

Б. Баяунов

ПЁРСЕЛЛ И СТРАВИНСКИЙ

НА АЛМА-АТИНСКОЙ СЦЕНЕ

Минувший сезон для Театра оперы и балета имени Абая оказался как никогда плодотворным. Одно из свидетельств этого — впервые осуществленные в Алма-Ате постановки оперы Пёрселла «Дидона и Эней» и балетов Стравинского «Пулчинелла» и «Жар-птица».

Алма-атинский спектакль «Дидона и Эней» — это первое сценическое воплощение оперы Пёрселла не только в Казахстане, но и в Советском Союзе.

Сценическая судьба этого выдающегося творения мировой музыкальной культуры складывалась поначалу несчастливо¹. Долгий период опера была предана прочному забвению, что во многом объясняется отсутствием прижизненного издания партитуры и потерей авторской рукописи. Все последующие ее версии основывались на двух неточных и, по-видимому, неполных копиях. Недостающая часть музыки восполнялась фрагментами из других сочинений композитора, выбор которых в различных версиях неодинаков.

Ныне опера звучит на многих сценах мира. В Театре оперы и балета имени Абая она идет в редакции Б. Бриттена с русским текстом Ю. Димитрина. Вот что рассказали мне постановщики спектакля о своей работе над сочинением.

Дирижер В. Рутгер: Замысел постановки возник у меня более двадцати лет назад, когда я впервые познакомился с музыкой оперы. Уже тогда я был уверен, что это сочинение нужно ставить на сцене. В нем ощущается музыкально-драматический ток, который определяет естественность развития действия, дает основание для сценической жизни. Работая над оперой, мы поняли, что, несмотря на ее камерность, музыка несет в себе сильное драматическое напряжение. По характеру своей драматургии произведение приближается к высокой трагедии.

Режиссер Б. Рябкин: Мы стремились раскрыть содержание старинной оперы современными театральными средствами. Но при этом исходить только из музыки, которая, несмотря на известную наивность фабулы, передает глубокие чело-

веческие чувства. Приведу два примера музыкальной мотивировки сценических решений.

Так, контраст образов в увертюре подсказал нам идею противопоставления сил добра и зла в прологе, воплощенном с помощью хореографических средств; камерный состав оркестра навел на мысль расположить его солистов (клавесин, виолончель) на сцене.

В постановке мы использовали элементы театра античного и английского елизаветинской эпохи. Органичному слиянию названных пластов во многом способствует пластическое обогащение оперного действия.

Балетмейстер М. Агатов: За последнее время в советском музыкальном театре наметилась тенденция к пластическому решению спектаклей, основанному на сочетании вокального и хореографического искусств. Опера Пёрселла — благодарный материал в этом смысле. В ее пластическом решении я использовала музыку, предназначенную не только для танцев, но также для хора и солистов. В процессе работы мы старались найти наиболее точные соотношения пения и хореографии. В соответствии с основным конфликтом оперы в хореографическом действии противопоставляются силы добра, любви и силы зла, которые несут Колдунья и Ведьмы. Существенна роль танцевальной пары, символизирующей мечты Дидоны, ее несбывшиеся надежды. Пластический рисунок я строила на основе древнегреческой живописи. Как контраст негативным образам (они наделены хореографом специфической пластикой. — Б. Б.) в спектакле появляется Купидон — вестник и защитник любви.

Дополняя высказывания постановщиков, хочу отметить, что им удалось добиться единого стиля в музыкально-сценическом воплощении оперы, включая декорации и костюмы (в исполнении художника М. Виноградова).

Вокальная сторона оперы таит ряд сложностей. Одна из них — большое число сопрановых партий. В алма-атинском спектакле партии Ведьм поручены mezzo-сопрано для более выпуклого показа отрицательных образов. Высокая tessitura требует большой гибкости, подвижности голосов (это относится, например, к песне «Роцца над морем»), вокального инструментализма. Солисты и хор в основном справляются с вокальными трудностями, но дальнейшее совершенствование здесь еще возможно и желательно.

