ГРАНИЦЫ ЖАНРА

МОСКОВСКИЕ ГАСТРОЛИ

Репутация ищущего, беспокойного за Новосибирским театром оперы и балета установилась давно и прочно: только что закончившиеся московские гастроли ее подтвердили.

Эксперименты в коллективе ведутся широким фронтом. Они — в поиске собственного репертуара и в своем подходе к уже известным произведениям. О том свидетельствует почти каждая названная в гастрольной афише. Вот «Алкива песня». Это не просто опера о современных (таких не так уж много на нашей сцене), но к тому же еще лирическая (таких почти нет). Нельзя утверждать, что это — крупное открытие в области оперного искусства. Но то, что созданная композитором Г. Ивановым и писателем А. Ивановым «Алкива песня» в известной степени позволяет думать о расширении границ жанра, безусловно. В спектакле — при всех его неровностях — немало свежего и привлекательного (режиссер Э. Пасынков, дирижер А. Кац, художник А. Морозов).

К примеру, нужно показать контраст между свадебным весельем и горем «несмышленка» Алки (арт. Л. Шевченко), потерявшей голову от любви, и коварному — председателю колхоза Сергею Кострову (арт. А. Федосеев). Хоровые реплики «Горько! Горько!», сопровождаемые оркестром да еще усиленные репродукторами, подобно навязчивому кошмару, настойчиво преследуют девушку. Выразительнейший эпизод и совсем «не оперный». На таком сопоставлении построены многие яркие сцены.

Правда, можно привести и другие примеры, когда расширение «норм» жанра идет во вред — рушит целостность образа спектакля. С общим приподнято-позитивским строем не выжуются несколько опереточные комические старухи (арт. М. Аврорская и М. Козловская), традиционный колхозный сторож Артем (арт. С. Вах). Но здесь вынуждены не только артисты и режиссер: таковы роли, написанные авторами. Такой нарочито комедийный налет есть и в эпизоде Васы (арт. В. Егудин), хотя в целом он рисуется мягко, без нажима и без утрировки. Но вздрог он начинает действовать — в эпизоде «удачивания» ребенка — как запявский опереточный персонаж.

Прояснение таких просчетов попятно: стремление побороть чисто оперную статичность, заторможенность зрелища, желание оживить, обогатить язык. Однако это стремление не всегда подтверждается художественно убедительными результатами.

«Очищенным» от многих пышных атрибутов «большой оперы» предстает перед зрителями «Отелло» Верди (режиссеры-постановщики Э. Пасынков, Т. Смирнова, дирижер М. Бухбиндер, художник А. Морозов, хорейстер С. Легков). Спектакль идет почти в концертном исполнении: полупустая сцена, легкий задник с едва намеченными контурами архитектурных строений,

лаконичный цвет, станки, на которых полукругом расположен хор, выполняющий функцию комментатора событий. Античная одежда в виде плащей или тоги серо-черного цвета — в трагические моменты преобладающий зловеще-черный цвет. В моменты просветления — серебристо-серый. Движения артистов хора — строго графичные — заставляют вспомнить об античном театре с его образной общечеловеческой языком, с собственной пластичностью.

Такое прочтение, думается, помогает раскрыть общечеловеческий смысл воллощенных в трагедии Шекспира и в партитуре великого музыканта — драматурга Верди больших страстей. Правда, задуманное постановщиками решение, к сожалению, не реализовано до конца исполнителями. Многим не хватает графической точности, синхронности, пластической выразительности, глубины.

Редко кому из деятелей музыкального театра удается соединить новаторство сценического языка с образным строем музыки. Форма же спектакля «Отелло» исходит из музыки и подказана музыкой. Другое дело, что многие исполнители не сумели подняться до высокой трагедии и получили некоторый разрыв между чисто оперным прочтением основных партий и режиссерским планом спектакля.

О судьбах оперного жанра сейчас много спорят. Одни — за оперу в ее первоначальном, нетронутом виде. Это устаревший жанр, считают другие; третьи утверждают, что опера вообще отжила свой век. «Отелло» в постановке новосибирцев — веский аргумент против крайних точек зрения. Спектакль этот, несомненно, синтетичен, он свободен от пышной театральности.

