

В ТЕАТРЕ ИМЕНИ СПЕНДИАРОВА

В. КУХАРСКИЙ

Современный Ереван — один из крупнейших очагов искусства Советского Союза. В столице Армении работают семь театров. Музыкально-концертная жизнь республики сосредоточена в филармонии. Здесь часто можно услышать новые произведения композиторов А. Хачатуряна, Н. Тиграняна, А. Тиграняна, А. Степаняна и многих других, чьи имена широко известны армянскому народу. При филармонии работает несколько национальных ансамблей, бережно хранящих и развивающих народные традиции музыкального исполнительства. В городе открыты несколько постоянных выставок изобразительного искусства — свидетельства неустанной работы талантливых мастеров армянской живописи и скульптуры, воздаваемых замечательным советским художником Мартуросом Сарьяном.

Понски новых творческих путей, повышение профессиональной культуры и мастерства, создание нового национального репертуара характеризуют работу республиканского театра оперы и балета им. Спендиарова.

Значение трех последних работ театра — постановок опер «Аршак II-й», «Намус» и балета «Хандута» — выходит за пределы рязовых премьер и может быть определено, как новый этап в развитии советского армянского музыкально-театрального искусства. Названные произведения не только поставлены, но и в значительной степени созданы самим театром.

Показательна в свете исторических судеб армянской национальной музыки прошлого века история оперы «Аршак II-й», написанной в 1868 году одним из первых композиторов новой армянской музыки Тиграном Чухаджяном (1837—1898).

Опера «Аршак II-й» при жизни композитора не исполнялась. С течением времени она была предана забвению, и следы ее затерялись. Только в 1943 году партитура «Аршака II-го» была обнаружена в архиве музыкального научно-иссле-

довательского кабинета Академии наук Армении и передана в театр.

Постановку «Аршака II-го» преварила почти двухгодичная подготовительная работа театра над текстом и музыкой найденной партитуры. Старое либретто оперы отащалося кинной наивностью и мисоразмерными историческими именами, в частности, искажало историю Армении IV века и образ выдающегося государственного деятеля царя Аршака II-го. Новое либретто, написанное А. Гулякяном, более отвечает исторической достоверности. Не все, правда, в равной мере удалось либреттисту: текст иногда грешит излишними произразами.

Театр, совместно с музыковедом А. Шавердяном и композитором Л. Ходжа-Эйвановым, подверг беглому пересмотру также и музыку оперы: устранив речитативы, эссеп были заменены мелодическим речитативом — трио, написана новая оркестровка и т. п.

В результате любовной работы театр забытая партитура первой армянской оперы получила талантливого, художественно убедительную редакцию.

Спектакль оперы «Аршак II-й» — монументальное сценическое полотно, повествующее о больших исторических событиях и людях сильной воли. Музыкальным руководителем и дирижер спектакля М. Тавризиан прекрасно совмещал стиль произведения, пластичность его мелоса и динамическую устремленность формы. В замечательном по экспрессивности и гибкой динамической мановире оркестра, в законченности сложных вокальных ансамблей видна рука талантливого изыскательного мастера, силой своего дарования сообщающего всему спектаклю гармоническую завершенность.

Верно передают дух эпохи декорации и костюмы художника П. Ана-

ния. Особенно удачны дворцовая площадь первой картины и складчатая, возмещательно-мрачная галерея дворца в четвертой картине.

В партии Аршака мы слышали Шара Таляна, имя которого неразрывно связано с армянским музыкальным театром и замечательными песнями Армении, талантливым исполнителем которых он является. Царь Аршак в его исполнении — человек государственного ума и большой чувств. В сценической и вокальной манере артиста есть некая повествовательность, привносящая в образ Аршака что-то от эпических алушских сказов о древних временах, о вечно вечных и смыслах торох.

С тонкой музыкальностью и сценическим обаянием проводит партию киния Парандзем Т. Саядзян, а, пожалуй, нам не пришлось услышать в партии царяца Олимпии выдающегося мастера советской оперной сцены Айкануш Даниелян. Вторая исполнительница Олимпии — Т. Хачатрян, обладая хорошей вокальной техникой, столь необходимой в этой исключительно трудной партии, не всегда точно интонирует, что особенно заметно при общей музыкальной слаженности спектакля. Из остальных исполнителей следует отметить выразительное пение И. Григоряна в партии нахари (князя) Спандарата.

