

Больше творческой смелости!

«ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА» И «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» В БУРЯТ-МОНГОЛЬСКОМ ТЕАТРЕ ОПЕРЫ И БАЛЕТА

Имена двух великих великих соотечественников, славы наших композиторов мира украшают репертуар гастролирующего в Чите Бурят-Монгольского театра оперы и балета.

И Чайковский и Римский-Корсаков были страстными патриотами своей Родины. Оба были влюблены в Россию, в ее героические прошлые, а в ее патриот, в ее свое искусство, а русский язык.

Из двух исторических опер Римского-Корсакова, вносящих эпоху Ивана Грозного, эпоху становления единой великой Руси — «Царская невеста» является наиболее архаичной и по музыкальному языку и по строгости сюжетной линии. Хотя в ней значим драма несколько зато меньше выделен фон. Сюжет этой оперы в том, что она расширяет картину тогдашнего беззакония русской женщины, для которой даже чуждая любовь является запретной мечтой.

На первый, поверхностный взгляд, эпосу слушателю оперы «Евгений Онегин» автор не может показаться менее написанным русским композитором, чем Римский-Корсаков. Но еще тогда, когда это дело не в сарафане, а в русском духе. Величайшие художники нашего Отечества всегда обладают свойственной русским людям особой способностью творческого перевоплощения в самое существо различных эпох и великих народов. Но они всегда не переставали оставаться русскими и в самом высоком значении этого слова. Как русский, мысля, чувствовал и творил Чайковский, по праву считающийся величайшим народным композитором. По музыкальному самобытно все творческое наследие Чайковского, в том числе и одна из лучших его опер «Евгений Онегин».

Задумывая автором как серьезная и великая опера, в наше время она и не

опера, а лирическими сюжетами — она призвана шедевром мировой оперной литературы.

Для огромной массы слушателей глумления и красота бесмертного пушкинского романа в стихах стали еще сохранившееся благодаря гениальной музыке Чайковского. Если пушкинский «Евгений Онегин» был первым декадентским романом в русской литературе, то опера «Евгений Онегин» Чайковского стала первым психологическим романом в русской литературе. В музыке Чайковского литературные образы получили дальнейшее живое развитие.

Работа над постановкой этих двух величайших опер требует не только высокого мастерства, большого умения, глубокого знания тонкого художественного вкуса, но — и это самое важное, — понимание истинно творческого отношения к избранному материалу. Богатства мысли и чувства, заложены в партитуре опер, должно повести безбоязненно самостоятельную смелую творческую мысль тех, кто задумал воплощение этих бесмертных творений на сцене.

Как жаль, что именно этого качества нет в духе, в общем умело и добросовестно исполняемых, разбавленных здесь спектаклях. Этот недостаток скажется прежде всего в оркестре, хотя он и является основой из лучших творческих певцов театра. Главным дирижером заслуженный лейтенант искусств М. А. Вухбиндер не только обладает качествами настоящего оперного дирижера и значительной музыкальной культурой. У него отличная техника певца и хорошо сыграны партитуры, всегда беспешально своевременный подход инструментов исполнителем на сцене и выходящую регулярную тонкую при слушателю

речитативом. Тем обидней, что у Вухбиндера нет и в помине индивидуальной трактовки и вдохновенного исполнения произведений. Музыкальная интерпретация обидна опере не совмещается над отстоянием ее традиций и, больше того, несет на себе следы откровенных провинциальных штампов.

Выдаю, в театре недооценивают того обстоятельства, что дирижирование и вся предшествующая репетиционная работа, со всеми без исключения участками спектакля, всегда должна быть художественно-творческим процессом. Пытаясь раскрыть в партитуре то, что находится за нотами — живого музыкального образа — требует смелого и прочувствованного углубления смыслового значения нотных знаков.

Органическая жизнь музыкального текста, как и всякого живого организма, состоит в постоянной борьбе между строгими метром и музыкальными ритмом. Вот пример: первая фраза повелевания Онегина — «Я очень счастлив», фразе, которую так совершенно явное состояние и характер человека, исполняя выходящая радость быстрого речитатива Ленского, произносимого: «Рекомендую вам — Онегина, мой сосед». Нельзя исполнять обе фразы в одной темпе, как это делает Вухбиндер. Нужно замедлить слова Онегина. Тогда станут вышутым образ стоящего языка, смысла оценивающего ранее — настоящее обязательство.

А также приемом в спектакле встретится на каждом шагу.

Вспомните, что поочередно дирижера переключают и автор, хотя многие из них представляют собой большой интерес по дарованию, тем и по участию. Здесь хочется прежде всего отметить заслуженного артиста республики В. Н. Ты

ченко, обладающего красивым баритоном, с легким металлическим тембром, достатком по ровным по всем регистрам. Вокзалы исполняют его радует обаятельной флиртующей и плавающим перемещением от верховнейшего речитатива к свободной кантилене.

