

СВЕРДЛОВСКИЙ театр оперы и балета имени А. В. Луначарского уже не первый раз является гостем Москвы. Он известен не только своей замечательной вокальной группой, но и как своеобразный «поставщик» кадров для столичной сцены. Многие выдающиеся певцы Москвы и Ленинграда начинали в нем свой творческий путь. Здесь работали дирижеры А. Пазовский и А. Маргулян, режиссеры В. Лосский, Л. Баратов и Б. Полюховский, чья деятельность стала вехой в развитии советской оперной культуры. Среди периферийных оперных коллективов нашей страны это театр наиболее богатых традиций (он существует более полувека), прочно завоевавший симпатии зрителей Свердловска и многочисленных городов Советского Союза, где он неоднократно показывал свое искусство.

Все это заставляет подходить к оценке гастролей театра с самыми высокими критериями. И гастроль эти, действительно, показывают, что коллектив способен на высоком уровне пропагандировать произведения музыкальной классики и советских композиторов, создавая при этом спектакли, отмеченные печатью творческого своеобразия, живой, ищущей мысли.

Сказанное относится прежде всего к музыкальной драме М. Мусоргского «Хованщина» — лучшему спектаклю гастрольного оперного репертуара. (Этой постановке была посвящена специальная рецензия, опубликованная в № 88 газеты «Советская культура»). Не многие театры могут не только на должном профессиональном уровне поставить это монументально-эпическое произведение русской классики, но и дать ему своеобразную трактовку. Чаще приходится сталкиваться на периферийной сцене с ухудшенным повторением московской редакции «Хованщины», приобретшей своего рода каноническое значение, хотя и далеко не совершенной.

Другой пример обращения свердловчан к классике — «Богема» Д. Пуччини (режиссер Г. Миллер, дирижер Е. Манаев, художник В. Людмила) привлекает своей жизненностью и отсутствием оперных штампов. Исполнители всех основных ролей (Рудольф — И. Щетинин, Марсель — В. Анисимов, Шонар — Ю. Бастриков, Коллен — О. Агафонов, Мими — Н. Мельник, Мюзетта — Н. Гаيدا) обладают хорошими вокальными данными. Нечасто приходится слышать столь свободно и легко, с легкостью несущуюся в зал кантатену, которая звучала в сценах Рудольфа и Мими. Главное же — все участники спектакля почувствовали в своих героях живые характеры, уловили и передали то, что роднит их с современными людьми. И это внесло ноту правды, естественности, простоты, столь необходимой в прочтении этой оперы Пуччини.

Менее удалась свердловчанам постановка советской оперы — «Оптимистическая трагедия» А. Холминова. Известно, что превращение в оперу популярного драматического произведения имеет смысл лишь тогда, когда музыка прибавляет к литературному первоисточнику нечто новое, раскрывает особые грани в его действии и характерах. Опера А. Холминова обладает одним преимуществом в сравнении с

одноименной пьесой Вс. Вишневского: благодаря удачным впечатляющим хоровым песням и сценам в ней более ярко, монументально и своеобразно раскрывается образ матросской массы, в ее революционном порыве и в ее развитии от анархии к целеустремленному действию. В этом главное достоинство оперы А. Холминова, и этим оправдано ее появление. К сожалению, того же нельзя сказать о героях произведения — Вожаке, Алексее, Сиплом, Комиссаре. Для их воплощения композитору не удалось найти достаточно ярких средств (прежде всего мелодиче-



ских), чтобы они воспринимались как музыкальные образы, а не литературно-сценические герои с сопровождающей их музыкой. Наиболее убедителен первый акт оперы, где композитор опирается на специфически оперные формы раскрытия действия. В других же актах (особенно третьем) немало иллюстративной музыки.

