

ПРОКОФЬЕВ НА СЦЕНЕ БОЛЬШОГО ТЕАТРА

К 80-летию со дня рождения композитора

Каждое крупное явление в истории оперного искусства рождало свой театр, вызывало к жизни особую систему принципов и приемов музыкально-сценического воплощения оперного произведения, соответствующую сущности творчества того или иного композитора. В этом смысле можно говорить о том, что есть оперный театр Моцарта и Вагнера, Верди и Пуччини, Мусоргского, Чайковского и других композиторов.

Определяющую роль в развитии советского оперного театра сыграли не только произведения классического наследия, но и в первую очередь постановки новых опер советских композиторов. Каковы бы ни были несовершенства и недостатки тех или иных сочинений, далеко не всегда и не во всем могущих соперничать с классикой, — тем не менее их образы заставляют творческий коллектив пристальнее всматриваться в жизнь и глубже осмысливать ее явления, современный язык раздвигает музыкальные горизонты, новые приемы драматургии создают почву для творческих исканий режиссуры. Тем самым новые современные произведения становятся стимулом развития творчества и мастерства всего исполнительского коллектива.

В достижениях советского оперного театра творчеству выдающегося советского композитора Сергея Прокофьева принадлежит особенно большая роль.

В операх С. Прокофьева привлекает красота музыки, глубокое новаторство. Не во всех его операх есть развернутые арии, ансамбли, хоры. В большинстве прокофьевских опер основу вокала составляет речитативно-ариязная мелодика, хотя в «Дуэнье», «Войне и мире» есть и развитые вокальные формы. Композитор идет прежде всего от слова, от действия, стремясь выразить их смысл в правдивой вокально-речевой интонации. В этом он продолжает творческую линию Даргомыжского — Мусоргского.

Интонационный язык С. Прокофьева глубоко современен. Вспомним, например, такие повторяющиеся фразы из «Семена Котко», как «Ну, и с тем до свиданья», «Спасибо» и т. п. Как они правдивы, свежи, современны! Это интонации людей конкретной эпохи, за ними ощущаются живые, неповторимые характеры.

Питаясь истоками современной жизни, интонационный язык Прокофьева вместе с тем глубоко коренится в традициях. Вспомним тему Москвы из «Войны и мира». Типично прокофьевская мелодия. Вместе с тем в ней слышатся и Глазунов, и Бородин, и Глинка, и русские канты, и даже знаменитые распева, но все это переплавлено в некое новое, совершенно оригинальное и современное целое.

Подобное же единство традиций и новаторства можно найти у Прокофьева и в области гар-

монического языка и оркестровки, которые всегда необычайно характерны и играют большую роль в создании его оперных образов. Оркестр нередко принимает в его операх основную содержательную нагрузку. Поэтому умение слышать заключенное в нем образное содержание очень важно для певца-актера, действующего на сцене.

Оперная музыка Прокофьева необычайно сценична, действенна. Она может служить ярким примером того, что опера — это

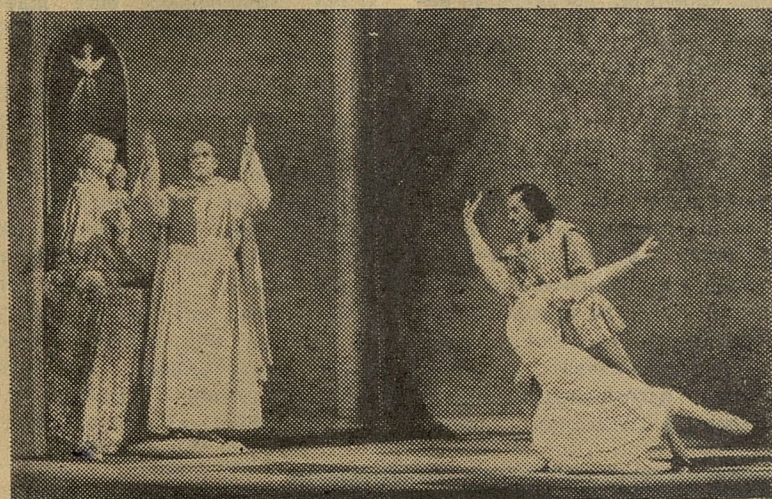
росте и творческой зрелости коллектива. Образы, созданные в операх Прокофьева, являются неотъемлемой частью творческой биографии таких современных певцов, как Г. Вишневецкая и Т. Милашкина, И. Архипова и Е. Образцова, А. Кривченя и А. Ведерников, Е. Кибкало и А. Эйзен, А. Масленников и Ю. Мазурок и многих других. Партии классического репертуара, вероятно, во многом трактовались бы ими иначе, не будь у этих талантливых артистов опыта участия в постановках прокофьевских опер.

