

1. НАШЕТО

За мою творческую жизнь мне не пришлось исполнить роль современного героя в опере. Это тем более обидно, что есть о чем петь. Во имя общего счастья на земле советский человек строит города и орошает пустыни, преобразует природу и расщепляет атом. Он богатый в труде и бессмертный герой на поле брани. Многие и многие легендарные герои ждут своего воплощения в таком большом искусстве, как опера.

Мне кажется, что люди, которые ощущают ритм нашей современной жизни, нашу эпоху, должны чувствовать, что самое наше время обязывает нас искать новые формы, дерзать и открывать. И можно не сомневаться, что и в наше время будут найдены новые формы для отображения нашей замечательной современности в опере, для показа ее в стиле приподнято-романтического, своеобразным оперным языком, когда не будет на сцене таких кричащих контрастов, как противоречие между мелким бытовым правдоподобием и условным изображением человеческих чувств, — пенем.

К примеру, в опере «От всего сердца» комсомолец Яша везжал на сцену на велосипед. Для всех находящихся на сцене, да и для зрителей, это было самое драматически сильное место в спектакле. Они, волнуясь, следили за тем, упадет ли он, упадет в оркестр не умеющий ездить на велосипеде артист. Смешно? Конечно. Но и грустно, ибо такие велосипеды вместо героев нередко выступают на сцене.

В первые годы после революции в Свердловской опере был показан спектакль «1917 год», в котором изображался штурм Зимнего дворца. На сцене стояли «настоящие» пушки, сыпавшие стекла, рушились стены. И рабочий-металлист, участник штурма Зимнего, выступивший на конференции зрителей, справедливо сказал:

«Вы, видимо, считаете нас людьми недостаточно серьезными, если так показываете штурм. То, что было в жизни, мы и сами видели, но показывать этого на сцене нельзя. А вы стараетесь это сделать, и получается конфуз. И пушки у вас стреляют неправильно, и штурм идет понарошку, и стены падают не настоящие, падают театральные. Пусть уж в театре будет, как в театре».

К сожалению, сейчас многие музыкальные театры в спектаклях натуралистически воспроизводят жизнь и стремятся принимать к постановке произведения, копирующие жизнь, но абсолютно не пригодные для оперной сцены.

Ведь был же написан балет, героиней которого была Зоя Космодемьянская. Это имя священо для каждого человека, — но разве можно представить себе Зою танцующей в сапогах и ватной куртке? Каждая ее пируэт был бы кощунством. Но если бы родился опера, где дух этой героини, символическое изображение ее подвига, затмившего все легендарные подвиги Жанны д'Арк, были выражены оперными или балетными средствами, это был бы спектакль огромной эмоциональной силы.

Нельзя забывать, что почти любая из опер великих русских композиторов имела современное звучание. В «Борисе Годунове» Мусоргского во всю мощь зазвучал голос угнетенного, но сильного и грозного народа; в «Золотом петушке» Римского-Корсакова — злой нафлет на самодержавие; в «Евгении Онегине» Чайковский выразил высокие гуманистические идеи поэта образами, созвучными его времени. Чайковский писал Танееву: «Давно чувствовал, было живое, теплое, я всегда старался выбирать сюжеты, в кои действуют настоящие, живые люди, чувствующие так же, как и я».

Но выражение живого и теплового чувства в опере — дело особого рода. Здесь сегодня, мне кажется, можно было бы найти несравненно более убедительные произведения, чем роман Е. Малайчева «От всего сердца». К примеру, сюжет горьковской поэмы «Девушка и смерть», получившей высокую оценку товарища Сталина, может, с моей точки зрения, лечь в основу замечательной оперы, выражающей дух нашей советской эпохи, где любовь и жизнь побеждает смерть. Замечательная легенда о Данко представляется мне как бы написанной Горьким для оперы: поразительную музыку, полную современного звучания, может породить рассказ о человеке, который сжег свое сердце, как факел, во имя счастья своего народа.

