «старамоднае», калі не састарэлае па рэжысуры. А ўсё ж наадварот! Бо самым, бадай, радыкальным у спектаклі аказваецца яго сцэнічнае працэтанне.

ВІЗУАЛІЗАЦЫЯ. ДУБЛЬ 3

Пастаноўка вылучаецца дынамізмам, пастаяннымі зменамі сцэнаграфіі: платформы выязджаюць, ад'язджаюць, узнікаюць,



апускаюцца. Не пераўвасабляюцца ў «жывых статуі» і артысты: яны таксама амаль пастаянна ў руху. І часам вымушаюць сумнявацца, ці не падманвае нас пастаноўчая група, калі сцвярджае, што ў гэтым спектаклі балет не ўдзельнічае. А між тым, усё так і ёсць: у масавых сцэнах (якіх, праўда, стала значна менш) мы бачым, апроч салістаў, артыстаў хору і мімансу.

Галоўны рэжысёр тэатра Міхаіл Панджавідзэ даўно ўжо зарэкамендаваў сябе гэтакім «інжынерам», але не чалавечых душ, а менавіта сцэнічнага абсталявання. Яго і запрашалі да нас з Вялікага тэатра Расіі менавіта з такімі мэтамі – каб у новых пастаноўках напоўніцу былі задзейнічаны неабмежаваныя магчымасці адноўленай сцэны і яе «крутога» найсучаснага начиння. У гэтым сэнсе «Сівая легенда» апраўдала ўсе чаканні: ад некаторых натуралістычных эфектаў другой дзеі папраўдзе можна пасівець. А як іначэй, калі нам паказваюць перадсмяротныя канвульсіі павешаных, калі на нашых вачах кат адным узмахам адсякае Раману рукі – ажно па самае плячо: рукі павісаюць на слупах, да якіх яны прыкаваны, а на месцы прадплеччаў застаюцца жудасныя акрываўленыя адмеціны. Галівуд адпачывае!

Эстэтыка спектакля папраўдзе шмат у чым сыходзіць ад кіно. Такі «звышрэалізм» апошнім часам даволі распаўсюджаны не толькі ў драматычным, але і ў оперным тэатры. Галоўнае, каб ён меў сэнс, у тым ліку метафарычны. Абумоўленасць жахаў у «Сівой легендзе» застаецца загадкай: няўжо, каб толькі нервы пашчыкатаць? Хоць хтосьці з тэатральных крытыкаў успрыняў гэта як дадзенае: маўляў, чаго ж вы хочаце, калі норавы ў даўніну былі жорсткімі.

Да таго ж, знешні «рэалізм» пастаноўкі аказваецца ўяўным, не адпаведным рэальнасці, спробы выйсці на сучаснасць застаюцца разлічанымі на сумнеўныя густы публікі, і сапраўднага дыялога эпох не атрымліваецца. А галоўнае, знікае сама сутнасць тэатра як «гульні» метафарычных пераўвасабленняў. У першай сцэне красамоўна дэманструюцца тушы забітых на паляванні дзікоў ды ласёў (ну проста экспанаты краязнаўчага музея!), унутры палаца – гэтак жа любоўна расставлены «статуі» ў рыцарскіх даспехах (таксама быццам пазычаныя з музейнай выставы). Але наўрад ці ўсе тыя «гістарызмы»



Сцэна са спектакля



Сяргей Франкоўскі (Раман), Станіслаў Трыфанаў (Кізгайла)



Сяргей Франкоўскі (Раман), Настасся Масквіна (Ірына)

спрацоўваюць, калі Любка гэтак жа сакавіта дэманструе ніжною бялізну «ад куцюр» (мастак па касцюмах – Элеанора Грыгарук) ...

Паўстанне свядома пазбаўлена ўзнёслага арэолу. Галыцба п'е-гуляе, разрабаввае палац, збіраецца згвалціць Любку, якую ўратаўвае ўмяшанне Рамана. І гэта «праўда жыцця» прырэчыць музыцы і словам, што дыхаюць рамантыкай. Развенчваецца і каханне. У моманты, калі герояў перапаўняюць эмоцыі, яны ўзгадваюць не сваіх каханых, а радзіму. Так было, дарэчы, прынята ў савецкім мастацтве. Але У. Караткевіч укладаў у гэтыя арыі свой уласны боль пра Беларусь, быццам ператвараючы маналогі цэнтральных персанажаў у «каментарыі аўтара». Паказальна, што і ў першай рэдакцыі, і ў тэлеоперы гэта спалучэнне асабістага і грамадскага выглядала натуральна: рэжысёры імкнуліся апраўдаць яго знешнім антуражам. У цяперашняй версіі, наадварот, гэтыя дзве лініі штотараз падмяняюць адна адну. І ствараюць эффект паралельнага дзеяння: уся сцэна паглыбляецца ў цемру, у святле пражэктара – саліст, што ўспрымаецца па-за канкрэтным месцам і часам дзеяння.