«Война и мир» (режиссер Б. Покровский, дирижер А. Мелик-Пашаев, художник В. Рындин, 1959 г.) стала крупным событием в жизни театра. Спектакль, поставленный как памятник победе русского народа в Великой Отечественной войне 1912 года, поражающий органическим сочетанием монументальности и психологизма, реалистической достоверности и символики, широких «фресковых» сцен и тончайших лирических нюансов. В нем воплотились современные принципы оперной режиссуры и изобразительного оформления. На нем выросло и воспиталось целое поколение певцов-актеров. И спектакль этот до сих пор пользуется неизменным успехом и любовью зрителей. Музыка Прокофьева, глубоко раскрывшая образы Л. Толстого, выдерживает сравнение с самыми выдающимися образцами музыкальной классики. Достаточно напомнить тему весеннего обновления, вальс Наташи, арию Кутузова, сцену смерти Андрея и многое другое.

Постановка «Повести о настоящем человеке» (режиссер Г. Ансимов, дирижер М. Эрмлер, художник Н. Золотарев, 1961 г.) принесла на сцену театра современную тему, позволила создать Е. Кибкало, В. Нечипайло, А. Кривчене, А. Эйзену, И. Архиповой, К. Леоновой, Г. Панкову и другим исполнителям теплые и проникновенные образы людей, окружающих нас в сегодняшней жизни. Этот спектакль воспел подвиг советского народа в Великой Отечественной войне, прославил мужество и несгибаемую стойкость советского человека. Театру принадлежит большая заслуга в усовершенствовании музыкально-драматургической редакции этого произведения. Его воплощение позволило найти интересные приемы режиссерско-сценических решений, а художнику создать оформление, сыгравшее заметную роль в развитии театрально-декорационного искусства.

В год ленинского юбилея театр обратился к чудесной музыке «Семена Котко», воплотившей душевную чистоту людей, свершавших революцию (режиссер Б. Покровский, дирижер Ф. Ман-

суров, художник В. Левенталь). Замечательным ансамблем певцов-актеров в спектакле созданы реальные живые характеры. На сцене разворачивается действие, максимально полно отвечающее музыке, выражающее глубину ее идейно-художественного замысла. Достаточно вспомнить финал второго акта. Его многоплановое сценическое действие отличается своеобразным «симфонизмом» и органически



Балет «Ромео и Джульетта». На снимке: Г. Уланова — Джульетта, М. Габович — Ромео.

перерастает в символическую картину народной трагедии. Такого глубокого постижения замысла С. Прокофьева не было в предыдущих постановках этой оперы на сценах наших театров.

Оперы С. Прокофьева помогают бороться со штампами, с наигрышем и рутинной. Их музыкально-образное и драматургическое новаторство требует творчества и от исполнителей, заставляет осваивать новые выразительные средства музыки, искать пути к правдивому воплощению образа. Ведь образы, скажем, Софьи и Семена в «Семене Котко» невозможно воплощать на сцене теми же способами и приемами, что и образы Тоски и Каварадосси или даже Татьяны и Онегина. А найти манеру интонирования, вокального произнесения слова, сценического поведения, соответствующую сути образа и выражающую верное ощущение жизни, — в этом и состоит творчество.

Иногда певцам, которые впервые сталкиваются с С. Прокофьевым, его вокально-интонационный язык кажется непривычным, трудным, недостаточно учитывающим особенности голоса.

Однако, как правило, это бывает на первых стадиях разучивания партий, когда певцы еще сольфеджируют, воспроизводят интервалы, а не музыку. Но как только интервал превращается для певца в интонацию, за которой стоит живой образ, вокальная партия усваивается и «ложится на голос». Непривычные и нередко настораживающие исполнителей своим новаторством оперы Прокофьева, когда они становятся художественно освоенными, как правило, принадле-

жат к любимым произведениям репертуара, которыми по праву гордится театр.