Если бы композиторы выбирали такие, к примеру, сюжеты, их произведения не отнимали бы у оперы оперного. Надо и в прошлом и в современном литературном богатстве искать все, что помогает выразить живое и современное чувство, но в своеобразной форме оперной драматургии. Оперу на современную тему надо создавать поэтическим языком, не прибегая к упрощенному повседневному музыкальному просторечью, к нарочитой будничности, которые приводят к отталкивающему натурализму. Надо раз и навсегда договориться, что опера — искусство условное и ее реализм — своеобразный. И мне кажется, что система Станиславского, рожденная в театре драматическом, при механическом переносе на оперную сцену не может принести ничего, кроме вреда. Но, к сожалению, многочисленные вульгаризаторы этой системы стремятся и в опере сделать все «так, как в жизни». Они требуют от писателя и от композиторов, чтобы те создавали произведения, похожие на бытовые драмы, с той только разницей, что в них слова произносятся под музыку. Но задачи драматического театра одни, а оперы — другие!

Несмотря на то, что музыка оперы Д. Кабалевского «В огне», например, очень значительная, убеждающая и тема ее волнующая, ее огонь потас по вине драматурга и театра. Все было на сцене Большого театра: знамена трепетали на ветру, на глазах у зрителей рушилась колонна, снег покрывал всю сцену и лежал в оркестре... но не было оперы. Оттого, что настоящие войска

проходили по сцене, шел дым от пироксов и офицеры были одеты в настоящие полушубки и валенки и вооружены настоящим боевым оружием, в движении, в статике было все убедительно, пока они не пели. Странно, да? Но это именно так. Возможно, и театр утратил способность условно, своими средствами выражать безусловно правдиво такие события. Но военные сводки, перечисление трофеев, рассказ о боевой обстановке, переданные консерваторским пенем, звучащие фальшиво в дни, когда настоящий враг был совсем недалеко от Москвы. У работников театра было искреннее стремление откликнуться своим трудом на современные события, прославить сегодняшних героев. Но волей-неволей взрослые люди выглядели на сцене детьми, играющими в войну, и к тому же с ложным пафосом, несмотря на то, что руководил постановкой этого спектакля Комитет по делам искусств поручил двум режиссерам Большого театра и одному из Художественного. Не было в этом современном оперном спектакле ни старого, ни нового.

В опере В. Желобинского «Мать» (по Горькому) кипела настоящий самовар, от него шел пар, и все зрители так были увлечены этим «героем», что никто не слушал меццо-сопрано — голоса матери. Поездка в Горький, изучение материалов, знакомство с прототипами произведения никак не помогли ни композитору, ни постановщикам оперы. Они изучали натуру, но такое изучение мертво без постижения внутренней поэтической сущности образов, потому что у Горького в центре романа — художественный образ, а не бесстрастная фотография жизни.

Если говорить о нашей современности, то попытка изготовления в искусстве мелких статичных фотографий отдельных уголков, отдельных частей жизни оперируется нашей бурно движущейся, устремленной вперед действительностью.

Допустим, что в том колхозе, куда ездит директор и постановщик спектакля «От всего сердца» в Большом театре, были покосившиеся тины, пенки, старые хаты, но, во-первых, это же не типично, а во-вторых, и там уже наверняка происходят большие перемены. Мне непонятно, как можно было копировать на сцене один колхоз; это неверно хотя бы потому, что роман написан об алтайских колхозниках, а действие оперы перенесено на Украину.

Народу не нужна перегруженная бытовыми, натуралистическими подробностями, ложно-правдивая опера. Он ждет на оперной сцене обобщенных поэтических образов героев нашего времени.

2.

Нам прежде всего надо уяснить, какой должна быть советская опера?