Основную драматургическую нагрузку в опере несут образы Дидоны и отрицательных персонажей — Колдуньи и Ведьм, воплощенных в музыке очень впечатляюще. Желая укрупнить образ Дидоны, постановщики передали ей песню «Роцца над морем», ранее исполняемую Белиндой, а также рассказ об охотнике, который обычно исполняется женщиной из свиты (персонажем не несущим драматургической нагрузки), но может быть спет и Дидоной.

¹ Напомню, что «Дидона и Эней» была сочинена Пёрселлом в 1689 году для праздника в женской школе-пансионе. Сюжет произведения заимствован из «Энеиды» Вергилия и преобразован в соответствии с художественными требованиями Англии конца XVII века. В школе опера была исполнена один раз. Примерно в 1700 году она прозвучала в виде дивертисментных номеров во время представления одной из комедий Шекспира. На сцене Королевского театра спектакль «Дидона и Эней» увидел свет рампы в 1704 году, прошел всего два раза и был возобновлен лишь в 1895 году по случаю 200-летия со дня смерти композитора.

СМ N 7 - ~~1978~~ 1978

В этой роли выступила Р. Джаманова, создавшая образ большого драматического звучания, убеждающий в сценическом и в вокальном отношениях. Р. Свисткова в той же партии привлекает тонким прочтением образа героини, хорошей вокальной культурой. Эней в трактовке В. Яковенко, пожалуй, близок герою Вергилия, названному «Эней благочестивый». Свою партию В. Яковенко проводит ровно, сдержанно, выразительно звучит сильный голос певца, несмотря на низкую для тенора вокальную tessitura. Другой Эней — баритон Г. Есимов актерскими и вокальными средствами стремится преодолеть некоторую статичность партии, сделать ее эмоционально более окрашенной. Хорошее впечатление оставили обе Белинды — Р. Жубатурова и Т. Слупская. Очень выразительна сценически и вокально Л. Асланова — Колдунья. В целом справляется с этой ролью и З. Власова. Уверенно ведут сложные партии Ведьм Л. Макарова и Л. Андреади. Отмечу также молодых танцовщиков — М. Кадырову и Т. Нуркалиева, а также Р. Музафарова — обаятельного Купидона.

Большую роль в опере играют чисто оркестровые эпизоды, порученные струнному оркестру. Он поддерживает солистов, главным образом, в узловых моментах драмы, в остальных же пение идет под скромный аккомпанемент клавирина и виолончели. Для более рельефного звучания уместным оказалось объединение струнного состава оркестра театра с аналогичным коллективом Алма-Атинской консерватории. Музыкальное руководство спектаклем уверенно осуществляет В. Руттер. Слов благодарности заслуживает и работа хора (хормейстер Л. Айдарбекова).

*

Тепло был принят алма-атинскими зрителями спектакль «Пульчинелла» — балет с пением в одном действии, написанный Стравинским на темы Перголези. В творческой биографии балетной труппы, не баловавшей алмаатинцев разнообразием репертуара, «Пульчинелла» — явление знаменательное. Я смотрел эту постановку с разными составами и меня порадовало разнообразие актерских индивидуальностей, приятно поразила несхожесть трактовок одних и тех же ролей. Поскольку партия Стравинского основана на концертном инструментарии, очень важно, что музыканты весьма квалифицированно справились со своими партиями. Мастерски выступили также вокалисты В. Яковенко (тенор), Л. Чернова (сопрано), Е. Исаков (бас). Хорошо звучит оркестр под управлением В. Руттера.

Постановщик спектакля М. Агатов, будучи солисткой и балетмейстером Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, участвовала в создании нового либретто балета и в этой редакции поставила его на московской сцене. Я попросил Агатову рассказать о своей работе над произведением Стравинского, о том, как родилась идея этой постановки. Привожу ее рассказ.

