

Свердлов. т-р
оперы и балета
им.
Лунатарского

4/IX-87
РСФСР
Свердловск

«ЛИТЕРАТУРНАЯ РОССИЯ» 10 4 СЕНТЯБРЯ 1987 г.

У КАРТЫ ТЕАТРАЛЬНОЙ РОССИИ

Гастроли
по
стране

ГОРЯЧИТЕЛЬНАЯ вседозволенность — в смысле беспрепятственного сюжетопереживания — стала символом веры сегодняшнего балета. В прельстительном воспарении, с гиком и посвистом мчит он по этой укатистой дороге. Прошлое заклвлено дорожной пылью, будущее мерцает не дальше дуги. А по сторонам от верстовых столбов затерялись поиски нового танцевального языка, свежих пространственных построений, неожиданных чудес композиционных откровений, современных концепций хореографического спектакля. В этой последней сфере нынешний балет уже давно не предвещает принципиальных открытий. Он прелюбо живет открытым.

Хореографы наших дней благодушествуют в неколебимом убеждении, что как ставить надо сегодня балет, им давно и досконально известно. Было бы что ставить. В этом — вся проблема. И эта «проблема» придавила и только что совсем не задавила проблему классики на хореографической сцене. Сейчас уже почти не услышишь горестных сетований на то, что балетмейстеры пяти па беззастенчиво и безнаказанно «правят» Петипа. Не до того. А между тем, например, «Лебединое

ти. Вообще женские роли одна другой лучше, они раньше всего приносят в спектакль тот эстрадный шик, брио, шлягерный напор, которые делают его именно зрелищем, колоритным и азартным. Восхитительно знойна мадам Грицацуева (В. Абашева), чувствующая себя на постели куда увереннее, чем на полу. Дух захватывает, глядя на пластичность, темперамент, красоту тела Т. Луань-Бинь в партии голубой мечты Остапа. Вполне откровенно, художественно откровенна, натура (Т. Заровняных) в мастерской Изнуренкова, перекалывавшегося в балете в живописца-авангардиста.

Ну а что же конcessionеры? Взятые сами по себе, порознь, партии Бендера и Воробьянинова не вызывают каких-либо особых возражений: они насквозь танцевальны, лексика их хоть и традиционна, но достаточно образна. Н. Дагис и Н. Остапенко освоили их вполне осознанно, это артисты крепкой и послушной техники, уверенной сценической выучки. Но... «Одичавший предводитель» — это ведь не мое определение, авторское. Рядом с монолитной фигурой Остапа нравственное и физическое разрушение Кисы выглядит особенно контрастным. Вернее, должно выглядеть, но на сцене не выглядит. Танцевальная речь великого комбинатора и «гражданина Михельсона» в принципе мало чем разнится, перемены им костюмы — и ничего не изменится. И здесь главный просчет спектакля.

равно и совестливостью. Если в ходе движения мысли возникает дилемма «Я и Мусоргский (Чайковский, Римский-Корсаков, Верди, Вагнер)», «я» всегда сомнет Мусоргского, это уж будьте благонадежны. Но так ли уж необходимы эти купюры изумительных по музыке кусков, дабы не обрывать нить темы «власть и народ»? Бражник и Титель бьют в колокола, не заглянув в святцы. И Мусоргского мучила та же тема, но он добивался насыщенного внутреннего ее движения. Постановщики из Свердловска добиваются ее наглядности. Наглядность, глазугодие пронизывают весь рисунок спектакля, а когда этот рисунок прорисовывается с чрезмерным нажимом, возникают курьезы. Вот сцена у фонтана, дуэт Самозванца и Марины: «Когда ж царем я сяду...». Режиссер заставляет Марину уйти. Но не тут-то было. Димитрий сапогом придавливает ее шлейф (!), а Мнишек, как резвая кобылица, пытается вырваться, тогда как будущий ейный супруг за шлейф гритягивает ее к себе на грудь. В зале смешок...

Но если орудием повиновения Мусоргского была секира, то в «Сказке о царе Салтане» орудовала скорее сечка. Правда, и крупных кусков недостает — нет вступления ко второму действию, нет увертюры, то есть она есть, но это не увертюра, а симфоническая картина «Три

Достоинство замысла

Гастроли
Свердловского театра
оперы и балета в Москве



Сцена из балета «Двенадцать стульев».

Фото А. ШИБАНОВА

озеро» с именами пяти-шести постановщиков или «Дон Кихот», урезанный чуть ли не на треть и с сохранением от классической редакции только центральных партий (для гастролеров!), стали явлением едва ли не повсеградным и никого не удивляют и уж тем более и не печалат.

Был и Свердловский театр оперы и балета, прибыв в Москву, постарался запрячь спектакль «Дон Кихот» подальше, поближе к концу гастролей. Но поведем разговор об «открытии темы», без чего сегодняшняя балетная труппа не может чувствовать себя «во фраке», — «Двенадцать стульев»!

Хорош ли или дурен этот спектакль? Хорош (в целом). Несет ли он, помимо «открытия темы», открытия в искусстве, в искусстве хореографии? Никаких. Но это честный спектакль.

«Двенадцать стульев» у свердловчан — это балетное попури по мотивам знаменитого романа, нечто вроде «Жестокое романса» на пуантах и в форме большого пируэта. То есть зрелище, имеющее к первоисточнику самое относительное касательство. Все честно: реальность книги остается под переплетом, реальность хореографического действия — за открытым занавесом.