Ведь наша жизнь создала свои легенды и героические сказания, своих, нигде в мире не виданных героев. Чапаев и Шорр, Лазо и Пархоменко, Гастелло и Зоя Космодемьянская — все это люди, чья жизнь и подвиги могут прозвучать в замечательной музыкальной драме как символы века, ярчайшее проявление его героической энергии. А как много жанров внутри музыкальной драматургии могут породить произведения советской литературы! Как живого, вижу, например, я в опере неутомимого воина, путника и героя Василия Теркина. Идея и образы замечательного романа А. Фадеева «Молодая гвардия» могли бы быть превосходным материалом для создания оперного спектакля, который мне представляется совсем иным, чем тот, что мы уже видели. (Объем статьи не дает мне возможности рассказать о том, как я его себе представляю, тем более, я уже имел случай говорить об этом писателям). Могли бы быть воплощены в рельефных и запоминающихся образах в опере такие произведения, как последняя часть романа «Тихий Дон» М. Шолохова, «Звезда» Э. Казакевича, и многие другие. Кроме того, нигде не сказано, что только советская тематика и есть советская опера. У композиторов и драматургов громадный выбор сюжетов. И не только в современной, но и в классической литературе есть произведения, звучание которых призывает к созданию опер. Я мечтаю увидеть на оперной сцене такие, например, произведения, как «Слепой музыкант» В. Короленко, почти все романы Стендаля, «Пенки» и «Вешние воды» И. Тургенева, многие рассказы Чехова. Ведь не напрасно Рахманинов писал музыку на чеховскую прозу. Опере необходимы и фантастические иллюзорные сюжеты — в них тоже можно воспевать современность. Разве нельзя рассказать о героическом, труженике или изобретателе, к примеру, о таком, как Циолковский. И пусть его жизнеопи-сание завершает фантастическая картина — полет на луну. Фантазия необходима в каждом искусстве, а в опере и подавно.

И такая опера принесет больше пользы, чем плохая однодневка, и будет ценным вкладом в советскую культуру. Если бы в наши дни были созданы исторические оперы, такие, как «Князь Игорь» и «Борис Годунов», мы были бы счастливы принять участие в оперных спектаклях, воспевающих величие, славу, творения нашего народа, выражающих идеи нашего времени, но языком и творческими приемами, присутствующими в опере, потому что все это чужеродное прозвучит, как фальшь.

Надо ясно представить себе, что такое оперная условность. Колхозник, поющий под оркестр, ведь это уже условность, и незначителен всему его поведению на сцене правдоподобие такое, как в жизни. Нет, все на оперной сцене нужно подчинить оперным приемам. Ведь когда палец по-своему, условно изображает нашу жизнь, никто не упрекает их в нарушении правды.

Тут можно вспомнить, что замечательный художник Ф. Федоровский при постановке «Бориса Годунова» в 1927 году построил на сцене фонтан с искусственной спиралью, бесшумный — движение воды в нем передавал свет, и это создавало замечательное впечатление, и главное — не мешало пению. В 1947 году тот же Федоровский построил настоящий фонтан — с напором воды, брызгами и т. д. Но в первом случае это было удачное оперное решение, а во втором — натурализм, к которому без внутреннего сопротивления прибегнул художник в угоду неверным веяниям. Ведь

зрители, выходя из театра, могут увидеть перед его фасадом фонтан, куда более эффектный, чем тот, что был на сцене, тем паче фонтан теперь — не редкость даже в инном отдаленном колхозе. Но на сцене, как бы ни пол, какие бы ноты ни «брав» артист, но если с ним рядом настоящий фонтан, пар, дым или дождь, замаскированная, играющая хвостом, то это убьет всякую игру, а пение и подавно. Надо, наконец, решить, кто же лишний в оперном спектакле?