Новосибирский театр постоянно дерзает, пусть не всегда с равной убедительностью. Из привезенных в Москву постановок, пожалуй, лишь балеты «Спящая красавица» да «Каменный цветок» почти целиком опираются на уже известные образцы. Во всем остальном проявлена самостоятельность.

«Безродный зять» Т. Хренникова (режиссеры Э. Пасынков и Т. Смирнова) — веселое, в духе лубка или площадных скоморошья представление зрелище. Костюмы, декорации (художники А. Крюков и А. Морозов), бутарфорские атрибуты — карусели, деревянные розальды с впряженными в них деревянными конями — все в русский манер, все в духе старинных народных ремесел. И еще вокальное и сценическое мастерство исполнителей главных партий — Флора Скобева, самого безродного зятя (А. Федосеев), его сестры Варвары (Н. Афанасьева), Савки (В. Егудин), боярина Тугай-Редедина (И. Косов) и его дочери Аньи (Г. Чижова). Правда, есть в спектакле излишек «забав», эффектов, «сочности», но все это — от бурления творческой мысли.

Особый разговор о постановках прохифьевских партитур — оперы «Война и мир» и балета «Ромео и Джульетта», ибо если

выше речь шла о своем видении, то здесь иного плана явления — довольно широко вошедшее в практику оперно-балетных коллективов редактирование — по различным причинам — оригиналов.

Два спектакля новосибирцев — два подхода. В «Войне и мире» — «операция» произведена весьма кардинальная: изъятые большие музыкальные фрагменты, целые картины. Во имя чего? Наверное, во имя большей компактности постановки, облегчения зрительского восприятия. Сам факт обращения театра к этому сложнейшему произведению говорит о творческих возможностях сибирской оперы.

Гражданский, патристический пафос, достоверность человеческого характера, человеческих чувств в спектакле несомненно присутствуют. Пьер Безухов (В. Егудин) — мягкий, глубокий, чуткий, все в нем естественно, жизненно правдиво, художественно убедительно. Андрей Болконский (А. Федосеев) не просто внешне красив — он духовно богат, сдержан и глубок в своих чувствах, мужествен.

Однако не о том, «получилось» или «не получилось» у кого-то из актеров, идет речь. В спектакль не включен ряд весьма значительных эпизодов: сцена у Долохова; монументальной хоровой элифраг; сжата до предела картина горящей Москвы, совсем отсутствует сцена «На Смоленской дороге». И если даже согласиться, что слушать и смотреть оперу в таком варианте легче и что зрелище стало увлекательней, трудно не заметить, как произошла смысловая переакцентировка и условными стали не патристические эпизоды борьбы русского народа с завоевателями, а картины мирной жизни.

В балете «Ромео и Джульетта» применен совсем иной метод редактирования нотного текста — не путем сокращения, а путем перекомпоновки номеров и даже каких-то частей номера. Споры по поводу этих «вольностей» много. Но их хочется простить, ибо они допущены во имя полноты, яркости, богатства впечатлений.

Радостно отметить большой талант молодого хореографа О. Виноградова, кстати сказать, выросшего в новосибирском коллективе, на свежесть и редкое своеобразие его творческого почерка. В спектаклях (художник — В. Левенталь) — органичность сплава классического языка с современным. Сочно, полномерно звучал оркестр. В труднейшей партитуре Прокофьева дирижер выявил всю многослойную ткань, заставил оркестр «говорить» языком человеческого чувства, досказывая пластическую «партитуру» балета (дирижер — А. Руттер, главный дирижер Башкирского театра оперы и балета, приглашенный провести гастроль).

Сложный мир чувств, сложные тончайшие психологические нюансы показала в Джульетте Нина Тимофеева, солистка Большого театра. Сочетание танцевального мастерства и большого актерского дарования помогло Никите Долгунину воссоздать образ Ромео — поэтический, тонкий, проникновенный. Оставаться равнодушным к спектаклю «Ромео и Джульетта» невозможно, хотя и не все здесь в равной мере убедительно.

...Гастроли Новосибирского театра оперы и балета в Москве закончились. Они прошли интересно. Впереди новый театральный сезон, новые творческие поиски. Добрых вам успехов, новосибирцы!

М. ИГНАТЬЕВА.

ПРАВДА
Москва

1967
3 АН