

Опера и балет живут одной жизнью со всеми нашими искусственными идеями, идеями, строящими коммунизм. Как бы ни были специфичны их образы, как бы ни был усвоен их язык, связь с жизнью народа и для них является главной линией развития. «В битве за коммунизм, которую мы ведем, коммунизм — это идеал, но идеал — это идеал партии и правительства с деятелями литературы и искусства, — важнейшее значение имеет воспитание всех людей в духе коммунистических идеалов». К этому призваны также театры оперы и балета, спектакли которых обладают огромной силой идейно-эмоционального воздействия на человека.

У нас очень мало художественно полноценных произведений на современную советскую тему в жанрах оперы и балета. Но и классика, составляющая пока еще основу репертуара, может служить воспитанию наших зрителей в духе коммунистических идеалов. Важно лишь, чтобы спектакли были пронизаны живым ощущением современности, чтобы они возносили зрителей и выявляли у них ассоциации с действительностью сегодняшнего дня.

Зачем нужен людям музыкальный театр?

Этот элементарный вопрос, казалось бы, не должен быть предметом обсуждения. В искусстве оперы и балета созданы огромные эстетические ценности, способные доставить людям наслаждение, возвысить и облагородить человека. И все-таки о назначении этого вида искусства порою приходится задумываться не только зрителям, впервые приобретающим в музыкальном театре, но и людям, создающим его спектакли.

Пение можно слушать и на концертной сцене, драматическое действие можно смотреть на сцене драматического театра. Ни для того, ни для другого не обязательно идти в оперу. Но от слияния музыки и действия, когда действие раскрывается через язык музыки, включается в ход событий, это есть только в оперном театре. Само искусство и наглядное из искусства — театр — и самое возвышающее и эмоциональное — музыка, — сливаясь друг с другом, создают сплав, в котором необычайно глубоко и тонко раскрываются душевные переживания людей, в полном центре действия музыкального театра тем значительнее, чем глубже в значении музыки раскрывается смысл драматического содержания и чем полнее в сценическом действии выражается эмоциональное содержание музыки.

Вот, к примеру, сцена между Тоской и Спаринья во втором акте оперы «Тоска» Пуччини в исполнении Т. Драндасова и Л. Келлер (режиссер И. Келлер). Она впечатляет не только своим драматизмом и необычайной выразительностью музыки. Мы ощущаем на сцене подлинную жизнь и верим в правду переживаний. И это потому, что певцы-актеры здесь естественны и органичны: они действуют так, как будто бы действительно могут или в каком месте переместиться на сцену, а живут подлинной жизнью своих героев, выражая ее и в пении, и в сценических действиях. Здесь каждая вокальная интонация певцов выполняет драматическую задачу, выражая их стремление добиться определенного действительного результата. А весь рисунок сценического действия, его эмоциональное наполнение, атмосфера, композиция и ритм заданы музыкой, соответствующей ей и выражающей ее.

Но такое органическое слияние музыки и сценического действия достигается в спектаклях Пермского театра оперы и балета далеко не всегда. В той же «Тоске» уже в третьем акте действие порою приносится в жертву пению, а есть спектакли, где, наоборот, музыка приносится в жертву действию.

К их числу принадлежат «Принцесса Турандот» Пуччини в

постановке Ю. Петрова. Каждый, кто видел этот спектакль, скажет, что это, вероятно, неоправданное сочетание условных персонажей «от автора», в костюмах итальянских масок, не менее условного мальчика в современном костюме со стилизованной восточной музыкой, из характерных достоинств которого — отсутствие сказки, действующим на сцене. Столь же неуместными кажутся и словесные реликвии в конце оперы, уничтожающие впечатление от музыки, или отдельные несозвучные сuti произведения эпизоды текста (в рассуждениях персонажей «от автора») и действия (маски пьют молоко, играют в линг-линг т. п.).

Все это произошло оттого, что режиссер в решении спектакля и определении его действительного смысла пошел не от музыки Пуччини и заключенного в ней содержания, а принес в спектакль идею со стороны — есть ли на свете люди, и в действительности ли существует с композитором. В таком единоразовом музыка всегда побеждает, хотя нередко при этом выключит израненной, как это случилось в данном спектакле.

Если в оперных спектаклях пермского театра все же в целом более обстоит благополучно и отступление от специфических законов оперного искусства является в основном случайным, чем правилом, то в балетах неудач оказалось в последние годы больше, чем точных попаданий в цель. Все мы помним такие не удержавшиеся на сцене спектакли, как «Токката» Баха и «Семь лет симфонии» Прокофьева, поставленные М. Газзевым. В них балетмейстер хотел строить хореографическое действие по законам музыкального произведения, для танца не предназначено, игнорируя драматическую задачу. И потерял поражение, ибо в подлинно художественном балетном спектакле танец выражает и музыку, и драму, сливаясь воедино.