Постановщик А. Гулякян правилило разделения спектакль в поэпизонный, монументально-принципальный сценических формах. Этого требуют жанр и стиль самого произведения. Однако нередко помпезность производящего спектакля в неминуемо статую, а приподнятость — откровенную условность. Такими сцены хора с Парандзем в третьей картине, финал четвертой картины, картина в драме. Здесь А. Гулякян противоречит себе одновременно и как драматургу и как постановщику, стремящемуся уйти от сценических несообразностей старой оперной традиции и создать действительно современное сценическое произведение, сочетающее правду историческую с правдой чувства.

Отмеченные недостатки, хотя они и существенны и требуют исправления, не могут, однако, повлиять на положительную оценку той большой принципиальной работы театра.

Понски нового репертуара привели театр к сотрудничеству с композитором Л. Ходжа-Эйвановым, автором новой армянской оперы «Намус» («Честь»). Опера написана на сюжет известного романа Шираганзиде, который по своим мотивам перекликается с печальной повестью о возлюбленной и прекрасной любви Ромео и Джульетты. Удачно составленное самим композитором либретто оперы сочетает лиризм, драматическую инсину и убедительное развитие сюжета с удобной для музыкального воплощения формой. Опера в целом — лирически взвешанная музыкальная повесть о трагической судьбе двух любящих, ставших жертвой косных предрассудков и неутомимых обычаев. Достоинства музыки Ходжа-Эйванова — ее насыщенная напевность, вокальная выразительность основных партий, дающих превосходный материал для певцов, в неперсонной эмоциональной наполненности, исключительной общности и чистой абстрактности языка.

Принципиально ялжиче достижение композитора является органическое, в основном, сочетание законченных, широко развитых музыкальных номеров с непрерывностью разрабатывания музыкально-драматического шелогу. Лучшие места оперы — ее лирико-драматические «остановки», как, например, трио, монолог Бархударя, ария Сусан, заключительный дуэт первого акта, монолог и клятва Сейраны. Ялжиче сложной, завершенной музыкальной формой, они не отличаются тем же времем обнего хода развития оперы. Интонационная свежесть алыка оперы определяется прежде всего обращением композитора к национальным армянским песенным истокам, хотя это обращение и ограничено, понялимоу, сознательно самим автором: к армянскому фольклору автор обращается постылку, поскольку это может обогатить его музыкальные ресурсы и придать опере известный местный колорит. Закономерность такого подхода на-

ходится в полной связи с жанром и содержательной стороной произведения: в целом: композитор отказывается от социально-бытовых зарисовок литературного подлинника, выдвигая на первый план лирическую сторону драмы по способу содержания и характера, имеющему более обобщенное, так сказать, общечеловеческое, значение. И не в недостаточном «фольклоризме» оперы следует упрекать композитора, — недостатки оперы определяются, как нам кажется, прежде всего тем, что в двух-трех местах музыкальное развитие оперы поднимается слишком быстро сменяющимися сюжетными ходами, за которыми музыка не может «угнаться», ограничивая свои функции здесь хотя и эмоционально, но все же иллюстративными. Особенно это касается дуэтов себя зидя в двух драматургических важнейших местах — картине свадьбы Сусан и в большой финальной сцене оперы, начинающейся с прихода мужа Сусан — Рустама. В первой мы почти не посвящены композитором во внутренний мир героев; поэтому же заключительная сцена, смерть Сусан и Сейраны, воспринимается, именно в силу отсутствия музыкальной интенсивности, в известной мере как меледрама. И лишь в самом конце появляется яркая лирическая тематика, достойно завершающая оперу.

Театр любовно отнесся к новому произведению и создал яркий реалистический спектакль, отличающийся безупречной музыкальной слаженностью (дирижер С. Чарекян) и сценической выразительностью (режиссер В. Аджемян). Красивым и выразительным голосом блеснула в партии Сейраны молодой артист А. Самвелян, обладающий к тому же и хорошими сценическими данными. Несколько скучна в своем сценическом поведении Хачикян — Сусан, обладающая хорошими вокальными данными, которым она, правда, не совсем еще свободно владеет. В образе Сусан — этой «армянской Джульетты» — хотелось бы видеть больше глубины и обаяния. Образ Рустама, небольшого выноиника гилеи Сусан и Сейраны мастерски создает И. Талян. Колоритом образа отца Сусан Бархударя в исполнении Л. Погосяна, превосходно спешенного собою удачный по музыке монолог.