В 1975 году по инициативе дирижера М. Юровского в нашем театре был впервые мною поставлен балет «Пульчинелла». Сведений о постанов-

ках Л. Мясина (1920) и Ф. Лопухова (1926) сохранилось очень мало. Балет пришлось ставить заново. Мы долго и внимательно изучали партию Стравинского и убедились в том, что для этой музыки старое либретто слишком перегружено незначительными эпизодами. Создателями нового либретто стали, помимо меня, М. Юровский и Н. Кузнецов. Мы стремились сделать предельно ясным сюжет, в духе комедии дель арте, сохранив последнюю как форму спектакля, старались углубить характеры персонажей. В спектакле действуют шесть масок: Пульчинелла — озорной весельчак. Пимпинелла — его мечта и возлюбленная, властолюбивый Тарталья, обольстительная Смеральдина, ее послушный кавалер Бригелла, простодушная насмешница Коломбина. Однако, как я уже говорила, мы отошли от канонизированных масок комедии дель арте. Так, главный образ спектакля многогранен: за маской балагурства, озорного шутства Пульчинелла скрывает свою подлинную натуру поэта и мечтателя. Несмотря на все невзгоды, он находит в себе силы бороться за свою любовь.

«Пульчинелла» — это, прежде всего, действие, площадное представление. Хореография балета решена мной на основе классического танца с привлечением элементов пантомимы и акробатики. Старалась идти от музыки Стравинского. Именно она рождала драматургию спектакля, его стиль и хореографию.

Замечу, что сделанная М. Агатовой хореографическая разработка музыкальных тем дала возможность показать образы спектакля в развитии, выукло обрисовать характеры. Например, Канцонетта очень точно обрисовывает кокетливую Смеральдину, а Серенада — мечтательного Пульчинеллу. Вообще выбор пьес, предназначенных для Пульчинеллы, особенно удачен. Среди них эпизод в духе Генделя, наполненный трагедийным пафосом, и дуэт тромбона с контрабасом, на котором строится гротесковая сцена мести Пульчинеллы. Словом, отсутствие в музыке сквозных тем и мотивов, а также сюитная форма балета не стали препятствием для создания танцевального действия.

В алма-атинской постановке «Пульчинеллы» заняты три состава, и каждый по-своему интересен. Многие из участников спектакля впервые исполняли сольные партии и проявили себя с самой лучшей стороны. В беседе с Агатовой мы коснулись и работы исполнителей. Я могу присоединиться к ее мнению о том, что роль Пульчинеллы прекрасно удалась Р. Бапову, утвердившему себя раньше как танцовщик героико-романтического плана. К. Мажикеев в этой партии хорошо проводит эпизоды озорства и балагурства. У Пульчинеллы — Д. Накипова надо отметить продуманность в решении образа, отточенность деталей.

Эмоционально яркой, актерски убедительной выглядит Пимпинелла — Л. Ли. Хороша в этой роли и сценически обаятельная Р. Байсеитова. Во многом удачен

дебют М. Кадыровой, для которой Пимпинелла — первая сольная партия. Властность и сила чувствуются в Тарталье Б. Ешмухамбетова. Незаурядные актерские данные проявил второй исполнитель — Ю. Васюченко. Запоминается и Тарталья Т. Нуркалиева. Мастерски ведет партию Смеральдины Л. Сычева, есть удачи у Смеральдины — И. Гуляевой. Н. Чичина создаст образ индивидуально яркий, но ей следует еще поработать над техникой. Хорошо вошел в строй спектакля Э. Мальбеков (Бригелла), известный в республике мастер балета. Богатое комическое дарование обнаружил в этой же роли А. Первых, первый год работающий в театре. В роли Коломбины успешно выступили Г. Шакирбаева и Л. Мажикеева.