Своеобразная оперная условность требуется и в построении либретто, и в актерской игре, и в постановочной работе. Мне представляется вполне осуществимым на оперной сцене диалог Василия Теркина со смертью. Ведь не боялся же М. Глинка в «Руслане» ввести поющую мертвую голову, и это — одно из самых ярких и выходящих за пределы оперы. Советский писатель Твардовский также не боялся показать в своем произведении аллегорический разговор своего героя со смертью. Этот момент именно в опере может быть особенно убедительным и потрясающим. Здесь особенно ярко может проявиться сила любви Теркина к жизни, к людям и к Родине, его торжество над смертью. Но вложив в такую сцену много труда и, возможно, достигнув художественной удачи, мы подчас не уверены, что она увидит свет на сцене. Ведь известно, например, что в кантате «Василий Теркин» А. Анисимова именно этот эпизод, по некоторым причинам, не был доведен до публичного исполнения.

Какой потрясающей правдой в опере мог бы быть эпизод смерти Аксиньи из «Тихого Дона» Шолохова, когда Григорий клинком вырвал могилу и похоронил ее в яру. Разве может не потрясти и не взволновать зрителя в этот драматический момент душевная боль Григория, выраженная музыкой и пением в дуэте? Мы должны уверенно находить и отстаивать в опере оперное, органически свойственное ей. Невверно, когда это оперное остается непонятым, когда вместо этого во многих произведениях герои читают газеты или излагают их содержание. Так, к сожалению, было в «Поднятой целине», в «Прорыве», в «Броненосце Потемкина» и других.

К сожалению, в опере часто делается все для того, чтобы лишить ее оперной условности. Мы отнюдь не за «Замкуку», но мы против ложно понимаемой правды, во имя которой иные режиссеры преубоют, скажем, чтоб певцы стояли синим к публике только потому, что так в данной ситуации «естественно».

Действительно, в драматическом театре предельно жизненная мимика должна быть оправдана, но в опере она может уничтожить оперу, потому что главное в ней — музыка, ее звучание, ее ритм. Она действует сильнее, чем любая, поставленная по всем правилам драмы выразительная массовка, не говоря уже о том, что петь синим к публике — это значит не донести голос до зрительного зала, до микрофона радио, нарушить тембральное звучание и разойтись с оркестром.

Не напрасно В. Сук сказал однажды в шутку, которая имеет серьезный смысл: «Когда жена расходится с мужем, это драма семейная, а когда певец с оркестром — это драма музыкальная». Много было попыток заменить оперу. Много было предсказаний, по поводу того, что опера, как форма, устарела, но жизнь доказала обратное. Народ, партия, правительство поддерживают и направляют оперное искусство. В дни столетия столетия Большого театра мы еще сильнее почувствовали всенародное внимание и заботу. И это заставляет всех творческих людей театра включиться в горячую работу по созданию новых советских опер.

3.

Партия и лично товарищ Сталин внимательно следят за развитием советского оперного искусства и указывают ему правильный путь. Еще в беседе с создателями одной из первых советских опер «Тихий Дон» товарищ Сталин призвал композиторов к серьезной и упорной работе для того, чтобы вполне овладеть всеми музыкальными ресурсами для полноценного выявления в музыке идей и страстей, движущих советскими героями. В этих мыслях дана замечательная программа идейного и художественного роста и совершенствования оперы, особенно дорогая нам, певцам, чьи творческие силы все еще остаются недостаточно использованными, применяются не в полную меру.

И в дальнейшем каждое указание партии по вопросам музыки и оперного искусства давало примеры последовательной борьбы за человечность, мелодичность и красоту музыки и с радостью воспринималось нами, певцами, как защита наших прав на создание живых и человеческих образов на советской оперной сцене. Статьи «Правда» «Сумбу» вместо музыки», разоблачая формализм, требовала простоты, реализма, понятности образов, естественного звучания слова.

Через двенадцать лет ЦК ВКП(б) в постановлении «Об опере «Великая дружба» снова очень четко сказал: «Вокальная часть оперы — хорное, сольное и ансамблевое пение — производит убогое впечатление. В силу всего этого возможности оркестра и певцов остаются неиспользованными».