Благородная мысль о широкой популяризации творческого наследия классика армянской музыки А. Спендиарова вдохновила творческий коллектив театра на создание и постановку балета «Хандута».

С большой тщательностью отнесся к своей редакционной работе автор музыкальной композиции балета дирижер Г. Будилян. Неумойным исследованием творческого наследия Спендиарова. Используя наряду с неизвестными произведениями композитора так и ряд его популярнейших вещей, Г. Будилян создал ценную, логично развивающуюся музыкально-драматургическую композицию, отразившую лучшие качества музыки Спендиарова — образность и поэтическую конкретность, пластичность ритмов, мелодическое богатство, четкость форм, красочность фактуры и оркестровки.

Успех автора музыкальной композиции разделил создателя либретто балета А. Гулякян и Л. Лавровский. Обратившись к одной из глав армянского эпоса о Лавиде Сасунском, повествующей о любви Лавиды к красавице Хандут, либреттисты разработали превосходную лирико-драматическую сюжетную канву, отразившие качества которой — поэтический драматизм в развитии действия и глубокая поэтичность.

К сожалению, само балетно-сценическое воплощение этого произведения не представляется столь же художественно законченным. Спектакль не явился поэзией, в нем найдя хорошая сценическая форма. В нем есть также отдельные исполнители, дающие впечатление истинные удачи. В инсценировке нами составе выделяются: обаятельный образ Хандута, созданный Р. Тавризианом, выступление в роли гусана (певца) молодого талантливого танцовщика В. Гарибяна, прекрасно исполняющего вариации в последнем акте. Грандиозен танец солистки балета Г. Арут. Тонко выражена музыка и тема балета прекрасным оформлением художника К. Минянина.

Наиболее уязвимое место спектакля — работа балетмейстера И. Арбатова. Справедливость требует, однако, сразу же отметить, что перед ним стояла очень трудная задача: с

далеко неоспоримыми колоссальными коллективами создать ледовый национальный балет, сочетающий язык традиционно классический со своеобразными танцевальными колоритом армянского национального танца. Последнее в известной мере в ряде мест уступает балетмейстеру. Несомненно творческие сцен и танцев в спектакле интересны по замыслу, в них органично сочетаются классическая строгость с пластичностью женского и энергичным рисунком мужского национального танца. Из них назовем танец «Слезы Хандута»; меткий по характеристике контрастных женских образов дуэт Хандута и Чымычки; танец девушек «Энезид», пляска невест и женихов, красивые вариации гусана. Эти частные удачи являются, однако, лишь отдельными подступами к решению поставленной проблемы; постановка же балета в целом не отличается большой танцевальной изобретательностью и новизной хореографических приемов. Весьма часто постановщик злоупотребляет классическими схемами. Большие танцевально-пантомимические сцены, занимающие в спектакле весьма важное место, зачастую лишены драматической выразительности и образности. Хореографическое действие, как правило, подменяется более или менее понятной иллюстрацией жестом сюжетных положений балета. Создавая в ряде мест интересный рисунок, балетмейстер не избегает схематичности образов, балетмейстер не избегает одного характерного для образа Лавиды. Лавид мелок, слышном легковесном по танцевальной фактуре; в нем мало тем черт, которыми народ поделил своего эпического богатыря.

Глубокая серьезность балета «Хандута» сулит большое сценическое будущее этому произведению не только на сцене театра Спендиарова, но и на других балетных сценах Союза. В осуществленном спектакле театр Спендиарова сделал шаг на пути создания классического армянского балета. Хотелось бы надеяться, что театр найдет другое, более современное сценическое решение балета «Хандута», полностью соответствующее и новаторскому замыслу театра и тому интересному произведению, которое было рождено в его стенах.

Советское Искусство

Р. Москва

261 апр. 1946г.