

Советская музыка 2.11.57

Навстречу второму Всесоюзному съезду композиторов

# Советская опера и балет на киевской сцене

Тот, кому приходилось беседовать о советском музыкальном искусстве с непрофессионалами, очевидно, не раз сталкивался с такими утверждениями, что наши композиторы написали-де много хороших симфоний, инструментальных пьес, песен, оперетт, на худой конец, даже балетов, а вот опер мало, да и те, что написаны, немелодичны, без арий, скучны.

Мало написано! А ведь если взять на себя труд сосчитать все советские оперно-балетные сочинения, право же, их окажется едва ли не семь сотен. Цифра довольно внушительная! Пусть многие из этих произведений так и умерли, не получив сценической жизни; у некоторых «жизненный» путь был весьма кратким и тернистым. Но ведь есть и такие (их не большинство!), которые живут с немеркнувшей славой и год, и два, и пять, и десять, и больше. Живут! «В бурю» Т. Хренникова, «Тихий Дон» И. Дзержинского, «Семья Тараса» Д. Кабалевского, «Декабристы» Ю. Шапорина, «Богдан Хмельницкий» К. Данькевича, «Молодая гвардия» Ю. Мейтуса — эти названия почти не сходят с театральных афиш. А что уж говорить о балетах «Красный мак» и «Медный всадник» Р. Глиэра, «Бахчисарайский фонтан» и «Пламя Парижа» В. Асафьева, «Золушка» и «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, «Шурале» Ф. Яруллина, «Гаяз» А. Хачатуряна, «Семь красавиц» Кара Караева, «Берег счастья» А. Спадавеккиа, «Лауренсия» А. Крейна и других.

Да, сильно преувеличивают «отрицатели» советского оперно-балетного искусства! Это особенно очевидно после того, как несколько театров, проявив хорошую инициативу, организовали декады советских опер и балетов, идущих на их сценах (я уже не говорю, что ни один смотр национального искусства не обходился без советского оперного и балетного репертуара). Характерно, что театры не повторяют друг друга, что каждый из них сумел показать «свое». Недавно такая декада прошла в Киеве. И, естественно, преобладающее место здесь было отведено произведениям украинских авторов. Наверное, в силу того, что большинство из прослушанных в эти дни произведений было знакомо и раньше, они возбуждали мысли не столько о каждом отдельном композиторе и о каждом конкретном сочинении, сколько об общих вопросах советского оперно-балетного искусства.

Прежде всего снова и снова напрашивалась одна из кардинальнейших и ставших, так сказать, «извечной» для музыкального театра проблем — проблема современной темы в оперно-балетных жанрах. Из восьми спектаклей, включенных в декаду, два отображают события Великой Отечественной войны (сейчас это тоже уже история!) — балет А. Спадавеккиа «Берег счастья» и «Молодая гвардия» Ю. Мейтуса. Остальное — страницы боевых подвигов русского и украинского народов («Богдан Хмельницкий» К. Данькевича и «Война и мир» С. Прокофьева), прошлой борьбы народа за свое освобождение от гнета поработителей («Лилея» К. Данькевича, «Ростислава» Г. Жуковскова), наконец, вечно юная, вечно живая тема — «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева.

И это не случайно: едва ли среди сотен оперно-балетных сочинений, принадлежащих перу советских авторов, наберется хотя бы десяток, посвященных событиям сегодняшнего дня. Однако пусть ревнители «чистоты» стили оперы, пытающиеся доказать, что условному языку этого искусства вообще недоступна современная тема, не потирают радостно руки. Вполне уместно напомнить им здесь, что когда-то и народные драмы Мусоргского казались неприемлемыми в опере, и лирические сцены Чайковского были встречены настроенно; что «Травиата» Верди казалась крамольной, а «Кармен» Бизе вызвала насмешливые улыбки. Да, таких «классических» примеров десятки!

Конечно, не спецификой жанра «оправдывается» отсутствие опер и балетов, отражающих современность, а тем, что композиторы и либреттисты не умеют «отбирать» в жизни интересные темы, сюжеты, что подчас они тащат в художественное произведение все уловимое глазом и ухом, не мысля образно, не обобщая, а повторяя «как в жизни». И характерно: именно повторенное «как в жизни» выглядит на сцене музыкального театра до смешного беспомощно и, самое главное, фальшиво.

