

РЕПЕРТУАР-ЛИЦО ТЕАТРА

Саратовский театр оперы и балета имени Н. Г. Чернышевского — коллектив ярких и плодотворных творческих традиций. И среди них одна из наиболее значительных — постоянный интерес труппы к произведениям советских композиторов. Из четырех балетов, которые гости показывают в столице, два — сочинения советских авторов: «Материнское поле» К. Молдобасанова и «Лауренсия» А. Крейна.

Итак, «Материнское поле» К. Молдобасанова, написанное по мотивам одноименной повести Ч. Айтматова. Композитор назвал свое детище балетом-ораторией. Так трактует партитуру и дирижер Ю. Кочнев — мощные оркестровые пласты, между которыми, словно зажатые бетонными плитами, затеряны редкие островки лирических эмоций, голос хора, исполненный силы и трагического пафоса (хормейстеры А. Добромирова и Л. Тадтаева), эпические интонации в тексте, читаемом драматической артисткой С. Ларинович — все это требует пластических построений и от балетмейстера. И А. Деметриев создал хореографическое полотно действительно ораториального жанра (художник А. Крюков) — о пережитом в дни минавшей войны он рассказывает языком оталеченным и возвышенным, прибегая к символике, стремясь к условно-обобщенной образности, отказываясь от сюжетных подробностей, бытовых деталей. И добивается здесь известных удач. К ним, например, можно отнести эпизод проводов солдата на фронт: мерный ритм шагов уходящих мужчин и беспорядочный, мятущийся бег женщин — какая страшная картина горя человеческого! Но как часто созданные хореографом крупные по своим масштабам формы и структуры выглядят в спектакле наркомом, не заполненным главным строительным материалом балетного искусства — танцевальным текстом. Это относится и к массовым картинам, лексика которых выглядит однотонной, приближенной, лишенной национальной самобытности, и особенно к портретам главных героев — их пластической речи так недостает точности, яркой индивидуальности. Многие эпизоды балета кажутся растянутыми, а действующие лица... Да, в этом смысле спектакль, наверное, так и остался бы спектаклем во многом неосуществленных замыслов, если бы не актерская работа танцовщиков Т. Камышиновой (Мать), Т. Мичковой (Алима), В. Бгашева (Суванкул), Г. Альберта (Касым).

Балету А. Крейна «Лауренсия» почти сорок лет. Созданный замечательным мастером танца Вахтангом Чабукяни, спектакль привлекал силой, страстностью, героическим порывом своей хореографии. Как писал один из исследователей сочинения, «каждому, вариации, ансамбли обрели свободную и действенную жизнь в этой постановке Чабукяни». И полотно, показанное в Москве саратовскими артистами (постановщик А. Пантыкин, дирижер Е. Терентьев, художник Л. Андреев), также привлекает своей танцевальностью — один номер сменяется другим, одна хореографическая сцена переливается в другую, образуя праздничное, красочное зрелище. Но каждый эпизод спектакля Чабукяни был подчинен сверхзадаче — показать, как зреет в людях протест, как готовится в селении революционный взрыв, в постановке А. Пантыкина именно этого драматургического нарастания и не хватает, в ней нет стихийного напора, не чувствуется готовности жителей Фунте Овехуна в борьбе отстаивать свое достоинство и свободу. Роль Фрондос исполняет Г. Альберт — артист, умеющий «читать» пластический текст выразительно, чувствуя драматургию роли, понимая смысл полутонов. Л. Емельянова (Лауренсия) — балерина точной, уверенной техники, яркого темперамента, но, к сожалению, в этой вещи ей не удалось показать становление героического характера.

Трагическая история юной цыганки Эсмеральды, павшей жертвой бесцерденца и вероломства, стала основой многих хореографических спектаклей, Саратовский театр познакомил нас со своей версией известного сюжета — балетом Ц. Пуни, С. Василенко, Р. Глизар «Собор Парижской Богоматери», осуществленной А. Деметриевым. Думается, что данная постановка — одно из удачных воплощений на балетной сцене известного литературного произведения (дирижер И. Семенов, художник К. Меламуд). Спектакль привлекает цельностью драматургии, единством стиля, точностью пластических характеристик, что позволило интересно выступить и в «Соборе» и актерам. Это прежде всего относится к С. Кубасовой (Эсмеральда), Г. Альберту (Квезимодо), В. Бгашеву (Клод Фролло).

«Шопениана», «Пахита», «Болеро» составили программу вечера одноактных балетов (дирижер Е. Хилькевич, балетмейстеры А. Деметриев, А. Асатурян).

Балетная труппа Саратовского театра оперы и балета имени Н. Г. Чернышевского идет в своем творчестве трудной дорогой поисков. И, думается, путь, выбранный волжанами, единственно правильный.

В сегодняшней гастрольной оперной афише саратовцев пять спектаклей. Это пять стилизованных жанровых разновидностей музыкально-сценического зрелища: здесь монументальная народная драма М.



Саратовский театр оперы и балета имени Н. Г. Чернышевского в Москве

Мусоргского «Борис Годунов» и искрометная, брызжущая весельем комедия Бомарше — Россини «Севильский цирюльник», здесь «Аида» Верди, где есть все классические принадлежности жанра — драматический остроконфликтный сюжет, великолепные хоры и ансамбли, развернутые арии, монологи, балетные эпизоды, в рядом детская опера-сказка, своего рода политический памфлет «Мальчик-великан» Т. Хренникова, рядом омузыкаленная новелла о жизни села в годы фашистской оккупации и победы над врагами (по рассказу Ю. Нагибина «Бабы царство») «Русская женщина» К. Молчанова.

