

5
1-апреля 1961 г., № 72 (5460)

ВДАЛИ ОТ СОВРЕМЕННОСТИ

Репертуарные афиши оперных театров бедны произведениями советских композиторов. Но и среди тех немногих названий, которые порою мелькают между «Евгением Онегиным» и «Травиатой», «Пиковой дамой» и «Аидой», «Русалкой» и «Фаустом», почти нет таких, которые говорили бы о нашей сегодняшней жизни, утверждали бы на оперной сцене героя нашего времени.

В отличие от театров драмы и музыкальной комедии, где современная тема заняла ведущее место в репертуаре, оперные сцены продолжают в основном знакомить слушателей с произведениями прошлого, пусть прекрасного и великого, но неспособного заменить искусство, непосредственно рожденное запросами сегодняшнего дня и прямо выражающее дух нашей эпохи.

Наши композиторы создали мало опер на современную тему, а среди того, что написано, еще меньше произведений художественно полноценных. На пути создания классических советских опер о наших днях есть немало трудностей, которые нередко порождают неверие в самую возможность решения подобной задачи, вызывают разговоры об архаичности оперного жанра, о его отмирании. Но в действительности отмирает не опера, как таковая, а «вампучный» оперный театр с его бездейственностью, сценической статикой, отсутствием полноценного драматического действия. Отмирает театр, напоминающий костюмированный концерт, где певцы думают лишь о «звучке», а не о правдивом раскрытии образов, где вокал самодовлеет и нет органичного единства музыки и исполнительских средств.

В лучших операх советских композиторов, выдержавших испытание временем, таких, как «Воина и мир», «Семен Котко», «Дуэнья» С. Прокофьева, «В бурю» и «Мать» Т. Хренникова, «Декабристы» Ю. Шапорина, «Семья Тараса» Д. Кабалевского, «Овод» А. Спадавеккиа, «Богдан Хмельницкий» К. Данькевича, найдены новые приемы музыкальной драматургии, связанные с созданием полноценного музыкального театра на оперной сцене, театра драматургически напряженного и действенного, несущего подлинную правду жизни, раскрываемую в драматически активной музыке. Постановка опер советских композиторов — важнейший стимул и главный источник развития оперного театра. Она заставляет искать особые средства музыкально-сценического воплощения оперного произведения, обогащает исполнительское и постановочное мастерство.

Одесский оперный театр, к сожалению, не проявляет большой активности в работе с композиторами над созданием советских опер. На его сцене в настоящее время идет несколько балетов на темы современности, но нет ни одной оперы о наших днях. Это, конечно, очень обедняет его творческое лицо, ибо современность в работе оперного театра определяется в первую очередь его активным участием в создании произведений о советских людях.

Но современность может быть выражена и в постановке классики — в истолковании ее с современных позиций, в принципах исполнительского мастерства. Здесь в работе одесского театра есть и достижения, и слабости. Театр располагает значительными творческими силами. В его четырех спектаклях, которые нам довелось видеть, — «Иоланта», «Евгений Онегин», «Пиковая дама» и «Кармен» — отличными певцами показали себя артисты Р. Сергиенко, А. Мацкевич, А. Иванова, Н. Гребенюк, Е. Иванов, Ю. Молчанов, З. Колтон и другие. Выступает здесь в главных ролях и талантливая молодежь — Г. Гениуш, Г. Дмитриев и другие. И тем не менее многое в этих спектаклях выглядит архаичным, далеким от современного уровня развития оперного театра. Названные спектакли не относятся к числу новых постановок, однако, они входят в золотой фонд действующего репертуара и в основном определяют лицо театра.

Лучшим среди названных спектаклей нам кажется «Иоланта» Чайковского (режиссер Г. Дикий, дирижер Д. Сипитинер). Эта постановка подкупает прежде всего единством музыкальных и сценических средств воплощения оперы. У Р. Сергиенко в роли Иоланты выразительное вокальное исполнение подкрепляется сценической игрой, а точно найденные движения, жесты, мимика делают убедительными чувства, вложенные в вокальную партию. Она хорошо передает душевный перелом при прозрении слепой героини под влиянием чувства любви.

Но в виденных нами спектаклях театра отсутствует органическое слияние музыкального и драматического начал, которое является особым достоинством советского оперного театра и характеризует современный уровень его развития. Драматическая культура в театре значительно ниже музыкальной, и это отрицательно сказывается на спектаклях в целом.

Далеко не всегда в постановках заметно творческое отношение к исполняемому произведению, самостоятельное прочтение его с современных позиций. А когда в спектакле нет четкого идейно-художественного замысла, определенной постановочной концепции, ясного музыкально-сценического решения, его содержание в «стихийной» игре артистов может получить одностороннее или ложное истолкование. Так произошло, в частности, с «Кармен» Бизе. Оркестр в спектакле звучит великолепно, дирижер Н. Покровский во всем точно следует замыслу композитора. Но то, что происходит на сцене по воле режиссера Н. Мелешко, никак не вяжется с существом образов, задуманных автором. Кармен в спектакле получилась просто злой и взыскательной девчонкой, погубившей хорошего и искреннего деревенского парня. Нет нужды доказывать, что содержание гениальной оперы Бизе гораздо сложнее и богаче.

