

СТАТЬ ВЛАСТИТЕЛЕМ ДУМ!

Г. АНСИМОВ,

заслуженный деятель искусств
Казахской ССР



МОЖЕТ быть, настало время задуматься и честно поговорить о том, почему так часто бывает скучно на оперных спектаклях? Ведь, казалось бы, и музыка звучит, и декорации пышны и богаты, и голоса солистов ласкают слух, а зрителью неинтересно. И дело не только в том, что иногда на сцену выходят «непохожие» Татьяна и Ленские, оскорбляющие самые чистые, дорогие, особенно у юношества, представления о бессмертных русских образах; дело не только в том, что в оперных театрах подчас легкомысленно относятся к внешней убедительности своих героев. А в том, что зритель, который пришел в зал оперного театра, зачастую не получает главного, ради чего должно существовать искусство, — ответа на волнующие его, современного человека, вопросы.

Сколько горьких истин высказано по поводу оперного театра уважаемыми и умными людьми прошлого и современности. Сколько людей на предложение пойти в оперный театр отвечают отказом и идут в кино, в драматический театр или смотрят телевизионную передачу. И в этом

**СОВЕТСКАЯ
КУЛЬТУРА**

2 стр. 25 января 1964 г.

виноват только сам оперный театр. Во многом причина заключается в том, что у людей, пишущих, рассуждающих об оперном театре и даже работающих в нем, к сожалению, нет единой точки зрения на это искусство. Еще надо ходят «знатоки», которые вместо того чтобы честно и прямо разобраться в положении, в котором сейчас находится оперный театр, возводят отчужденность части зрителей от оперного искусства в некий принцип. И как часто еще можно услышать, что оперный театр — это место для особо подготовленных (и даже не зрителей, а лишь слушателей!). Если же зритель что-то не понимает и ему скучно, виноват не театр и — боже упаси! — не автор, а зритель, сиречь слушатель. Он должен прийти еще раз или два и понять (видимо, по принуждению стерпится — слюбится), что опера — это высокое искусство, доступное и понятное только очень немногим и обязательно особо подготовленным! Не напоминают ли эти разговоры речи некоторых горе-художников, которые, не найдя пути к уму и сердцу зрителя, прикрывают это своей «особой миссией». Или просто популярную сказку о глом короле?

Оперный спектакль не ребус, который написан непонятными иероглифами и который могут расшифровать только избранные. Он должен быть понятным, ясным, убедительным, только во много раз более волнующим спектаклем, чем какой-либо дру-

гой, потому что в его активе есть великое средство воздействия — музыка. И если оперный спектакль не волнует, если люди в зале остаются холодными, равнодушными, то работники театра должны винить в этом не зрителей, а себя. Винить в том, что не нашли пути к умам и сердцам людей. Говорить же в оправдание о своей якобы особой миссии показа музыки, а не ее драматургического решения в образах — значит уходить от основного вопроса, значит обманывать себя и окружающих, становиться на позицию своеобразного иждивенчества и прикрываться популярным именем композитора, сняв с себя всякую ответственность за то, что происходит на сцене.

Театр для народа. Это не просто фраза. Это цель искусства, это единственно возможная цель жизни и творчества любого художника. И оперный театр — это такой же театр, как и все другие, показывающий на своей сцене жизнь людей с их печалью и радостями. Оперный театр существует для того, чтобы будить умы и сердца зрителей, показывать человека, быть властелином дум ничуть не меньше, чем драма, литература или кино. Мысль, идея! Вот во имя чего

существует театр, в том числе и оперный.

Опера, драма, балет — дети одной матери, имя которой — Театр, и задача работников оперы состоит в том, чтобы не отрываться от своей природы. Как Антей за землю, опера должна держаться за свою суть и богатство — за театр, а это значит, за человека и его судьбу.

ПРЕЖДЕ всего — репертуар. Мало взять произведение пусть и великого автора. Надо знать, во имя чего его ставить. Что театр хочет сказать, показывая его героев на сцене, какова полезность этого произведения для современного зрителя, созвучно ли оно миру чувств и мыслей нашего человека. И в связи с этим, мне кажется, настало время честно поговорить об очень важном — о постановке классических опер.