Известно, что оперный композитор — прежде всего музыкант-драматург. Известно, что цельность драматургического замысла, четкость музыкальных характеристик и острота конфликтов — основа основ оперных и балетных произведений. Каким же мелодическим даром ни обладал композитор, или каким бы он ни был мастером оркестрового письма, но если произведение рыхло, расплывчато по форме, оно всегда оставляет чувство неудовлетворенности. Все это азбучные истины, но их приходится повторять. Увы, наиболее уязвимая, легко ранимая сторона советского оперно-балетного творчества — именно музыкальная драматургия.

Что, к примеру, можно добавить к оценкам «Богдана Хмельницкого», которые были даны в свое время новой, переработанной редакцией произведения К. Данькевича? Значительность исторических событий, о которых повествует опера, глубина идейного содержания сюжета, народная почвенность музыкального языка — все это, несомненно,нискало любовь к «Богдану Хмельницкому», опере, высокопатриотической по своему духу и по звучанию. Развернутые хоры, монументальные массовые

сцены, жизненно правдиво воссоздающие образ главного героя — вольнолюбивый украинский народ, большие вокальные эпизоды в опере (в ариях здесь недостатка нет), выпуклая, сочная обрисовка основных персонажей составляют неосценимые достоинства партитуры К. Данькевича.

В опере есть что петь, что играть, что ставить и есть что «переживать» зрителю. Как это важно! Не будет преувеличением сказать, что «Богдан Хмельницкий» стоит в ряду первого, лучшего десятка советских оперных названий. А ведь даже в ее драматургии есть просчеты: опера длинна, в ней излишне число действующих лиц, самостоятельных сюжетно-музыкальных линий.

Характерно, что до сих пор оправдание «рыхлости» формы «Богдана Хмельницкого» искали в объемах этого монументального героико-эпического полотна. Но стоило прослушать в этой же декаде «Войну и мир» Прокофьева, как стало ясно — это не так. Опера «Война и мир» более объемна, чем «Богдан Хмельницкий», по количеству картин (в «Богдане Хмельницком» — четыре действия, семь картин, в «Войне и мире» — четыре действия, 11 картин), не уступает ей по хронометражу и вдвое превосходит по числу действующих лиц (44, не считая участников массовых хоровых и танцевальных эпизодов). Да и музыкальная речь Прокофьева сложнее, «недоступнее» (особенно широкому слушателю), чем речь Данькевича. Почему же все-таки «Война и мир» не кажется длинной, утомительной?

Много спорят о творчестве Прокофьева: одним оно кажется «заумным», другим — ярко выразительным. Но никто не возьмет на себя смелость отрицать огромное мастерство композитора, самобытность, своеобразие его стиля. Все — и поклонники, и противники — признают его мастером симфонического письма, в совершенстве владеющим приемами симфонического развития.

Драматургия «Войны и мира» лежит вне сферы обычных «норм» оперной драматургии — она фрагментарна, двухпланова. В опере как бы сосуществуют два жанра: первый из них — лирико-интимные сцены, лежащие в плоскости «онегинских» образов, второй, ораториально-эпического склада, — изображение войны.

Казалось бы, при таких особенностях драматургии оперы Прокофьева она должна была распадаться на отдельные эпизоды, производить впечатление разбросанной, тягуче-расплывчатой. А этого нет. Нет потому, что дар метких и острых характеристик, присущий Прокофьеву, позволяет ему несколькими лаконичными штрихами обрисовать сложнейшую драматическую ситуацию или даже образ того или иного эпизодического персонажа, мастерски передать в оркестровой партии все тончайшие психологические нюансы, душевные порывы героев, связать отдельные картины между собой, дать образы в развитии.

Исполнители и зрители очень часто сетуют на советских композиторов за то, что в их операх мало что «поется». И с этой точки зрения музыкальная речь С. Прокофьева в «Войне и мире» легко поддается критике: здесь мало номеров, которые могли бы войти в концертный репертуар исполнителей и тем более в быт народа. Ибо преобладающую роль здесь играют небольшие ариозные и речитативные построения.

