

ТЕАТР ЗАПОВЕДНЫХ ТРАДИЦИЙ

Тамара ГРУМ-ГРЖИМАЙЛО

Есть заповедные традиции русской оперной сцены, которые не вытеснить новым стилям исполнения. Свердловский театр оперы и балета, живущий в глубине России уже более полувека, — один из достойных хранителей их. В дни, когда на лучшей столичной сцене — Кремлевском Дворце съездов — выступали гости Урала, память слушателей словно смыкалась с глубокой песенной историей русского народа — народа, в котором издавна, как говорил Шалапин, бродила великая песенная хмель. Красоту и распевность стиля, упоение переливами звука в звук, простоту и естественность пения, бережно несущего слово, смысл музыкальной речи, — все эти особенности русского интонирования содержит манера исполнения свердловских певцов.

Отчего это, спросит слушатель, периферийный оперный театр так пристрастен к традиционному стилю? Отчего не видно в нем интереса к более современным манерам — экспрессивным эффектам пения, сдвигам к речитативному говору, декламации? Откуда эта сдержанность контрастов, плавность и скромность интонаций, столь отличная от распространенной драматизации исполнения? Дело здесь, видимо, уже в традициях самого свердловского театра, которые складывались в соприкосновении с лучшими образцами русской и советской оперной классики, в той высокой музыкально-сценической культуре, которую заложили в театре стоявшие у его колыбели выдающиеся мастера — дирижеры А. Пазовский, А. Штейнберг, А. Маргулян, режиссеры В. Лосский, Л. Баратов. Культурой театра создавали многие превосходные советские певцы. Создавали и сами впитывали «школу» театра. И потому, слушая сегодня спектакли свердловчан, мы узнаем тот театр, через который прошли, оставив в нем след, И. Козловский, Г. Пирогов, С. Лемешев, Д. Пантофель-Нечецкая, И. Архипова и многие-многие другие.

Свердловский театр — театр певца-солиста. В нем не дремлет та бессмертная традиция, которая в фокусе оперной сцены ставит живую личность поющего актера, какие бы аксесуары постановки ни приобретали особого значения. И, быть может, в этом-то и секрет плодотворного «климата» свердловской сцены, где так обильно «прорастают» молодые таланты.

На августовских гастролях в Москве театр блеснул

свежими силами. Спектакль «Богема» обязан своим успехом прежде всего молодым исполнителям главных партий — сопрано Н. Мельник (Мими), тенору И. Щетинину (Рудольф), баритону В. Анисимову (Марсель). Свежие молодые голоса, непринужденность сценического поведения артистов, а главное — естественность, сердечная выразительность сольного пения составили тот художественно точный комплекс исполнения, который необходим для воссоздания обаятельной лирической оперы Пуччини. «Богема» — не просто удача свердловчан, но удача, закрепляющая лучший опыт, лучшие традиции театра.

Характерна для свердловской труппы и постановка оперы Мусоргского «Хованщина», где партии главных героев решаются исполнителями в преобладающем для театра русском распевном стиле. Особенно пленяет простотой и человечностью пения, свободой и красотой голоса молодая певица меццо-сопрано С. Федосова, создавшая образ Марфы-раскольниковы. Нет «оперного» насилие над образом Досифея и в замысле молодого баса Р. Скрипкина. На всей свердловской «Хованщине» лежит печать поисков образного мелодического пения, вытекающего из интонаций человеческой речи.

Но, как это нередко бывает, продолжением достоинств становятся недостатки. Недостатком свердловской постановки «Хованщины» стало излишнее «обывательство», упрощение персонажей, возникшее как продолжение «культы» мелодического пения. Недостаток драматизма вокального повлек недостаток драматизма сценического. Образы главных героев, уже обреченных историей противников Петра, лишились значительности и глубокой своей противоречивой сущности.

В свердловском театре немало новых исканий. В новых постановках, где активизирована роль немногочисленного, к сожалению, хора, заметен интерес к решению «проблемы народа» на оперной сцене, проблеме его судеб, деяний — будь то в аспекте истории или современности. И именно этот интерес привел постановщиков, и прежде всего главного режиссера театра М. Минского, к редакции оперы Мусоргского, сделанной Дмитрием Шостаковичем, а позднее — к постановке новой героико-революционной оперы А. Холминова «Оптимистическая трагедия». Ведь именно в редакции Шостаковича впервые появляется «народный» хоровой эпизод оперы — образ нового хмурого утра России, которое в раздумье и скорби встречает простой народ. И ведь именно массовые сцены — великопленные хоры революционных моряков, охватывающие все действия «Оптимистической трагедии», — составляют идейно наиболее значительные

и художественно наиболее яркие эпизоды новой оперы...

Дух ранних революционных песен и маршей, помноженный на суровую зрелость советских песен поздних военных лет, воспрянул в лучших страницах партитуры оперы А. Холминова, которую Москва впервые услышала в исполнении артистов свердловского театра. И в том, что после первых же исполнений хоры оперы прямо «вливались» в музыкальную память слушателей, — заслуга не только композитора, уловившего характерный слав интонаций, выношенных народом, но и свердловских исполнителей, в частности хора и оркестра под управлением дирижера В. Гореллика.

Жаль, конечно, что композитору и исполнителям отдельных партий «Оптимистической» значительно менее удалось найти тот музыкальный эквивалент средств, который бы соответствовал стилю мышления и речи отдельных персонажей. Композитор, пожалуй, не угадал даже тембра голоса своего мятежного героя — матроса Балтийского флота Алексея, поручив его партию лирическому тенору (хотя исполняющий эту партию И. Щетинин — прекрасный певец).

Но особенно досадны некоторые детали оформления спектакля (художник В. Людмилин) и сомнительные постановочные эффекты (режиссер Г. Миллер). С поразительно примитивным нажимом сделаны и занавеси с колючей проволокой, обвитой пламенем, и это зловещее черное обгорелое дерево, под которым происходит безобразный шабаш оголтелых анархистов.

Примитивное понимание высокой условности оперного жанра немедленно мстит отчужденностью слушателей. Театр ошибается там, где идет против своих же лучших традиций.

Настоящим сюрпризом для москвичей стал балет «Спартак» Хачатуряна в постановке лауреата Государственной премии Евгения Чанги. Этот рельефный, лаконичный, устремленный спектакль захватил целой симфонией «оживших» хачатуряновских ритмов — патетических, лирических, вакхических. В оформлении и хореографическом решении свердловского варианта «Спартак» не оказалось тех чистот зрелищных изысканий, которыми грешили иные постановки этого балета. Главное же — в центре этого спектакля поставлены героическая тема, мужественное начало, идея борьбы. Осуществляя ее, Чанга со вкусом использовал интересный комплекс хореографических и пластико-мимических средств, куда, кроме прочего, вошли и мотивы образительных искусств древнего мира, и элементы современных физкультурных движений, спортивных игр, маршей... Москвичи запомнят талантливых свердловских танцовщиков — Н. Меновщикову (Эгина), Е. Гускину (Фригия), Н. Ильченко (Спартак).

И, прочтись со Свердловским театром имени Луначарского, мы понимаем, что ничто это уже не только по преимуществу театр певца-солиста. Это театр молодого, стремительно растущего балета, театр подлинно синтетической, высокой сценической культуры.