Два замечания: первое — кода финала не всегда исполняется артистами уверенно и второе — спектаклю при его очень лаконичном оформлении, на мой взгляд, необходимы светодекорации. Думается, что выполнить первое пожелание вполне в силах коллектива, а светодекорации, по словам Агатовой, станут реальностью, когда в театре установят более современную аппаратуру.

«Жар-птицу» поставил в Алма-Ате А. Сидоров, солист Ленинградского Малого театра оперы и балета. После премьеры он возвратился в Ленинград и спектакль остался в надежных руках опытного репетитора Н. Тихоновой.

Мне довелось видеть А. Сидорова в роли Ивана-царевича в ленинградской постановке «Жар-птицы», теперь я познакомился с его балетмейстерской работой. Обе встречи понравились.

«Жар-птица» была поставлена в течение десяти дней и за несколько представлений обрела свою сценическую форму. Задолго до спектакля была тщательно выучена партитура. И вновь оркестр, руководимый В. Руттером, радуется красивым и динамичным звучанием. По мнению Н. Тихоновой, достоинство алма-атинской постановки «Жар-птицы» заключается в стремлении балетмейстера с наибольшей точностью воспроизвести хореографию М. Фокина.

Я знакомился с фокинским описанием хореографии балета и каждый раз, просматривая спектакли, находил в них что-то новое, еще для себя неоткрытое; и все более убеждался в том, что новаторская для своего вре-

мени постановка и сейчас современна. Она дорога нам еще и потому, что создавалась в тесном содружестве Фокина со Стравинским.

Недавно был показан телевизионный вариант «Жар-птицы» в сценарной и хореографической разработке Б. Эйфмана. Я смотрел передачу дважды; она впечатляет сильно, но сказочный сюжет, на мой взгляд, стал у постановщика поводом для воплощения иного содержания, в основе которого обостренный конфликт уродливого и прекрасного. При этом хореография, как мне показалось, часто идет вразрез с эстетикой музыки Стравинского. По-моему, уместно привести здесь слова М. Фокина: «Много Стравинский написал балетов, но ни один из них мне не представляется столь прекрасным... В «Петрушке» — сила, экспрессия, характерность. В «Жар-птице» — поэзия и красота».

Возвращаясь к алма-атинской постановке «Жар-птицы», замечу, что характер фокинской хореографии был осознан труппой не сразу. У Фокина каждый танец осмыслен, наполнен определенным содержанием (это касается и кордебалета). Сейчас исполнение балета во многом убеждает, хотелось бы только больше артистизма в Танце царевен с яблочками и большей экспрессии и динамики в Поганом плясе.

Об исполнителях. В роли Жар-птицы выступили технически ровно Л. Рудакова, танцующая с хорошим пониманием стиля постановки, Н. Чичина, которая особенно хорошо передает полетность, размах крыльев, и столь же точно ощущающая образ Р. Байсейтова. Искренен, эмоционален, пластически выразителен А. Медведев в роли Ивана-царевича. Ю. Васюченко подчеркивает в своем герое национальную характерность. Поэтичный образ Марьи-красы создала О. Васюченко, трепетностью чувств подкупает исполнение Ф. Койгельдиновой. Роль Кашея с подлинным артистизмом ведет Э. Мальбеков. Много удач у кордебалета. Мне особенно понравилась четверка мальчиков-рабов: К. Мажикеев, А. Первых, А. Буркитбаев, У. Мирсеидов.

Все три спектакля, о которых шла речь, раскрыли новые творческие ресурсы театра, выявили новые дарования. Радует, в частности, рост балетной труппы. Хочется верить, что взятый новым руководством театра курс на смелое обновление репертуара и высокое качество постановок найдет достойное продолжение.

От редакции

Как известно, спектакль, о котором шла речь в настоящей статье, был с успехом показан в дни московских гастролей Казахского оперного театра, состоявшихся в июне нынешнего года. Статья об этих гастролях будет опубликована в одном из ближайших номеров журнала.