Что и говорить, в развернутых сценах, требующих большого, подлинно оперного дыхания, хотелось бы более широкого и свободного развития вокальных образов. Но именно развития вокальных образов, а не безоговорочного «выполнения» «законов» жанра, когда композиторы, стремясь преодолеть мелодическую сухость советской оперы, — нужно это или не нужно, требует ли того психологическое состояние героя, развитие сюжета или не требует, — «сочиняют» арии, как бы следуя традициям классицизма.

А по существу не классические традиции, а традиционность в том, что Олег Кошевой, комсомолец-молодогвардеец, поет в опере Мейтуса тривиальные оперные арии, обычные арии героев-любовников. И таких арий у Олега Кошевого три, причем никакой драматургической нагрузки они не несут, никакого драматического развития образ от этого не получает! Может быть, автору просто не по плечу развернутые оперные формы? Да конечно же, нет. Как выразительно, многогранно нарисовал он «коллективный» образ молодогвардейцев в «Клятве», естественно прибегнув к канону, как к наиболее выразительной для данного эпизода форме музыкального письма. Здесь — не выдумка композитора, профессионально владеющего пером, а чутье художника. Да и такие моменты, как «Комсомольская песня», как хор утоняемых в фашистский застенек девушек и женщин Краснодона, написаны «не головой», а кровью сердца. Думается, поэтому они и лежат в иной плоскости, чем традиционные оперные арии, к которым «по долгу службы» прибегнул композитор.

Пусть это не покажется крамольным, но, право же, порой под флагом верности «классическим традициям» протаскивается весьма облегченный подход к той или иной творческой задаче. На декаде в Киеве это особенно ощутимо было в балетах.

В балетной музыке очень много иллюстративности, часто музыка балета как бы носит прикладной характер. Истоки этого, очевидно, в дивертисментности многих и многих классических балетов. Но ведь перед нашими композиторами стоят иные задачи, и прежде всего потому, что они борются за созда-

ние балетов, значительных по идейному замыслу, по теме.

Увы, с какой легкостью порой решаются эти задачи! У нас создано немало балетов, в основу которых положена героическая тема, тема народно-освободительной борьбы против угнетателей, против иноземных захватчиков. Тема высокая, благородная, очень богатая по своим выразительным возможностям, но как часто она сведена к некоему стандарту, превращена, по существу, в «болванку» героического балета с такой сюжетной схемой: простую девушку пытаются соблазнить или увести в плен захватчик. Девушка неподкупна, верна в своих чувствах, она смело идет на смерть, лишь бы не покориться. Финал варьируется: либо героиня умирает, либо на помощь ей приходит народ...

Не спорю, все это изложено здесь упрощенно, примитивно, но, думаю, суть передана довольно точно. При такой «устоявшейся» схеме трудно рассчитывать, что каждый автор, каждый постановщик и актер найдут подлинно художественное, реалистическое правдивое и в то же время «свое» решение темы. Трудно! И вот за девять дней декады на сцене Киевского театра побывали Маруся Богуславка, Лилея и Ростислава. Все эти три героини — словно родные сестры. А ведь, казалось бы, как различно музыкально дарование К. Данькевича, Г. Жуковскова и А. Свечникова! И как различны были их творческие задачи, если «Ростислава» Г. Жуковскова — это сказка-балет, а, например, «Лилея» сделана по мотивам народного эпоса.

«Схема», очевидно, помешала творчески глубоко решить в музыке важнейшую для искусства социалистического реализма проблему народности, тем более существенную в произведении, идея которого — народно-освободительная борьба. Иначе другим ничем не объяснишь, что даже К. Данькевич, написавший такое произведение, как «Богдан Хмельницкий», — оперу, где русский и украинский фольклор поистине творчески претворены в «Лилею» пошел по линии механического наизывания народных мотивов, гонясь за количеством цитат, а не за тем, чтобы каждая такая мелодия была насыщенной необходимостью при обрисовке данного образа, данной ситуации, чтобы она составляла единое органическое целое со всей тканью партитуры. Нет ощущения, что композитор мыслит этими образами: он их старательно вспоминал.