Театр ставит «Бориса Годунова». Это произведение знает множество редакций, толкований, сценических прочтений. И каждая новая постановка — это всегда то ли копия кого-либо из предшественников, то ли заявка на новый самостоятельный вариант.

Саратовский театр избрал второй путь, очевидно, избрал правильно, потому что самостоятельность — всегда вера в свои силы, убежденность в благополучном исходе. Хочется думать, что именно этим подкреплено желание труппы взглянуть на партитуру своими глазами, а не веяниями «моды». Здесь все должно быть художественно оправдано и доказательно. И если подходить с таких позиций к «Борису Годунову» Саратовского театра, то концепция автора постановки (режиссер А. Почиковский, дирижер Ю. Кочнев, художник А. Крюков) вызывает желание поспорить. Прежде всего по-

пытка перевести народную драму в драму личную — царя-убийцы Бориса. Напомним, как четко определил сам композитор основную идею оперы, написав на заглавной странице клавира: «Я разумею народ, как великую личность, одушевленную единой идеею. Это моя задача. Я попытался разрешить ее в опере». А в этой постановке, в ликах святых, которые играют основную роль в ее оформлении, очевидно выражение мученических страданий Бориса. Непонятны мотивывольного обращения с партитурой: купюры в польском акте, перестановка в сцене под Кромами и т. д. Думается, оригинальности и самостоятельности от этого спектакля не прибавилось, а многие логические, драматургические акценты сместились.

И еще одно возражение — включение в музыкальную ткань оперы дополнительных звуковых красок. Так и осталось тайной, почему потребовался гонг в перерывах между картинами. Для того чтобы зрители не скучили во время «асидных» антрактов? Или это краске, подчеркивающая тревожную драматичность ситуации? Но тогда почему же в «Севильском цирюльнике» мы вновь услышали тот же гонг, а к нему в придачу еще отрывистые удары по дереву, изображающие бой часов. Режиссер Ю. Петров, постановщик «Севильского», даже обыграл это сценически, заставил слугу доктора Бертоле подходить к огромным часам, установленным на авансцене, и заводить их. И получается — сначала деревянные звуки боя часов, потом гонг, а потом музыка Россини.

Создалось впечатление, что вообще режиссерское начало в этом театре довлеет над музыкальным. В том же «Борисе Годунове» хороший певец Н. Брятко так занят внешним рисунком роли, так ищет страсти, нажимает на игру, что вокал у него явно страдает — где-то хочется большей протяженности и трепетности звука, большего богатства певческой палитры (ведь Мусоргский именно в вокальной партии передал всю глубину и психологическое разнообразие настроений состояния Бориса), большей мягкости, даже подчас большей интонационной точности.

Форсировка звука — «болезнь» коллектива, пожалуй, болезнь, порожденная звуковыми «излишествами» оркестра, особо ощутимыми, когда за пультом главный дирижер театра Ю. Кочнев. Будем надеяться, это издержки молодости, еще недостаточно чело-

кального театра, где все звенит, все компоненты — в теснейшей зависимости. Досадно было убеждаться, что и певческая молодежь постепенно заражается этой болезнью. Так, все мы совсем недавно услышали и высоко оценили одаренного и перспективного артиста Леонида Сметанникова. Но ведь в «Севильском цирюльнике» (в партии Фигаро) он поет предельно напряженно, пытается «перекрыть» оркестр. Даже бас Г. Петрова (Базилло) тонул в грохоте инструментов, и, пожалуй, только звучному сопрано Л. Логиновой (Розина) удавалось пробиться через толщу оркестровых голосов.

Можно и нужно сделать скидку на новую акустику, с которой труппа встретились в Большом театре, на естественные волнения от выступлений в столице, но ведь театр играл в Большом почти две недели, и все равно даже к концу этого срока ничто не изменилось. Значит, такова привычка, сложившаяся в труппе, а может быть, и «запрограммированная» тенденция.

Вместе с тем в театре немало певцов с хорошими голосами, причем, что весьма существенно, певцов-актеров, умеющих вникать в стиль, характер образа, ощущающих его природу. Какое мастерство перевоплощения продемонстрировала, к примеру, талантливая певица О. Бардина, показавшая сначала в роли сильной, волевой женщины Надежды Петровны, председателя колхоза («Русская женщина»), а затем в партии «Аиды» в образе-антиподе! Эта певица обладает красивым, сочным голосом, которым она прекрасно владеет, но и ей приходится форсировать звук. Зрители увидели А. Шевчука деревенским парнем (в той же «Русской женщине») и в сказочном образе сына диктатора в «Мальчике-великане» Т. Хренникова. А какой творческий диапазон между образами царя Амонасро в «Аиде» и Егора Большова — фашистского приспешника — сельского старосты (в опере Молчанова), которые зрители увидели в интерпретации Ю. Петрова!

Словом, труппа в театре сильная, здесь много талантливых артистов. Коллективу доступны произведения разных жанров, стилей, характеров. И не удивительно, что зрители горячо встречали их спектакли. И все же театру нужна более углубленная работа над замыслом постановок, над повышением музыкально-сценической культуры.

Г. ИНОЗЕМЦЕВА,
М. ИГНАТЬЕВА.