Таким образом, в каждом выступлении партии по вопросам оперного искусства сказаны замечательные, верные слова в защиту вокальной культуры, в защиту пения в опере.

Создания новых творений ждет наш народ от драматургов, композиторов, исполнителей, но они должны быть созданы на высокой профессиональной высоте с множеством ярких, запоминающихся мелодий. У нас есть все для того, чтобы создать и показать советские оперные произведения. Но, к сожалению, в большинстве современных советских опер почти нет мелодий. И нам, как это ни странно, нечего петь. Нам, певцам, приходится десятки лет находиться в упорно бороться за право голоса в опере. Певцы тщетно доказывают композиторам, что в опере прежде всего надо петь, что из всех средств и возможностей этого великого искусства человеческий голос — главная

краска на его палитре, главное средство для выражения идей и чувств героя. Но говоря об этой всем известной истине, мы сознаем, что в новых произведениях часто нет мелодий не потому, что их не хочет создавать тот или другой композитор (эти «новые направления», игнорирующие мелодический язык, изживаются), но и потому, что некоторые композиторы с помощью этой моды прикрывали свою беспомощность.

«Правда» в статье «Неудачная опера» подвергла критике оперу Г. Жуковского «От всего сердца», поставленную на сцене Большого театра. Эта статья — прекрасный пример последовательной борьбы партии за жизненность и содержательность музыкального искусства, за мелодичность и красоту музыки. Она очень точно определяет типические и очень характерные просчеты автора оперы, которая была поставлена на оперной сцене только вследствие нетребовательности и безответственности.

Известно, что некоторые оперные дирижеры и певцы отказались участвовать в той же опере «От всего сердца». И мне кажется, что люди, которые брались за этот неверный материал, шли против своей совести — совести музыкантов-профессионалов. Есть мотивы, смягчающие их вину, — они хотели проявить себя и отличиться в работе над современной оперой.

Однако беда в том, что при директорском единовластии и отсутствии художественных советов открывать и утверждать новое берется, как правило, неопытные дирижеры, которые не дирижируют классическими оперными спектаклями, и незнающие дирижеры, что губительно отражается на судьбе этого нового. При ограниченных знаниях они проявляют посредственный вкус и считают, что — при нужной теме — к художественному качеству оперы можно предъявлять пониженные требования и снисходительность в надежде на то, что ее вырчит патристическая масса. Так обстояло дело и с оперой «От всего сердца».

В чем же основной недостаток этой оперы? Прежде всего в пренебрежении к мыслям и чувствам советских людей, к их духовному миру, а ведь это единственный источник, рождающий музыку. В опере «От всего сердца» ни у одного героя нет своей темы. Ни одна партия не написана в ней так, чтобы мог проявиться себя человеческий голос во всей силе, красоте и естественности своего звучания. Например, П. Селиванов в одном спектакле пел Яшу-комсомольца в батюном ключе, через несколько спектаклей пел в этой же опере, будучи, как известно, баритоном, теноровую, хотя и пунктированную партию секретаря райкома, которую исполняли теноры Н. Ханев и Т. Черняков. В этом виновен не только композитор, но и маэстро, стоящий за дирижерским пультом.

Опера не терпит голый назоливой поучительности. Бедность, фальшь, надуманность сюжета оперы приводят к тому, что она искажает и правду жизни и художественную правду искусства. Композитор не создал в опере запоминающихся выразительных арий, дуэтов, ансамблей и поэтому, что не было материала в либретто, и потому, что он позабыл, что голос певца в опере это и есть музыка души героя — самая сильная во выразительности, по силе воздействия и доходчивости.