За последние пятнадцать лет Большой театр обратился к трем операм Прокофьева. Две из них остаются в репертуаре театра и сегодня. Но и другие произведения этого замечательного композитора достойны сцены Большого театра и ждут своего воплощения. Это «Любовь к трем апельсинам», шедшая здесь в 20-е годы, а также «Игрок» и «Дуэнья», пока не ставившиеся в Большом театре. Все они могли бы много дать для развития творческого коллектива и доставить большую радость зрителям.

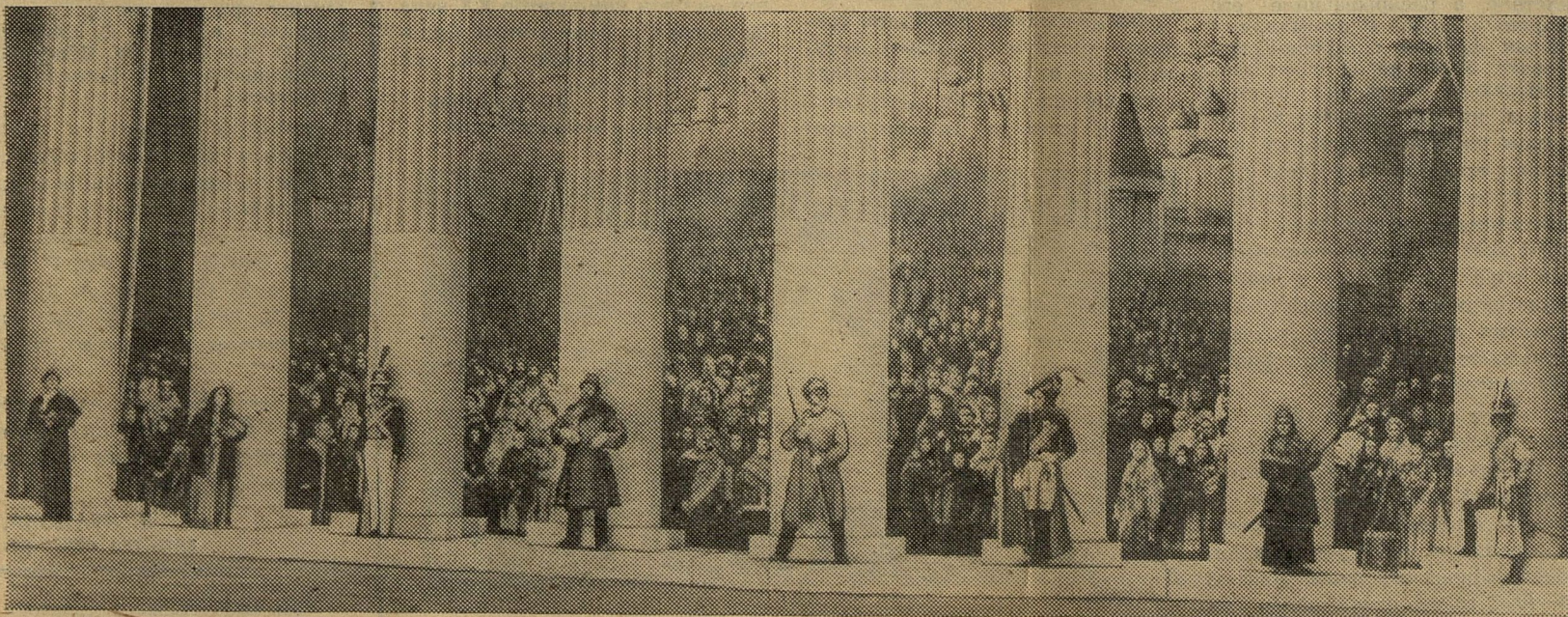
* * *

Не меньшее значение имеет творчество Прокофьева для развития советского балета. С именем этого композитора связаны высшие достижения, веки исторического пути нашего балетного театра.