Разве можно считать посягательством на классику, на высокое чувство уважения и благодарности к великим композиторам, если мы наконец открыто скажем, что ряд произведений, даже прославленных композиторов, в 60-е годы XX века не волнует нашего современника, что право на их сценическую жизнь в данное время прошло, и, не обманывая ни себя, ни зрителей, перестанем их ставить. Ведь не идут же драмы Сумарокова. Хотя мы отдаем должное этому драматургу как большому художнику своего времени, но образы и мысли его пьес не тронут чело-

века наших дней. Или драмы Гюго. Они могут быть интересны сейчас только для любителей, специально изучающих творчество этого автора, а не приходящих в театр для встречи с прекрасным и волнующим. Мы знаем, что «Пиковая дама» — музыкально-драматургический шедевр Чайковского — идет во всем мире, но мы также знаем, что его опера «Опричник» малоинтересна по своим образам, конфликту. Не ставить сейчас «Опричника» — не значит предавать неоправданному забвению творчество великого композитора, а оказать добрую услугу Чайковскому.

Оперный театр, каждый день открывающий свои двери для людей, которых надо убедить, думами которых надо завладеть, должен показывать лучшее, что создано в мировой музыкальной драматургии. Театральная сцена — это место показа избранных произведений, даже классиков, всего лучшего, что создано в мире, а не демонстрация полного собрания сочинений, включая самые слабые. Потеря общего языка со зрителем у многих оперных театров начинается тогда, когда в репертуарный план они включают произведения, забыв о тех, кто сидит в зале, забыв об их желаниях, интересах, развитии, о пульсе жизни, наконец. Зритель, прослушавший на далеком его мыслям спектакле, не всегда может объяснить себе, почему ему было скучно, неинтересно. Но то, что ему скучно, он поймет очень скоро без всякой

специальной подготовки. Реакция зрительского зала на то, что происходит на сцене, в массе всегда правильная. И человеку, прослушавшему на оперном спектакле, в общем неважно, почему он скучал — то ли события оперы абсолютно далеки от интересов его жизни, то ли герои ведут себя неправдоподобно, то ли он сам — «незрелый» ценитель оперы.

Нам, работникам оперного театра, надо самим понять, что многие произведения сейчас не подлежат реставрации — они не увлекают зрительный зал. Не увлекают потому, что их мысль, их идея, то есть то главное, для чего существует театр, далеки от круга наших мыслей. И сказать об этом правду (что, повторю, вовсе не значит покуситься на святая святых) — значит сделать добрую услугу нашему искусству. И не нужно прятаться за красоту музыки и за жанр — «это ведь опера, ей все можно». Уходить от мысли, от идейности — недостойно для оперы и для нас, работающих в нашем советском искусстве.

Нужно понять, что русское, национальное — это не только староклассическое, дореволюционное, что русская опера не кончилась на Римском-Корсакове. Как нельзя сказать, что А. Н. Островский — русское, а Вишневский — не русское, так нельзя, говоря о русской опере, противопоставлять ей не только наших мастеров Шостаковича, Хренникова, Кабалевского, Молчанова, Спадавеккиа, но и всех тех молодых, кто в наше время работает в нашем советском искусстве.

ЗА ВСЮ историю советской музыки и советского оперного театра создано немало опер. Около 700. Но большинство из них по своему характеру застряло где-то на полдороге к новому, так как новым был только сюжет, а приемы передачи этого сюжета оставались в большинстве старыми. Многие оперы напоминают «перестройку» на современную тематику художников-палешан, которые, создавая шкапулки на сюжет «Выходной день», рисовали лужайку, на траве — патефон, а вокруг резвились дети, удивительно напоминавшие иконописных ангелочков.

И не нужно прятаться за, казалось бы, правильные, но, по сути дела, парализующие фразы, что-де основа основ нашего оперного театра, его генеральная репертуарная линия — показ рус-

ской классики от первой до последней буквы алфавита. Да кому, как не русскому театру, знающему образы, интонацию, язык, характер своего народа, ставить русские оперы — свое богатство, свою мощь. Но часто за этими утверждениями стоит ловко скрываемое стремление ряда деятелей театров отказаться от работы над новым, советским репертуаром, желание скрыть свою личную недееспособность, неумение помочь пробиться росткам новых тем и форм оперной драматургии.

Нужно понять, что русское, национальное — это не только староклассическое, дореволюционное, что русская опера не кончилась на Римском-Корсакове. Как нельзя сказать, что А. Н. Островский — русское, а Вишневский — не русское, так нельзя, говоря о русской опере, противопоставлять ей не только наших мастеров Шостаковича, Хренникова, Кабалевского, Молчанова, Спадавеккиа, но и всех тех молодых, кто в наше время работает в нашем советском искусстве.

