Неслучайные контрасты

Казалось, только что москвичи и гости столицы насладились яркими гастролями Белорусского театра, но прискал музыкальный театр из Горького (располагающийся более скромными постановочными возможностями), и картина энтузиазма и неутоляемого «голода» по музыкально-театральному впечатлению повторилась. Как будто москвичи давно не видели, не слышали «Аиду», Верди или балеты «Жизель», «Щелкунчик», «Любовью за любовь». Но в том-то и дело, что современный слушатель хочет не только наслаждаться, но и познавать, оценивать, сравнивать, судить об искусстве со всей доступной ему компетенцией. Он, современный слушатель, как никто, начинает постигать нравственную мощь того заряда эмоций общественной жизни, который рождается в зрительном зале музыкального театра.

Чем же привлек горьковский театр? Думается, прежде всего ориентацией на певца-актера новой формации, виртуозно преодолевающего свое извечное раздвоение между пением и игрой. В горьковской труппе знают, как преодолевать этот «дуализм», как поддержать веру актера в себя, воспитать интерпретатора-творца. В своих лучших спектаклях театр создает ту атмосферу оперного музицирования, в которой пение-игра становится действительно «убедительным, правдивым и несамым человеческим выражением» (слова Вальтера Фельзенштейна). Вспомним поразительную естественность и вокально-сценическую свободу Л. Зырановой в партии Кумы — «Чародейки» (в одноименной опере Чайковского); или четкий и глубоко выразительный рисунок роли Порги (в спектакле «Порги и Бесс» Гершвина), создаваемый В. Степановым, одним из самых гармоничных певцов-актеров труппы; или, наконец, целый ряд сложных теноровых партий, исполняемых А. Главным, из которых наиболее примечательна — граф Нулин (в одноименной опере А. Николаева).

Казалось, дар перевоплощения иных певцов-актеров бросает вызов самым лучшим театрам драмы. И можно было лишь удивляться, с каким динамизмом и непринужденностью менял свой облик чуть ли не ежевечерне, к примеру, баритон В. Бусыгин, выступавший то в трагедийной, по-шалапински театрализованной роли князя («Чародейка»), то в комедийно-жанровой партии алхимика Пополана («Рыцарь Синяя борода»), то в облике циничного и жестокого подонка — грузчика Крауна («Порги и Бесс»).

Спектакль по опере Гершвина вообще богат актерскими завоеваниями. Он впечатляет как ансамбль, состоящий из самостоятельных личностей. В этом чув-

ствуется опытная рука и вкус режиссера-постановщика и балетмейстера О. Дадшикилиани. В фигурах второстепенных персонажей прочитываются целые судьбы обитателей бедного негритянского квартала Катфиш-Роу: здесь и колоритная лавочница Мария (Л. Коржакова), и трагическая плакальница Сирина (Р. Молокова), и благородный рыбак-труженик Джек в исполнении Д. Суханова — певца-актера тонкого сценического объяснения. И среди них — живой, переменичивый, правдивый образ красавицы Бесс (Т. Казимирская) — воплощение социальной трагедии жизни негритянской бедноты.

Однако справедливость требует сказать, что удавшаяся «индивидуальная» линия музыкально-сценической драматургии в «Порги и Бесс» не обеспечила постановщикам спектакля полной победы. Из-за неоправданных купюр в партитуре пострадала драматургия народных сцен, исчезли важные сюжетные завершения. Невозможно простить, например, исчезновение из спектакля сцены трагического плача о погибших Джеке и Кларе. Музыкальный контраст сцены разбушевавшейся стихии и внезапной тишины потрясенных горем людей — это важнейшая трагическая кульминация оперы.

Горьковский театр известен своими интересными постановочными традициями. Здесь работали мастера оперной режиссуры — Б. Покровский, О. Моравлев, М. Мордвинов. Лучшие спектакли гастрольного репертуара — такие, как «Чародейка» (возрождающая к жизни именно этим театром еще в 1940 году и бережно им хранимая), «Аида», «Граф Нулин», с самых позитивных сторон освещают опыт работы театра над произведениями русских и западноевропейских классиков, операми современных советских композиторов (все три спектакля ставил О. Дадшикилиани). И все же есть причины говорить об определенном дефиците постановочных идей, заметном и в оперном, и в балетном репертуаре театра. То здесь, то там проступает некоторая поверхность, односторонность, иногда даже какая-то робость постановочных решений, в частности, в спектаклях того же О. Дадшикилиани.

Особенно досадны определенные содержательные и художественные потери в воплощении «кровной» оперы горьковчан — «Фомы Гордеева» А. Касьянова, получившей в свое время талантливую интерпретацию режиссера М. Мордвинова. В изысканном, артистически весьма обаятельном спектакле «Рыцарь Синяя борода», в этой блестящей пародийной трагикомедии Оффенбаха, вдруг теряется весь второй, философский, загадочно-скорбный план. Нам думается, что у молодого способного режиссера А. Зыкова есть

возможности продолжить работу над спектаклем и переосмыслить ряд сцен (например, момент появления «оживших» жен Синей бороды).

Горьковчане умеют выбирать репертуар. Им редко изменяет музыкальный вкус. Здесь чувствуется надежная художественная ориентация музыкального руководства театра, его дирижеров П. Резникова, В. Бойкова, А. Войскусского, проявляющих себя разносторонне за пультами оперных и балетных спектаклей. Это особенно заметно в работе над новой «пушкинской» горьковской оперой, интересными партитурами балета В. Кикты «Дубровский» (дирижер А. Войскусский) и одноактных опер А. Николаева «Пир во время чумы» и «Граф Нулин» (дирижер В. Бойков). Делает честь театру обращение к талантливому оперному творчеству московского композитора Алексея Николаева, девиз которого — «...не спрятать, не упустить, не затерять пушкинское слово». Лаконизм, ясность, динамизм и неизменное изящество отличают его демократичный музыкальный язык. Его остроумный диалог с композиторами — классиками укрепляет контакт с современным слушателем. Другими (но не менее значительными) художественными достоинствами отмечена музыка Валерия Кикты к балету «Дубровский».

Но если судить строго, то сценическое воплощение новой горьковской «пушкинианы» не всегда находится в соответствии с музыкальными партитурами. В попытках разоблачений мира зла («троекуровщины») постановщик столь ужесточает средства, что впадает в излишне гиперболизированный пантомимный гротеск и проигрывает художественное качество. В спектакле «Пир во время чумы» режиссер О. Дадшикилиани и художник В. Кулалин не находят достаточно убедительного, психологически емкого, динамичного решения, которое высветляло бы значение дерзкого пушкинского соединения «пира жизни» с «черной телегой чумы». В спектакле меркнет ореол загадочности, витающий над пушкинской трагедией; поэзия символов обретает прозаические черты (особенно в трактовке образа Священника).

К счастью для этих же постановщиков — им удастся взять «реванш» в опере «Граф Нулин», исполняемой в один вечер с «Пиром». В этом живом, красочном, искрящемся юмором и щедрой музыкально-театральной фантазией спектакле, где так раскованно «музицируют» все участники, — господствует пушкинская, неподражаемо-ироническая, «авторская» интонация. Такие спектакли — многообещающий залог творческого будущего театра.

Тамара ГРУМ-ГРЖИМАЙЛО.