В «Ростиславе» этот недостаток еще более разлителен.

И характерно, что в таких балетах именно народные сцены выглядят как вставные номера, как эпизоды из выступлений ансамблей народных песен и плясок.

Организовав декаду советских опер и балетов, Киевский театр сделал огромное, полезное дело, и прежде всего потому, что сейчас, накануне Второго съезда советских композиторов, привлёк внимание широких слушателей к советскому репертуару, дал им представление о состоянии отечественного музыкального искусства. Тем более важно, что это сделал именно Киевский театр — талантливейший, жизнедеятельный коллектив.

Да, это он доказал во время декады, хотя бы таким спектаклем, как «Ромео и Джульетта». Конечно, в Киеве нет Галины Улановой, но там есть удивительно талантливая, по-улановски лиричная, чистая, искренняя Джульетта — Е. Ершова. Она нигде не старается повторить улановский образ, и все же в какой-то мягкости, поэтичности видish его и вместе с тем не его, а совсем другую Джульетту. Есть в Киеве и выразительный, яркий Ромео — А. Белов. Есть и свое (балетмейстер В. Вронский) прочтение этого спектакля.

Радостно. Радостно, что театр ищет свои решения уже, казалось, решенных задач, что он живет активной творческой жизнью. Правда, ему и карты в руки: имея такой блестящий оркестр и таких дирижеров, как А. Климов, как В. Тольба (в особенности!), как Б. Чистяков; таких ярких балетных актеров, как Л. Герасимчук, Р. Визиренко-Клявин, М. Апухтин, О. Потапова, А. Минчин, да и некоторых других, почему не создавать замечательные балетные постановки?!

Ну, а что уж говорить об оперной труппе! Пожалуй, и не придумаешь произведения, которое было бы не под силу этому театру из-за отсутствия в труппе соответствующих голосов.

Со всей остротой ощущаешь это на спектакле «Война и мир».

Известно, с какой опаской берутся за это сложнейшее — и для сценического воплощения, и для восприятия — произведение творческие коллективы, известно, что на первых порах многие исполнители относятся к нему недоверчиво, настороженно, что в Ленинграде постановка «Войны и мира» не привлекла зрителей. Много сомнений было и в Киевском театре в период подготовки спектакля. А сейчас — это крупнейшее событие в культурной жизни города, Украинцы и даже СССР. Зритель полюбил оперу, полюбил спектакль. «Война и мир» идет при аншлагах.

Заслуга здесь принадлежит всему коллективу участников киевской постановки во главе с дирижером А. Климовым, талантливым режиссером-постановщиком В. Склиренко, одним из лучших советских театральных художников А. Петрицким, хормейстерами В. Колесником и Л. Венедиктовым. Благодаря тому, что постановку «Война и мир» осуществляли замечательные оркестр и хор певцы — обладатели больших хороших голосов — и талантливые актеры, опера «запела», в ней раскрылись мелодические богатства, прямо надо сказать, ранее мало приметные (и когда опера шла в концертном исполнении, и когда

ее поставил Ленинградский Малый оперный театр).

Можно было бы много говорить о каждом исполнителе в отдельности, можно было бы перечислять одну удачную сцену за другой. Правда, режиссерски, к сожалению, слабее решены картины перед Бородинским сражением и финал. Первая из них несколько дробна, суетлива. В. Склиренко усложняет ее ненужными режиссерскими «находками» и, кроме того, использует сугубо статичный «оперный» прием пения хора на публику. Да и финал — слишком статичный апофеоз.

Зато предшествующая ему сцена смерти Андрея Болконского буквально потрясает. И в прокофьевской музыке (этот эпизод поистине соперничает с величайшими шедеврами мировой оперной литературы), и в оформлении этой картины, и в пении и игре Б. Пузина — Андрея (если можно назвать «трой» почти неизменную позу лежащего навзничь актера), и в звучании оркестра и задушевного хора, назойливо повторяющих одну и ту же речитативную фразу «пить, пить, пить», — скупое, законичное, без нажима, без надвеса переданы вся сила, психологическая глубина страданий жадного к жизни, волевого человека, борющегося с наступающей смертью.