ЗА ВСЮ историю советской музыки и советского оперного театра создано немало опер. Около 700. Но большинство из них по своему характеру застряло где-то на полдороге к новому, так как новым был только сюжет, а приемы передачи этого сюжета оставались в большинстве старыми. Многие оперы напоминают «перестройку» на современную тематику художников-палешан, которые, создавая шкапулки на сюжет «Выходной день», рисовали лужайку, на траве — патефон, а вокруг резвились дети, удивительно напоминавшие иконописных ангелочков.

И не нужно прятаться за, казалось бы, правильные, но, по сути дела, парализующие фразы, что-де основа основ нашего оперного театра, его генеральная репертуарная линия — показ рус-

ской классики от первой до последней буквы алфавита. Да кому, как не русскому театру, знающему образы, интонацию, язык, характер своего народа, ставить русские оперы — свое богатство, свою мощь. Но часто за этими утверждениями стоит ловко скрываемое стремление ряда деятелей театров отказаться от работы над новым, советским репертуаром, желание скрыть свою личную недееспособность, неумение помочь пробиться росткам новых тем и форм оперной драматургии.

Нужно понять, что русское, национальное — это не только староклассическое, дореволюционное, что русская опера не кончилась на Римском-Корсакове. Как нельзя сказать, что А. Н. Островский — русское, а Вишневский — не русское, так нельзя, говоря о русской опере, противопоставлять ей не только наших мастеров Шостаковича, Хренникова, Кабалевского, Молчанова, Спадавеккиа, но и всех тех молодых, кто в наше время работает в нашем советском искусстве.

ЗА ВСЮ историю советской музыки и советского оперного театра создано немало опер. Около 700. Но большинство из них по своему характеру застряло где-то на полдороге к новому, так как новым был только сюжет, а приемы передачи этого сюжета оставались в большинстве старыми. Многие оперы напоминают «перестройку» на современную тематику художников-палешан, которые, создавая шкапулки на сюжет «Выходной день», рисовали лужайку, на траве — патефон, а вокруг резвились дети, удивительно напоминавшие иконописных ангелочков.

И не нужно прятаться за, казалось бы, правильные, но, по сути дела, парализующие фразы, что-де основа основ нашего оперного театра, его генеральная репертуарная линия — показ рус-

47-летняя история советской оперы совсем не проста и не легка. Трудности ее роста были очень велики. Помимо чисто творческих проблем, на развитии этого жанра сказались и резкая, уничтожающая, подчас необъективная критика в адрес ряда талантливых произведений, таких, как «Катерина Измайлова» Шостаковича, в годы культуры личности. Все это, несомненно, несколько задержало развитие нового, современного оперного искусства. Теперь партия сняла эти наслоения, создала все условия для успешного развития всех видов и жанров искусства.

Характерно, что за последнее десятилетие процесс рождения нового в оперном жанре активизировался.

В умах, сердцах авторов-драматургов зреет то, что должно было ответить на настоятельное требование времени, эпохи... Не прошло бесследно для оперного театра развитие новых искусств — кино, телевидения. Повышенная пульсация XX века стучала в стены одетых в бляжские шубы оперных театров. И вот за короткое время — «Мать», «Джигалы», «Повесть о настоящем человеке», «Война и мир», «Катерина Измайлова», как бы заново открытые, «Судьба человека», «Семья Тараса», «Не только любовь», «Клоп», «Ромео и Джульетта» и тьма — произведения, разные по достоинствам, но не случайные, созданные не из желания «угодить» времени. Это само время. Новые герои, попытки найти новый язык, стремление к динамичной смене событий — это, безусловно, путь советского оперного театра.

Но есть обстоятельство, кото-

рое заставляет насторожиться, — судьба названных опер. Всем известен репертуарный голод оперных театров, и вместе с тем эти произведения, да и ряд других не стали «активом» театра. Причин здесь, на мой взгляд, две. Первая — традиция восприятия зрителей, привычка людей, воспитанных на «оперных» графиках, князьях и царях, привычка, которая заставляет с недоверием относиться к появлению современного героя на оперной сцене. Привычка рутинеров оперных театров (которую, к сожалению, они сеют и среди нового поколения зрителей) к извечным оперным шаблонам, к набору штампов, традиционным ариям, дуэтам, эффектным звучкам. Для них опера — набор более или менее красивых музыкальных блесков, надетых на любой сюжет, который в общем не так уж важен, потому что, по их понятию, опера — это музыкальные шлягеры, а не смысл. Вторая причина заключается в самих композиторах-драматургах. Музыка оперы должна рождаться по совершенно определенным законам, преступить которые невозможно. Законы эти — логика поведения действующих лиц. Ни один автор оперы не имеет права сказать: «Я написал это место потому, что так красиво». Нет, автором должна руководить только правда жизни, только логика поступков героев. И настоящий автор-драматург отличается от ремесленника, угождающего «любителям-слушателям», тем, что он не идет на поводу у последних, а руководствуется правдой поведения героев.