Недостатки этого приводит к тому, что в репертуаре Большого театра к сегодняшнему дню не сохранилось ни одной современной оперы, а трудился в стенах Большого театра больше, чем над двадцатью такими постановками. Но что осталось в памяти от них? И в этом сыграли свою роль невзыскательность, нетребовательность, безответственность руководителей театра, которые не желали прислушаться к искренней, правдивой критике профессионалов и часто вместо этого несправедливо обвиняли их во всеобщих грехах, в желании уклониться от работы над современной оперой. А в искусстве, по моему, самый большой грех — неискренность, пониженная требовательность!

Я убежден, что опера Д. Кабалевского «В огне» будет с волнением воспринята слушателями, если ее поставят, как оперу. В русской музыке у Рубинштейна, Танеева и в классической западной музыке у Генделя, Берлиоза, Верди есть много произведений, в которых звучание голоса и оркестр обладают высочайшей выразительной силой, несмотря на то, что в них нет действия, как в опере. А ведь ария в опере — это прежде всего результат, итог действия и порожденный им монолог, который дает возможность певцу выразить самые сокровенные чувства героя. И на практике большинство наших композиторов стремится к речитативу и недооценивает арию, считает, что ария — устаревшая форма. Когда замечательная певица Е. А. Лавровская посоветовала П. И. Чайковскому написать оперу на сюжет пушкинского «Евгения Онегина», она не могла знать, как напишет музыку композитор, но она знала, что в опере Чайковского на такой сюжет будет, что петь.

И в ней есть драма, трагические события, порывы высоких чувств, образы, характеры.

Чайковский говорил, что опера требует сжатости и быстроты действия и не терпит сюжетов, «слишком подробных, требующих многих, не подлежащих музыкальному воспроизведению разговоров, разъяснений и действий».

Несколько дней назад в Ленинграде я услышал фразу: «Он любит Ленского больше, чем Пушкина». И мне не страшно признаться, что именно музыкальная партия Чайковского требует от певца не легкой пушкинской проны в отношении к Ленскому, а любви к этому герою, и нельзя устоять против нее и нельзя ее не почувствовать, так как Ленский Чайковского не похож на пушкинского Ленского.

В опере и литературные герои приобретают новые черты и жизнь здесь нельзя показывать с тем правдоподобием, которое присуще драматическому театру. Драматургия в опере — основа оперного спектакля, но для того, чтобы понять, насколько она своеобразна, достаточно вспомнить «Пиковую даму» Пушкина и то, до каких новых высот поднимает ее гениальная пар-

титура оперы Чайковского. И, наоборот «Демон» Лермонтова, чудесное слово поэта, придает волнующее оперное звучание музыке Рубинштейна.

4.

Некоторые композиторы жалуются на то что писатели не пишут оперных либретто. Но нельзя думать, что композитор только сочиняет музыку на уже готовый текст. Опыт композиторов-классиков показывает, что либреттист обычно получал от композитора план преобразования сюжета драмы или поэмы, повести или романа в действие, построенное по законам оперной драматургии. О своем либреттисте Верди говорил: «Поэт знает все, что я хочу». А он хотел сюжетов, образов, характеров, которые позволили бы по ходу действия певцам — и прежде всего певцам — в мелодии, ясной и чистой, полной страсти и самых разнообразных чувств, выразить душу героя.

И сейчас мы рассказываем, как легенды, — всем певцам хорошо знакомые, — повести о дружбе певцов с композиторами. И сейчас живет в Ленинградском доме ветеранов сцены Антон Эйхенвальд, дирижер и концертмейстер, который впервые участвовал с солистами и ансамблями «Евгения Онегина» Чайковского. Он рассказывает, что певцы после первой же сценки рассказали автору о своих претензиях и затруднениях и композитор принял почти все из пожелания. Он внес изменения в диалоги Онегина и Ленского, в диалоги во время мажурки, в сцене сорья. Мы знаем, что «Пиковая дама» писалась с расчетом на Н. Н. Фигнера, а ария «Что наша жизнь...» была написана в трех тональностях, чтобы певец мог ее исполнять при любом состоянии. И так как этому певцу лучше всего удавался звук «е», — и в тексте и в музыке композитор стремился дать наибольший простор именно этому звуку. А кто не знает о том, что ария «Туча ненастная мимо промчалась» была написана Римским-Корсаковым для тенора Сикар-Рожанского уже после генеральных репетиций спектакля «Царская невеста», а партию Мазепы Чайковский писал для певца Коросова? Все мы знаем о творческой дружбе Шаляпина, Собина и Неждановой с Рахманиновым, который и писал для их голоса и считался с их пожеланиями. Уже выбирал те или иные сюжеты для опер, композиторы-классики всегда знали, какие артисты будут их исполнять.