У пастаноўцы ўзнікла шмат таго, чаго не было ні ў Д. Смольскага, ні нават у У. Караткевіча. Некаторыя ж дэталі, падгледжаныя ў аповесці, узмацніліся. Але, не падтрыманыя на ўзроўні лібрэта і музыкі, выглядаюць часам неадарэчымі ці незразумелымі. Пастаноўшчыкі імкнуцца паказаць «барацьбу рэлігій» – праваслаўя і каталіцтва. Але ж у Беларусі невыпадкова ўзнікла ўніяцтва. Дый Караткевіч, адзначыўшы, што Кізгайла прыняў каталіцтва, а яго жонка заставалася праваслаўнай, незнарок заўважаў на старонках аповесці: маўляў, нішто не перашкаджала двум веравызнанням спаць на адной падушцы. Фінал з абразамі святых Пятра і Фяўронні (мастак – Аляксандр Касцючэнка) успрымаецца надта «плакатнай» перамогай праваслаўя. А тое, што ў Рамана раптам вырастаюць адсечаныя рукі, а да Ірыны вяртаецца зрок, і ўвогуле выклікае паралелі з ідэалагічнымі «агіткамі» самых дрэнных прыкладаў сацыялістычнага рэалізму.

АРТЫСТЫЧНЫ АЖЫЛЛЯЖ

Для кожнага з салістаў і артыстаў хоры (хормайстар – Ніна Ламановіч) удзел у

спектаклі стаўся крокам наперад, дадаўшы акцёрскай разняволенасці. Яны спяваюць і задам да дырыжора, і лежачы, закінуўшы галаву назад, і ў руху, нават калі б'юцца на мячах. І, што важна, ствараюць адметныя характары. У кожнага – свой. Кізгайла Уладзіміра Громава – весельчак-балагур, жыццялюб, які з-за сваёй падатлівасці Любцы страчвае ўсё. Герой Станіслава Трыфанава – больш супярэчлівы, прыходзіць ад жорсткасці і нахабства да трагедыі. Ірына Настасі Масквіной – лірычна-імпульсіўная, Ніны Шарубінай – больш моцная, валявая, Алены Золавай – звычайная, «прастадушная», хоць і прыгожанькая. І гэта абсалютна апраўдана, калі Рамана спявае малады, пранікнёна інтэлігентны Аляксей Мікуцель. Надзвычай пераканальныя ў гэтай партыі Сяргей Франкоўскі і Эдуард Мартынюк з іх моцнымі драматычнымі тэнарамі. Выканаўцы партыі Любкі маглі б спаборнічаць у конкурсе прыгажосці: сусветна прызнаная Аксана Волкава, якая не ўдзельнічала ў прэм'еры з-за замежнай паездкі, Аксана Якушэвіч, Крыскенція Стасенка. Але перамагла б... Наталля Акініна з яе надзвычай эратычнай паўнатай і чароўнай мяккасцю пластыкі: такая жанчына не скарае – ёй скараюцца самі. А якія розныя Найміты атрымаліся ў Алега Гардынца (ён спяваў на генеральным прагоне), Алега Мельнікава і Дзмітрыя Капілава! Першы – цынік, які прагне адно грошай. Другі – трагічны персанаж, які намагаецца схаваць цяжкія думкі за паказной абыхавасцю і, нарэшце, не вытрымлівае. Трэці, перажывышы ваенную паразу, даходзіць ледзь не да істэрыкі.

У снежні, калі «Сівая легенда» адкрые III Калядны оперны форум, Рамана павінен спяваць запрошаны саліст Вялікага тэатра Расіі Раман Муравіцкі. І ў гэтым бачыцца першы крок да больш шырокай замежнай папулярызаванай лепшай нацыянальнай опернай спадчыны. Праблем тут пакуль – невымерна, бо нават са з'яўленнем цяперашняй прэм'еры нацыянальных твораў у тэатральнай афішы, што так актыўна папаўняецца, замала, і гэта магло б стаць тэмай для асобнай размовы. Так што фармат 4D далёка не поўны. Для сапраўднай ацэначнай дакладнасці патрабуецца пятае вымярэнне – часовае, накіраванае не ў мінулае, а ў будучыню. Бо толькі час усё разважыць... ■