Когда Отелло у Верди приходит в комнату Дездемоны с твердым решением уничтожить эту

женщину, имя которой ложь и измена, ничто не может отвратить его от акта справедливого мщения — никакие слова и объяснения. И Верди решает эту сцену, исходя из состояния Отелло, — лаконично, целеустремленно. Он пишет ее, подчиняясь логике поведения героев. Это закон для Верди-драматурга. А, наверное, для композитора — угодника «традиций», вкусов и привычек — эта сцена подлинно оперной силы и музыкального аскетизма стала бы предлогом для выгодных номеров — скажем, арий — «ария мщения» (как заманчиво!) или ария «о, пощади, я невинован!» (пригодится для концертов и бисов!). Но Верди потому и велик, что он не нотосочинитель, а драматург, знаток театра, подчиняющий ему все, в том числе и музыку. «У композиторов нет героической смелости отойти на второй план, когда это нужно, и более того — не писать музыки, когда в ней нет надобности, — пишет Верди, — они... прежде всего сочиняют гармонию, инструментовку и ищут оркестровых звучностей, забывая о точности выражения, о скульптурной легке характеров, о силе и правдивости драматических ситуаций» (Верди. Письмо к Виктору Моромо).

Вот за такие традиции оперный театр должен драться! Им следовать, их делать своим девизом! К сожалению, нельзя пройти мимо того факта, что оперы, написанные многими нашими современниками, еще грешат игнорированием этого основного закона театра — логики поведения героев. Кто-то сказал, что опера — это драма, написанная музыкой. Целиком подписываюсь под этой формулировкой. Писать

драму музыкой — значит постичь душу героев и найти музыкальные средства для передачи их состояния — вот святая миссия драматурга-композитора. Подменять же музыку, раскрывающую душу, поступки человека, «музыкой просто» — значит не понять природы театра или пренебрегать его законами. И в другом случае оперный театр отомстит. Иногда мягко, иногда — что делать — и жестоко. Вот почему сейчас театры так часто вынуждены «вмешиваться» в работу авторов, пренебрегающих законами театра, приходиться к ним на помощь. Объяснять эту необходимость этим своеобразным постановщикам — значит уйти от принципиальной проблемы и свести все к мелким частностям. Я думаю, что любой постановщик был бы счастлив, окажись в его руках опера, в которой музыка была бы написана на основании законов театра. Но это, к сожалению, не так часто встречается. Много ли сейчас можно назвать современных произведений, которые были бы поставлены театрами в том виде, как они написаны авторами? К сожалению, нет. А если в работе с авторами, которые не были уверены в необходимости знать законы театра, но были уверены в себе, театр и отступал, то сколько раз спектакли после премьеры приходилось снимать и подвергать авторской переработке и сценической дodelке.

НАШЕ время на оперные театры легла двойная ответственность: за работу с автором и за свою. Видимо, это естественно. Это подсказывает сама жизнь, требуя от оперы большей правды и смысла, чем тре-

бовалось раньше, а значит, большего подчинения театральным законам. В свое время это прекрасно почувствовали Шостакович и Прокофьев. Но такие композиторы рождаются не в каждое десятилетие.

Бывает, однако, и так, что не всегда и театр помогает автору, умело, не всегда и не всякий театр хороший советчик. Бывает, что греха таить. Но чем больше будут театры ставить новые оперы, тем больше они будут уметь это делать. А для этого нужны иметь больше опер! Взаимозависимость театров и композиторов очевидна. Лишь в обоюдном сотрудничестве родится ожидаемая всеми советская, современная опера и, главное, доверие и любовь зрителей к ней. В этом смысле чрезвычайно важно еще одно. Иногда от людей типа «как бы чего не вышло» слышится шепот: «не надо опасных экспериментов», «здесь не место для экспериментирования»...

А что такое эксперимент? Это ответ на настойчивый стук действительности в дверь искусства. «Броненосец «Потемкин», «Оптимистическая трагедия», «Реквием» Кабалевского, полотно Прокофьева — не эксперимент, а необходимость, требование жизни. Если экспериментом называть попытку заглянуть в неизвестное, желание приоткрыть тайну жизни, природы, человеческой души, то слово «эксперимент» и слово «жизнь» — синонимы.

Отрыв от жизни, попытка уйти от ее требований, закрыться привычными, «не беспокоящими» формами навившихся оскмину штампов, в наши дни — дни торжества мысли, дни открытий и свершений — самый опасный «эксперимент».