Балеты С. Прокофьева характеризуются тем же органическим единством традиций и новаторства, что и его оперы. Они унаследовали и продолжили достижения русского балета, связанные с той реформой, которую произвели в нем Чайковский и Глазунов. В произведениях Прокофьева воплотились типичные для русского балета принципы большого содержательного спектакля, созданного на основе музыки, которая находится на высшем уровне современного искусства, отличается симфонизмом, несет глубокую характеристику образов, действия и обладает танцевальностью.

Музыка в балете Прокофьева не ограничивается аккомпанементом и созданием ритмической основы танца. Она содержательна, образна, симфонична. И именно поэтому почти вся музыка «Ромео и Джульетты» и «Золуш-

(Окончание на 4-й стр.)



Опера «Война и мир». На снимке: эпиграф спектакля.

«Сов. артист»
1971. 23/IV

не класс.

ПРОКОФЬЕВ НА СЦЕНЕ БОЛЬШОГО ТЕАТРА

Из редакционной почты

ПОЛЕЗНОЕ МЕРОПРИЯТИЕ

(Окончание. Начало на 3-й стр.).

ки» вошла в концертно-симфонические сюиты, исполняющиеся самостоятельно.

Вместе с тем балетная музыка Прокофьева является глубоко новаторской по языку. Его мелодии не спутаешь ни с каким другим композитором. Его гармония сложна и необычна, инструментовка оригинальна. Ритмы в балетах этого композитора очень остры и характеристичны (достаточно напомнить, например, танец рыцарей и танец антильских девушек в «Ромео и Джульетте»). В них коренятся необычайно богатые возможности для хореографических находок. Большим своеобразием отличаются и лирические страницы произведений композитора.

Вот почему при постановке балетов Прокофьева невозможно ограничиваться лишь школьной лексикой классического танца, шаблонами народно-характерного танца, да драматической пантомимой. Когда на первых порах балетмейстеры сводили к этому свои выразительные средства, возникало противоречие между стилистикой спектакля и музы-

сх пор идет на сцене. Без этого произведения трудно представить балетный репертуар театра. «Золушка» решена на основе сочетания бытового действия с феерией. Однако, думается, что музыка Прокофьева содержит возможность для большего: для создания философской поэмы о смысле жизни (подобно тому как создает подобную возможность музыка Чайковского в «Лебедином озере»). Правда, все другие постановки «Золушки» в наших театрах, обладая определенными достоинствами, также, на наш взгляд, не возвышались до глубины и философской обобщенности музыки. Это произведение Прокофьева еще ждет своего адекватного сценического воплощения.

Недостатки односторонней драматизации балета особенно сильно проявились в «Сказе о каменном цветке» (балетмейстер Л. Лавровский, дирижер Ю. Файер, художник Т. Старженецкая, 1954 г.), где реализм оказался подмененным натурализмом, танцевальная специфика балетного театра нарушенной и во многом утраченной. Но зато этапное значение в развитии балета приобрел «Каменный цветок» Ю. Григоровича (художник С. Вирсаладзе). Этот спектакль поставлен в Ленинграде в 1957 г. и перенесен на сцену Большого театра в 1959 г. С него начался современный период в развитии нашего балета.

«Каменный цветок» Ю. Григоровича — это своеобразная «песня без слов» в честь любви, красоты, творчества. В этом спектакле на основе музыки углублены образы сказов П. Бажова. Им приданы масштабность, философский смысл.

В «Каменном цветке» Ю. Григоровича действие решено танцевально, хореографическая лексика близка музыке Прокофьева, пластический язык является удивительно богатым, гибким и выразительным, крупные танцевальные композиции, развитые хореографические формы служат воплощению основных драматургических этапов действия.

«Каменный цветок» восстановил значение и утвердил на балетной сцене действенно-симфонический танец как основной метод решения спектакля. Вспомним такие сцены, как Помолвка, Ярмарка, Подземное царство. Они решены как крупные массовые танцевальные композиции, обладающие определенной логикой построения и развития, но не воспроизводящие натуральное действие, а раскрывающие его течение и смысл в формах, подобных формам симфонической музыки. Здесь перед нами развертываются не танцы на помолвке, на ярмарке или в подземном царстве, а, наоборот, помолвка, ярмарка, подземное царство предстают в сценическом, действенно-симфоническом танце, то есть дается их танцевальный образ. Отсюда — и необычайно широкие возможности для развития самого танца, которое скрывается при бытовом решении спектакля.