Бессмысленно поэтому делать инвентаризацию так называемых потерь, хотя единственная танцевальная сцена, запечатленная И. Ильфом и Е. Петровым, — та, где одичавший предводитель на навказской дороге выкаблучивает «па» маэури, благосклонно принимаемой туристами за леггинку, — конечно же, просилась в спектакль. И какое тут раздолье специфическому дарованию композитора Г. Гладилова, органично сочетающего не слишком тонкие, но ясные, «жирные», красочные стилизации музыкального напманского быта и откровенно пародийные, гротесковые претворения знакомых классических мотивов! И я не могу взять в толк, почему после великолепной, очень смешной и броской сцены у Элочки-людоедки (Л. Воробьева) уху А. Дементьева ничего не подсказало его постановочному воображению в следующей сцене — в театре «Колумб»? Музыка звучит издевательски, едва ли не эпатирующе, и тут точное попадание (вспомните роман: выезд Кочкарева на верблюде и это бесподобное «сладкое вер-БЛЮДО», коим до сей поры кормят опереточные либреттисты — «сын Санса», «труба дура» и т. п. шедевры отстроумия). А на сцене — преснятина в квадрате, ни искры озорства, шутства, комедийного вызова, и если бы не тонкая работа Е. Гускиной (Агафья Тихоновна), эпизод вовсе не задержался бы в памя-

Стереотип современного танцевального балета, по которому живет наша хореография последних десятилетий и который практически освоен всеми постановщиками, не включает в себя развернутых, через все действие проходящих мужских дуэтов. Тут нужен поиск, езда в неизвестное. Не на готовенькое, а со своим капиталом. Не в тему, а с темой. А эти понятия у нас сегодня отождествляются, вернее, их сливают с очевидным приоритетом первого. И в этом смысле эффектная, динамичная, нарядно-зрелищная работа Свердловского театра — по всем статьям вполне современный балет.

«Двенадцать стульев» был, как говорится, обречен на интерес. Равно как и оперы «Пророк», «Борис Годунов» и «Сказка о царе Салтане». Их осуществила одна постановочная группа — дирижер Е. Бражник, режиссер А. Титель, художники Э. Гейдебрехт и Ю. Устинов. Но «начинка» интереса всякий раз была разной.

На оперу В. Кобекина слушатели шли уж воистину духовной жаждой томимы. Тем более подогреты солидной и убедительной репутацией, которую «Пророк» уже успел завоевать, — не всегда хорошая слава лежит, иной раз и бежит, и весьма резво. Совсем коротко: спектакль гостей оплатил эту репутацию сполна. А средняя часть триптиха — «Пир во время чумы» — опера с большим будущим. «Борис Годунов» представлен в авторской редакции, незнакомой нынешнему поколению москвичей. Но это же поколение, благодарение богу, до сей поры не соприкасалось с такими поползновениями на паритурку, какие довелось увидеть теперь. Осуществлялись они в галантном стиле «Сарынь на кичку!». Хрясть — и нет чуть ли не половины картины «Корчма на литовской границе». Хрясть — и нет начальной сцены следующей картины — в палатах Годунова, то есть нет Федора, Ксении, мамки, но осталось грозное Борисово «Царевич, повинуйся!», обращенное... к безмолвному статисту. Наво — ничего не скажешь!

Есть ли смысл в таких купюрах? О, да! Режиссерская мысль прочитывается без всяких отклонений, ибо она элементарна, но от этого не обретает ни силы, ни энергии. Современная оперная режиссура вообще не обременяет себя скромностью, а

чуда» из 3-го действия. Каково? И царица Милитриса, запала в меня такая думка, печалится не просто на свою горькую участь, но еще и оттого, что партия ее сокращена почти вдвое. Загрустишь! В сценическом претворении этой уникальной музыкальной сказки царит вовсе не дух сказки, а реальность рисованных задников с гологрудыми сиренами, из селедочных хвостов которых выступают перья жар-птицы; бутафорская добросовестность обстановки — с сущающимися распашонками на веревке, привязанной к трону, с детмировской детской коляской.. Рецензенты первых представлений сравнивали оперу Римского-Корсакова со свежим, вкусным, пахучим пряником, который ешь да облизываешься. Если продолжить сравнение, то нынешний «Салтан» — пряник залежалый, задубевший, им впроку орехи колоть... А ведь москвичи не слышали «Салтана» много лет.

«Чтоб бога знать, быть надо богом, но чтоб любить и чтить его, довольно сердца одного» (И. А. Крылов). Именно сердца прежде всего и недостает свердловским постановщикам, когда они обращаются к богам русской оперной классики.

Опера и театр... Проблема эта в Свердловском театре зияет острой и болезненной наполненностью. Ясно, что А. Титель во многом плывет на волне моды. Но, как и в случае с А. Дементьевым, личные пристрастия тут смыкаются с общим ходом театрального процесса. Куда сч пойдет, этот процесс, ответит время. Для балета такой час пробил — когда в определенной форме все умеют делать все, дальше пути нет. В опере ситуация неопределеннее.

И вот что неожиданно вспомнилось мне. На исходе жизни Шарль Гуно высказался примерно так: когда мне было двадцать лет, я говорил — в музыке есть я, в тридцать — я и Моцарт, в сорок — Моцарт и я, а теперь я говорю — Моцарт...

А. Титель — постановщик изобретательный и с фантазией, у него уверенная режиссерская хватка, свое понимание (вернее — видение) произведения он реализует твердо и до конца. А на вид ему порядка тридцати. Расстанемся с надеждой, что он перспективный режиссер.

Андрей ДЯКОНОВ