Режиссер Г. Миллер, прекрасно поставивший «Богему», не нашел для «Оптимистической трагедии» соответствующего «ключа». Сцены разложения анархистов в спектакле столь акцентированы и конкретизированы, что идейная борьба Комиссара за перестройку сознания людей кажется подмененной борьбой за дисциплину, и только. Кроме того, в спектакле крайне неорганично сочетаются обобщенно-метафорические приемы (занавес-карта, через который просвечивает словно идущая через всю Россию революционная масса; эмоциональное применение света и другое) с близкой к натурализму бытовой детализацией (буфаторская гармошка или белье на веревке в символически решенных мизансценах).

С. Федосова в роли Комиссара стремится найти для характеристики героини разные краски: волевые, героические и мягкие, человеческие. Но они остаются в большей мере актерскими, нежели вокальными. Ю. Саков в роли Вожака выглядит внушительно и импозантно; его голос зычен и соответствует образу, но поет артист интонационно неточно, особенно во втором акте. Партия Алексея явно написана для драматического тенора. И потому лирический тенор И. Щетинина,

столь красиво и обаятельно звучащий в «Богеме», здесь из-за непрерывного форсирования звука теряет свои краски. Образ Сиплога в исполнении А. Долского хоть сейчас переноси на драматическую сцену, но в музыкальном отношении он «не состоялся».

Отличное впечатление произвел одаренный дирижер В. Горелик. Тактично и осмысленно провел он первый спектакль «Хованщины». Наиболее же выгодно проявил себя в «Оптимистической трагедии». Ему хорошо удалось передать внутреннюю динамику хоровых сцен музыки А. Холми-

Балетмейстер сумел сделать центральными образ самого Спартака и героическую борьбу восставших рабов против императорского Рима. Это важно, если мы вспомним, что в других спектаклях в центре оказывался пирующий и разлагающийся патрицианский Рим, борьба же

Спартака заслонялась любовной интригой Эгины и Гармодия, а танцевальное действие временами подменялось дивертисментной сюитой. Сквозное действие спектакля Е. Чанги решается в основном танцевальными средствами с очень ограниченным использованием пантомимы, пластических «барельефов» и тому подобных приемов, которые в искусстве балета имеют подсобное, вспомогательное значение, но порою неправомерно становятся главными средствами раскрытия образного содержания. В хореографическом языке этого спектакля танец на полупальцах, связанный со стилизацией исторического фона действия, сочетается с

ПОИСКИ, НАХОДКИ, СВЕРШЕНИЯ

нова. Особенно в первом акте прошедшем словно на одном дыхании, с большим симфоническим развитием от начала к концу.

ХОТЯ в сфере балета Свердловский театр менее активен, чем в опере, но и здесь были свои достижения. «Спартак» А. Хачатуряна в постановке Е. Чанги — значительное явление нашей хореографии. «Лебединое озеро» П. Чайковского, осуществленное С. Ивановой в хореографической редакции А. Горского, показало заметный профессиональный рост труппы. А одноактные балеты «Барышня и хулиган» на музыку Д. Шостаковича (балетмейстер К. Воярский) и «Франческа да Римини» на музыку П. Чайковского (балетмейстер А. Чичинадзе) продемонстрировали мастерство талантливой балерины Н. Меновщиковой и незаурядное актерское дарование и хорошие танцевальные возможности Н. Ильченко.

Обратившись к «Спартаку» А. Хачатуряна, Свердловский театр мог бы проявить большую творческую инициативу и попытаться дать самостоятельное решение этого замечательного произведения, пока еще не получившего своего вполне совершенного сценического воплощения. Но, встав на путь переноса, он правильно поступил, выбрав из различных хореографических версий этого произведения спектакль, поставленный Е. Чангой. Это решение знакомо зрителям Риги, Еревана, Свердловска, но пока еще не было известно москвичам. Между тем постановка Е. Чанги обладает рядом существенных достоинств в сравнении с другими хореографическими редакциями «Спартака».

танцем на пуантах, применяющимся главным образом в сценах личных взаимоотношений героев. Этого сочетания также не всегда удавалось достичь в других постановках.