Следует отметить и лексическое новаторство Ю. Григоровича. Он не только углубил драматургию «Каменного цветка» и дал его танцевально-симфоническое решение, но и развил здесь хореографический язык. Балеты 30—40-х годов, основываясь на классическом танце, вводили в

него элементы народного танца и драматической пантомимы. Ю. Григорович, помимо этого, развивает сам язык классического танца, вводя, на основе его общих принципов, множество новых движений и их сочетаний, без которых невозможно было бы создание образов женщины-ящерицы — Хозяйки Медной горы и блистающих лучистой красотой, острых и хрупких камней подземного царства.

О «Каменном цветке» хочется сказать словами Д. Шостаковича: «Главное достоинство спектакля я вижу прежде всего в органичном сочетании музыки, хореографии и декорационного оформления. Все едино, цельно, взаимосвязано. Найдена та заветная «мера вещей», которая гармонично соотносит между собой все элементы постановки, пронизывает их общим музыкальным тоном. И зритель, даже посмотрев балет однажды, уносит с собой ясный художественный образ спектакля».

Ю. Григоровичу, являющемуся главным балетмейстером Большого театра, можно сделать упрек в том, что он не сохранил свой собственный спектакль в репертуаре. Ведь участие в «Каменном цветке» приобрело важное значение в творческом развитии таких артистов, как М. Плисецкая и В. Васильев, Е. Максимова и Н. Тимофеева, М. Кондратьева и В. Левашев, Н. Филиппова и Я. Сех и многих других. То, что найдено в этом спектакле, имело определяющее значение для развития всего нашего балета в 60-е годы.

В 1963 году балетмейстеры О. Тарасова и А. Лапури поставили на сцене Большого театра спектакль «Подпоручик Киж» на музыку Прокофьева из одноименного кинофильма. В этом остро социальном сатирическом произведении смело использовались условные формы, и оно имело большой успех. Удачно было сочинено либретто и скомпонована музыка. В хореографии были интересные образные находки (например, сочетание траурного шествия и издевательского пляса народа при похоронах подпоручика Киж). Спектакль этот и ныне не утратил своего



Опера «Семен Котко». На снимке: Г. Вишневская — Софья, Г. Андрищенко — Семен, А. Кривченя — Ткаченко.

значения, а потому заслуживает возрождения на сцене театра.

Обращался к Прокофьеву Большой театр и при создании детских спектаклей. А. Варламов в 1959 году воплотил на сцене симфоническую сказку «Петя и Волк», создав веселый танцевально-игровой спектакль. Л. Лавровский поставил силами хореографического училища «Классическую симфонию» — произведение, полное юношеского обаяния, давшее основу для танцевально щедрых, изобретательных и разнообразных хореографических композиций.

Можно без преувеличения сказать, что наряду с сочинениями Чайковского, произведения Прокофьева составляют основу балетного репертуара Большого театра. Но возможности использования в балете музыки Прокофьева далеко не исчерпаны. У этого композитора есть произведения, никогда не шедшие в Большом театре, которые могут быть поставлены при условии переосмысления либретто. Но и, помимо этого, музыка Прокофьева (симфоническая, инструментальная и даже оперная) дает необычайно широкие возможности для хореографии и, вероятно, еще не раз явится предметом творческого вдохновения балетмейстеров.

Процесс освоения творчества Прокофьева в опере и балете продолжается и принесет, видимо, еще немало новых открытий. Но уже и сейчас можно сказать, что ни один композитор XX века не сыграл в завоеваниях Большого театра такую роль, как Сергей Прокофьев.

В. ВАНСЛОВ,
доктор искусствознания.



Балет «Золушка». На снимке Р. Стручкова — Золушка (в центре).

Гостеприимно распахнулись на сей раз двери Большого театра для необычных посетителей — маленьких музыкантов и их гостей.

Еще недавно все с любопытством читали афишу, извещающую о том, что в Большом театре состоится первый концерт юных исполнителей. Сейчас подобное объявление о каждом следующем концерте уже воспринимается как должное. Эти творческие отчеты юных музыкантов стали неотъемлемой частью жизни коллектива нашего театра.