В обеих совершенно разных партиях (Римский и Онегин) Тыченко удачно решает задачу вокально-драматического спектакля в образе спящего человека. Актер ищет точку трагедии, хотя в этих местах нередко совершает серьезные, а порой и нетерпимые ошибки. Так, например, культовый, противно замыслу и Пушкина и Чайковского, намерение раскрыть Онегина во встрече с Татьяной после ее письма, как самолюбивого, тугого человека. Чего стоит, например, такое «вспрыгнул» актера, как удар стихом по ногу и окончательного ушел на устах после ухода озорливой Татьяны.

Лирический образ поэта Ленского в исполнении заслуженного артиста Н. В. Сычева радует своей смелостью. Его не очень сильный, но очень светлый лирический темп не является в самых рисковых местах чуждым интонациям. Безразличность индивидуальности голосовых качеств Тыченко и Сычева очень обогащает спектакль. К сожалению, приравненность срежиссированного вокального актера Сычева к спящему человеку, к условно оперным традиционным жестам, к абсолютно неестественному манере поведения на сцене только мешают талантливому актеру.

В опере Онегина и Ленского — Татьяна, заслуженная артистка республики Е. П. Бенеманская, для нейтральной ироничности оперы, не производит должного впечатления. Вокальная сторона исполнительницы Татьяны не превышает среднюю уровень. А между тем, актриса вышло неслучайно, и порой очень даже небезуспешно, находит интересные сценические моменты своей роли. Актриса обладает отличным умением общения с партнером, и она выходяще отличается от многих своих соперниц по спектаклю.

Вокально-сценические воплощения образа Любими исполняет удивительно И. М. Логанов. Тем вокалитетом пользуется беспомощность, проявленная им в раскрытии чудесных человеческих качеств эвгии.

Если бы не некоторая прикритичность сценических средств, очень неплохое впечатление мог бы произвести артист А. С. Бартов в обеих партиях — Татьяна и Тряпа.

Часто серьезные возражения вызывает исполнение Ольги артисткой А. А. Михайловой, которая выразила свою героичность манерностью, искусственностью — капризными, жестами не выходящими в замыслах ни Пушкина, ни Чайковского. Получил спящего человека беспомощности, к тому же в сочетании с недостаточностью вокальных данных, проявил артист П. Г. Ракитыла. Не исполняя партию Малюты Суворова. Часто допускает неточность интонаций артист Г. И. Швецова в роли Зинаиды. Артистка М. Е. Петрова, очень неудачно начинала свою партию Марфы, в дальнейшем несколько выровнялась, но общее исполнение ее роли оставляет впечатление недоработанности и неуверенности.

Из всех этих недостатков актерский коллектив театра обладает серьезными потенциалными возможностями. И это отчасти не только к вышедшим участником спектакля, но и к другим, в общем, добросовестно и умело исполняющим свои партии — Н. В. Зеленой (Зарина, Петровна), А. М. Таричеву (Трещин, Собакин), Р. А. Андроновой (Душина).

Но актерскому коллективу в целом так же нехватает творческой смелости, поскольку интересных вокальных сценических средств, нехватает «мысли света и оорло жар».

По самым большим недостаткам обоих спектаклей (и не только этих двух) является очень неинтересная и, к тому же, сморщительно поумелая режиссура постановки Е. И. Конюховой. Мы уже не говорим, что и в одном из спектаклей нет даже малейшей попытки сценически

осмыслить происходящие события, выразить их в определенных сценических взаимоотношениях героев, оформленных, или в их идейный и художественный смысл, взаимосвязи. Этого нет. Оба спектакля не только в области режиссуры — в расхождении самых лучших штампов режиссуры («надево, например, поворозить»), но и откровенное восстановление явного суждения и осуждения оперной музыки. Стоит только вспомнить мемуары на сцене или сцену творения озабоченный, как правило, всего лишь хор, стоит только вспомнить что-то по выражающее бегство по сцене артистками в «Царской невесте» или выходя режиссерские по историческим (ведь мало удачная композитора) выходы и ухода делушек в «Онегине». Режиссер оперы не учитывает существа музыкального содержания поставленных на опер. Если у Чайковского не случайно выходя чуждыми сцена «Евгений Онегин» построена на ассоциации со сценой «Олеся» в саду усадьбы Лариных, если не случайно композитор музыкальными аллюзиями в финальной сцене как бы выводит Онегина и Татьяну вместе (на сей раз они летят сгорая), то в режиссерской реализации этих сцен нет и намека на подобие ассоциации. И так каждый раз.

Нам думается, в театре совершено на протяжении неопределенно роли режиссуры в создании оперного спектакля.

Балетмейстер Т. Е. Глазков, работая коротко в других операх при нем своих недостатках жалея определяемый «художественный смысл, а этих двух сцен» так же могут почему-то оказалась абсолютно неудачно.

Итак, и спектакли Бурят-Монгольского театра не только серьезные недостатки и недостатки. Но эти пороки и недостатки — скорее всего издержки роста творческого коллектива, достигшего великих достижений уже в настоящее, имеющее право рассчитывать на славу будущее. Но для этого надо больше и больше работать, лучше работать творчески смелее.

В. ГОЛЬЦБЕРГ.