Балетмейстера можно упрекнуть в том, что не все сцены спектакля являются в хореографическом отношении в равной мере яркими и изобретательными. Однако есть среди них и такие, которые заслуживают особого упоминания, ибо имеют принципиальное значение для утверждения метода хореографического воплощения образного содержания. Это те сцены, где применены поэтическое иносказание, метафорическая образность, преодолена «бытовая» драматизация действия, а условность пластических приемов служит глубоким обобщением и жизненной правде.

Когда балет говорит на языке, свойственном только ему, не силась подменять другие искусства, он стоит на верном пути художественных достижений. И это важно подчеркнуть для дальнейшей работы свердловской балетной труппы, пока еще пробующей силы в разных направлениях и не нашедшей своего пути.

В исполнительском отношении спектакль «Спартак» несколько неровен. Его главный герой в исполнении Н. Ильченко убедителен в целом, но порой актер слишком «нажимает на темперамент». Прекрасно показала себя и Н. Меновщикова в роли Эгины, продемонстрировав отличные профессиональные качества и создав сложный образ коварной и обольстительной наложницы Красса. К сожалению, кордебалет в этом спектакле нередко не хватало чувства ансамбля, что вообще является слабой стороной

Гастер

в исполнительской культуре свердловской труппы.

В дальнейшей работе свердловского балета важно развить и те достижения, которые проявились в спектакле «Пер Гюнт» на музыку Э. Грига (балетмейстер Е. Дорофеев). Не все в нем бесспорно. Возражение может вызвать и хореографическая трактовка отдельных музыкальных пьес (например, «Листка из альбома», «Сердца поэта») и общая музыкальная композиция, и стремление к внешней эффектности, порой подменяющей психологическую глубину. Однако важно, что балетмейстеру удалось создать четыре контрастных женских образа, различающихся по танцевальной пластике, своеобразие которых хорошо почувствовано и передано исполнительницами. Партия Ингрид (Е. Гукина) строится на широких, порывистых движениях, словно прерываемых гордыми позами. В партии Сольвейг (В. Кузнецова) большое значение приобретает ажурный рисунок, мелкая техника. В танцах Доврокой девы (Е. Потемкина) используются элементы современной хореографии, есть черты гротеска. В образе Анитры (Т. Филатова) явно ощутим восточный элемент. Другое достоинство спектакля — многоплановая сложность и изобретательность хореографических композиций в картинах «Пещера» и «Африка». В целом же спектакль воспринимается как повествование о простом деревенском парне Пер Гюнте (в выразительной трактовке Н. Ильченко), разменявшем свою жизнь на мелочи и не увидевшем своего счастья, которое было рядом.

На фоне относительной удачи «Пер Гюнта» особенно рельефно выглядят грубые просчеты «Болеро». В трактовке этого произведения Равеля на сценах наших театров намечилось два типа решений: сюжетные (Таниева, Дрегин, Лавровский) и бессюжетные (Давиташвили, Чабукяни, Газиев). На сцене Свердловского театра «Болеро» решено бессюжетно. Но тогда зачем же в нем бытовые испанские костюмы и изобразительный задник с горным пейзажем в духе Рериха? В сравнении с другими бессюжетными решениями в этом спектакле нет своей внутренней темы (например, борьба добра и зла у Давиташвили, порыв к свободе у Газиева). Здесь динамическое нарастание подменено количественным накоплением участников на сцене и внешней суеты.

ГАСТРОЛИ в Москве — серьезный «экзамен» для коллектива театра, его своеобразный творческий отчет не только перед столицей, но и в известном смысле и перед всей страной. Отродно, что эти гастрольные поездки на гораздо более высоком уровне, чем предыдущий визит свердловчан в 1962 году. И хочется верить, что следующая встреча москвичей с талантливым коллективом будет еще радостней и принесет нашему искусству еще больше значительных находок.

В. ФЕСЕЧКО.

Вы видите сцену из оперы «Оптимистическая трагедия». Фото В. Зунина.