Вопросу воспитания подрастающего поколения в нашей стране придается огромное значение. И очень хорошо, что именно общественные организации крупнейшего театра страны так внимательно к этому относятся. Ведь каждый такой концерт-смотр — это еще одна ступенька в деле формирования будущих, возможно известных музыкантов-исполнителей.

Концерт, о котором идет речь, проходил в период подготовки к XXIV съезду КПСС в обстановке огромного подъема всех творческих и трудовых сил нашего народа.

Поэтому особенно интересно было услышать выступление кандидата экономических наук, доцента А. Веденского, в хорошей форме — серьезной и общедоступной — раскрывшего перспективы развития народного хозяйства.

В концертах юных уже неоднократно выступали отдельные исполнители. И приятно было наблюдать за их явными успехами.

Первым номером в концерте выступала Наташа Максименко, которая очень музыкально и, не побоимся этого слова, вдохновенно исполнила «Вальс» Э. Грига.

Вторым номером выступили братья Павлик и Алексей Марковы и Дмитрий Яблонский. Они с подкупающей непосредственностью исполнили трио В. Моцарта «Анданте и Менуэт из Дивертисмента».

На сцене появились и «свои» юные композиторы — братья Илья и Аркадий Коллоцкий.

Хорошо выступили Наташа Минская, Лена Леонова, Дмитрий Фефанов. С большим мастерством танцевала Рада Бутырская. Заключительным номером концерта было выступление братьев Андрея и Алексея Тимохиных.

После концерта исполнителям были вручены памятные подарки и сувениры.

Партию фортепьяно исполняла концертмейстер С. Иванова, ставшая «старожилом» этих концертов.

Большое спасибо хочется сказать организаторам этих концертов, прежде всего Е. Потаниной — председателю детской комиссии при местном комитете театра и КДС и представителю детского сектора при цеховом оркестре М. Ерохиной, а также В. Ваденцевой, Э. Браккер, М. Яблонской, И. Бутырскому, Л. Тимохину, Е. Игнатенко.

Нельзя не отметить и наших скромных тружеников обслуживающих цехов, создающих приятную уютную атмосферу и следящих за порядком во время концерта. Это Н. Ермакова, Р. Кувшинова, В. Семенова, А. Дружинина, Н. Алташина, М. Матвеева, В. Кулакова, В. Наумова, И. Ромас.

Хочется пожелать нашим общественным организациям не терять интереса к этому нужному и полезному делу.

Л. ИВАНОВА,
артистка оркестра.

Зам. ответственного редактора
И. Г. АГАФОННИКОВ.



Балет «Каменный цветок». На снимке: В. Васильев — Данила, Н. Тимофеева — Хозяйка Медной горы.

ки. В постановках же 60-х годов заметно как раз стремление создать танцевальный стиль, соответствующий музыке.

Балет «Ромео и Джульетта» был впервые поставлен в Ленинграде в 1939 г. и перенесен на сцену Большого театра в 1946 г. (балетмейстер Л. Лавровский, дирижер Ю. Файер, художник П. Вильямс). Он явился выдающимся достижением советского хореографического искусства 30—40-х годов. Правдивость и психологическая глубина образов, драматургическая полноценность и художественная цельность, яркое оформление, воссоздающее достоверные картины Италии эпохи Возрождения, великолепный ансамбль исполнителей во главе с Галиной Улановой (ее партнерами были М. Габович, А. Ермолаев, С. Корень и другие замечательные артисты) — все это поставило данный спектакль вровень с трагедией Шекспира и обусловило его долгую сценическую жизнь. В свете позднейших достижений нашего балета, обладающих более развитой танцевальностью, сейчас очевидны и недостатки этой постановки. Но они не отменяют ее исторической роли и значения для наших дней. Современная балетная молодежь не может творчески формироваться, не «пройдя» через «Ромео и Джульетту», не освоив то, что внес этот спектакль в развитие нашего искусства.

«Золушка» (балетмейстер Р. Захаров, дирижер Ю. Файер, художник П. Вильямс, 1946 г.), как и «Ромео и Джульетта», до