А опера, по моему убеждению, должна начинаться с момента, когда композитор прежде всего и раньше всего нашел тему, мелодию, выражающую характер героя, и точно определил, какой голос ее может и должен петь. Когда ясно и возводно можно зазвучит на оперной сцене голос героя, только тогда сможет проявиться и широкая душа советского человека — труженика, воина, вдохновенного строителя коммунизма. Мне кажется, что нашу эпоху можно и нужно воспевать в оперных спектаклях, но без любовных плакатных приемов и примитивизма, которые практиковались и еще практикуются в наши дни.

Вызывает крайнее удивление, а иногда и горечь то обстоятельство, что многие высокоталантливые композиторы, создавшие выдающиеся произведения, пишут музыку, в которой можно подчас усмотреть нарочитый примитивизм.

Вонистину наш народ творит много подвигов, достойных воспевания, и сам поет. А в опере, где основа — пение, именно пения и нет. Большую горечь испытываем мы, что не можем оставить следа в искусстве той эпохи, в которую мы живем. Снисходительность к художественному качеству материала, ложные требования к оперному искусству, которые предъявляют люди с ограниченными знаниями и посредственным вкусом, погоня за количеством в ущерб качеству — приносят огромный вред оперному искусству.

Противники современной оперы всегда ссылаются на Пушкина, который, по словам Дая, якобы сказал, что он не может писать о Петре I, так как петровская эпоха слишком близка ему по времени. Но опыт самого Пушкина, написавшего «Капитанскую дочку», посвященную более поздней эпохе, и множество стихотворений — откликов на текущие исторические события, опровергает эти слова. Характерно, кстати сказать, что в беседе с Глинкой Пушкин выразил сожаление, что он не сам написал либретто «Руслана и Людмила», он бы сделал его еще более условным и фантастическим, то-есть совсем непримемлемым с точки зрения зрителей сегодняшних «оперных деятелей».

Есть еще одно препятствие на пути новых советских опер: для того, чтобы, скажем, такой некогда инициативный и пылкий оперный театр, как Театр им. Станиславского и Немировича-Данченко, мог поставить оперу, ее должны утвердить шесть инстанций, причем любая из них имеет много прав для того, чтобы запретить произведение, а разрешить, в сущности, могут немногие. Так, опера Т. Хренникова «Фрол Скобеев» увидела, наконец, сцену после долгих мытарств автора. И устранить эти препятствия обязательно нужно, потому что на каждой из этих ступеней есть люди, вкус и пристрастия которых часто отнюдь не совпадают со вкусом и желаниями зрителей. Было бы хорошо, если бы многочисленные и с каждым годом увеличивающиеся этажи в учреждениях, руководящих искусством, предоставили хотя бы одну комнату для творческой работы, для творческих дискуссий. Комитет по делам искусств руководит созданием духовной культуры, возглавляет деятельность художников. Люди, руководящие искусством, должны прислушиваться к мнению художников-профессионалов и не считать свое мнение законом. Это принесет несомненную пользу делу создания классической советской оперы.

Ответа на вопросы газеты, я, конечно, не смог охватить всех проблем оперного искусства, но думаю: то, что здесь высказано, будет обсуждено широкой музыкальной общественностью, и это поможет рождению новой советской оперы, созданной по законам оперного искусства.