Непродуманностью общего музыкально-драматургического решения оперы можно объяснить и такие явления, как неоправданные купюры в «Пиковой даме» (квинтет в первой картине, подход к заключительному хору в третьей картине) или оторванные по своему замыслу от действия декорации в «Евгении Онегине».

Душа оперного спектакля — в его идейной концепции, рожденной современным прочтением оперы. Там, где такая концепция отсутствует, спектакль неизбежно оказывается в целом слабым, как бы ни были хороши его частные эпизоды или отдельные исполнители.

Низкий уровень драматической культуры приводит к двум пережиткам старого оперного театра: неоправданной «фронтальности» мизансцен и разрыву пения и игры актеров. В таких спектаклях расположение актеров на сцене диктуется не логикой и смыслом действия, а только лишь удобствами пения: актеры выстраиваются в линеечку у рампы, смотрят на дирижера и поют «на зрителя». Так происходит, например, во втором квартете первой картины «Евгения Онегина», в первом хоре первого действия и в квинтете второго действия «Кармен», в хоре гуляющих в первой картине «Пиковой дамы» и во многих других эпизодах этих спектаклей.

Разрыв пения и игры певцов-артистов выражается и в том, что эти две стороны их творчества нередко существуют независимо друг от друга. Например, Г. Дмитриев очень искренне и эмоционально наполненно играет в паузах, но становится сценически скованным во время пения. Артист Г. Гениуш в роли Онегина, наоборот, сценически более выразителен в пении и нередко выпадает из образа в «зонах молчаний». Между тем современный уровень исполнительского искусства в опере требует органичного единства того и другого, и этого единства следует добиваться молодым певцам, во многом талантливо показавшим себя в данных ролях.

В спектаклях театра, как правило, нет непрерывной линии логического развития драматического дей-

ствия. Но и возникая в отдельных эпизодах, оно не всегда является выражением музыки. Артисты иногда двигаются вне ритма музыки, структура мизансцен не совпадает с членениями музыкальной формы и т. п. Порою же на музыку наслаивается внешнее сценическое движение, не только не помогающее более глубокому восприятию ее, но, наоборот, мешающее пониманию музыки и отвлекающее от нее. В качестве примера можно привести «комикование» приживалок или суевливу «беготню» графини в четвертой картине «Пиковой дамы».

Полноценный оперный спектакль немалосилим и без связи изобразительного решения оперы с музыкой и драматическим действием. Декорация должна углублять понимание музыкальной драмы и выражать ее смысл. В «Иоланте» и «Пиковой даме» (художник Л. Черлениовский) есть приближение к решению этой задачи. Но в других спектаклях декорации часто независимы от оперного произведения. В «Кармен» декорации того же художника далеки от реализма и полны дешевой «парфюмерной» красоты. В «Евгении Онегине» (художник О. Зосимович) допущены еще более серьезные просчеты.

Постановщики задумали показать на оперной сцене русскую природу в различные времена года — задача, чуждая произведению Чайковского. Поэтому первая картина дана летом, вторая и третья — осенью, пятая — зимой. Декорации красивые, но смысл их ложен. Нелогичность золотой осени во второй и третьей картинах состоит не только в том, что девушки в третьей картине собирают в октябре ягоды на кустах малины, а Татьяна в легоньком платьице разгуливает по листьям, опадающим с деревьев. Гораздо существеннее, что таким решением режиссер и художник отрывают вторую картину от первой на полтора-два месяца, то есть отрывают письмо Татьяны от первой встречи с Онегиным, лишают его непосредственности, превращают порыв Татьяны в продукт длительного размышления. Это вносит уже не внешнюю, а внутреннюю фальшь в сценическое воплощение и истолкование оперы.

Все те недостатки, о которых шла речь, говорят о неблагоприятном положении с режиссурой в Одесском оперном театре. Оперные певцы и дирижеры нередко пытаются уйти от решения сложных задач музыкально-сценического искусства, провозглашая: «В опере надо петь». С этим никто и не спорит. Но петь можно и на концертной эстраде, в опере же пением надо выражать действие, а следовательно, создавать и воплощать на сцене драматическое действие, наполненное музыкой.

Это один из важнейших принципов современного мастерства в работе оперного театра. И он относится не только к постановке классики. Без овладения синтетичностью музыкально-сценического искусства невозможно решить и проблему создания художественно полноценной оперы на современную тему. Оперный театр должен идти в этом отношении навстречу творчеству композиторов, ибо только в совместном творчестве композиторов и театров возникнет современная оперная классика.

В. ВАНСЛОВ,
кандидат искусствоведения.