Трогательно непосредственна, эмоциональна Наташа Ростова — Т. Пономаренко. Особенно хороша она в первой картине (в Отрадном) и во второй (сцена бала). Но, думается, иногда артистка слишком драматизирует образ, в ее игре и пении появляется надломленность, несколько чуждое толстовскому, да и прокофьевскому облику Наташи. И кажется, что это происходит не от неправильного понимания партии, а от большого эмоционального накала, с которым проводит свою роль Пономаренко.

Один из наиболее ярких в опере — образ великого русского полководца Кутузова (М. Роменский), и один из самых сильных моментов в его партии — монолог-дума Кутузова о судьбах России.

Да и военный совет в Филях — одно из ярких мест партитуры Прокофьева и один из ярких эпизодов спектакля. Всего лишь несколько фраз вложены в уста участников этого эпизода, а с какой скульптурной пластичностью, графической четкостью рисуются суховатый, сдержанный Бенниген (С. Иващенко) и волевой бесстрашный Ермолов (В. Пазин), смело глядящий в будущее прозорливый Раевский (Д. Гнатюк) и осторожный, нерешительный Барклай де-Толли (С. Коган).

Да, все-таки как тесно связана судьба музыкально-сценического произведения с исполнительским коллективом, да еще с таким «всильным», как оперный театр Киева! В самом деле, что стоит ему сделать оперу «эталоном» для многих коллективов и привлечь тысячам маловеров, о которых говорилось выше, вкус к советским произведениям? Но ведь плохим спектаклем столь же легко и отвадить зрителя. А вот об этом-то, кажется, театр не всегда думает.

На спектакле «Молодая гвардия», включенном в репертуар декады, зал был наполовину пуст! «Эту оперу зритель не воспринял», — объяснило руководство театра. Так ли это? Не очень верно: «Молодая гвардия» прочно укрепилась и в наших оперных коллективах, и за рубежом...

И с каждой сценой спектакля все меньше хотелось вникать зрителю: театр виноват, конечно, театр. Никаких претензий нельзя было предъявить оркестру — великолепному, высокопрофессиональному ансамблю и дирижеру В. Тольба — талантливому, чуткому, эмоциональному музыканту: все здесь звучало безукоризненно. А вот сценические впечатления были иные.

Несоответствие вокального и сценического образов в оперных постановках — довольно частое явление. Но, право же, если можно мириться с тем, что умирающая Виолетта в «Травиате» не производит впечатления гибнущей от чахотки; если Микаэла грузна для своих 16—18 лет, а Снегурочка несколько объемна — это еще можно простить. Видеть же вместо комсомольцев, вместо школьников людей не первой молодости как-то уж очень неприятно. А ведь при первом появлении Любы Шевцовой на сцене по залу прокатилось: «Это мать Олега». Только с улыбкой недоверия можно было смотреть, как Люба «соблазняет» немецкого офицера; такое же чувство вызывала сцена встречи комсомольцев-краснодонцев на квартире у Кошевых в канун Великого Октября: у многих из ее участников могли быть если не внуки, то наверняка дети-комсомольцы. Где уж тут до романтической приподнятости, до жизненной правдивости образов. Странно! Зачем же показывать советскую оперу в таком виде, да еще в дни декады.

Но еще более странно равнодушные общественных организаций Киева, работников Министерства культуры Украинской ССР, наконец, местной прессы, даже не заметивших, что в городе состоялся смотр советских музыкальных спектаклей, а если и заметивших, то во всяком случае не реагировавших.

Вспоминается, какой широкий общественный резонанс получили декады советских опер и балетов в Саратове, и в Молотове, и в Новосибирске. В Киеве же это прошло «под сурдинку». Почему? Вероятно, и здесь вопросы пропаганды советской музыки стоят с такой же остротой, как в других творческих организациях, и здесь музыкантов и широкую общественность волнует состояние советского оперно-балетного творчества.

М. ИГНАТЬЕВА,  
спец. корр.  
«Советской культуры».

КИЕВ.