В последнее же время театр видимо напуганный зтич неудачами, впал в противоположную крайность и поставил один за другим спектакли, построенные по законам драматической пьесы при игнорировании музыки. Наиболее показательным из них является «Первый шаг» Грига, поставленный К. Есауловым. В этом спектакле Пер Гюнт изображен как сугубо отрицательный герой, который является воплощением капиталистического хищничества. Он с самого начала мечтает о богатстве и власти и совершает разного рода дурные поступки. Он эгоистичен, циничен, бесцерковен и зов. Все от него исходит. Он забывает свой народ и родину, нечестными путями наживает состояние, становится работником. И когда этот антинародный тип терпит крах, хочется сказать: так ему и надо, он получил по заслугам. Непонятно лишь, почему его так преданно любят и все же жить, видеть милых девушек. С одной стороны, в этой ситуации она кажется как-то приглушенной, ибо навсегда отдал свое сердце другому негодю.

Так на сцене, но не так в музыке. На сцене Пер Гюнт все время развешивается и разоблачается, а в музыке он возматается и воспеваается. Сцена рисует Пер Гюнта мерзавцем, а музыка — человеком, поэтом и восторженным. На сцене Пер Гюнт антинароден, а в музыке народен. На сцене Пер Гюнт вызывает антипатию, а музыка заставляет нас его любить. Возникает противоречие между музыкой и сценическим решением образа, несомненно, художественностью.

Для этого Пер Гюнта, какой сложился у балетмейстера, музыкант Грига не нужна. Задумав его, К. Есаулова должна была пригласить композитора, который сочинил бы для балета с подобным главным образом специальным музыку. А если уж балетмейстер взял музыку Грига, то и образ Пер Гюнта следовало репять по

## В. ВАНСЛОВ, кандидат искусствоведческих наук

Музыка, в соответствии с ее духом и образным смыслом.

Тогда получился бы Пер Гюнт поэтичный и романтичный; Пер Гюнт народный, хотя и стоящий выше окружающей его обывательской среды; Пер Гюнт, которого гонят в мир и заставляет страствовать между «обожествленными» и «жизненными» познаниями и счастьем; Пер Гюнт, который терпит крушение не из-за своей жадности, а в силу своей доверчивости. При таком решении образа и любовь Сольвейги стала бы оправданной и понятной, и идея спектакля выступила бы отчетливее, более убедительной, поэтичной по натуре, более разная своя жизнь на мелочи и, прогнавшись за призрачным счастьем, не заметил того подлинного счастья, которое было рядом с ним.

Ни тот образ, который сейчас есть в спектакле, ни тот, который можно было бы построить на основе музыки Грига, не соответствует одному из драме Ибсена. Но это и неважно. Балет ставится по партитуре, а не по литературному первоисточнику. Передать содержание ибсеновского Пер Гюнта в балете вообще невозможно. Поэтому спектакль может получиться лишь тогда, когда хореография станет зримым олицетворением музыки.

В данном случае этого не произошло ни в целом (в решении идейного смысла спектакля и образа главного героя), ни в отдельных сценах и частностях, где тоже очень много расхождений с музыкой. Там, где лирико-пластический «Листок из альбома» ставится гротеско-комической жаровой сцены (танец подвыпивших стариков), в очень многих местах музыка и танец не совпадают по композиционной структуре, динамике и форме. Такие же противоречия в балете «Лебединое озеро» (например, начало, когда на оживленную подлинную музыку дается статичная мизансцена).

Музыка в балетном спектакле является не просто сопроводительным танца, а несет в себе то содержание, которое охватывает танец и раскрывается в нем. Когда же танец создается независимо от музыки, а балет предлагается в драматическую пьесу без слов под музыку, подлинная художественность оказывается недостижимой, спектакль получается противоречивый и неорганичный. Балет нельзя строить ни по законам чистой симфонической музыки, ни по законам драматической пьесы. У него свои собственные законы идеального выражения музыкальной драматургии.

Лишь на этом пути могут быть созданы яркие, впечатляющие спектакли, которых в Пермском театре пока немного. Одно только «Болеро» Раваля в постановке М. Газзева, пожалуй, может быть названо в последние годы спектаклем, имеющим принципиальное значение в нашем искусстве. А здесь театр способен на большее. И мы вправе ждать от него спектаклей, обладающих идеальным искусством, способствующих его движению вперед.

Иногда спрашивают: что лучше — спектакль традиционный, ставящийся по старинке, не стремящийся ни к каким новшествам, но исполненный профессионально безупречно, или спектакль «поставленный» по-современному, творчески и новаторски, но содержащий провалы в отношении искусства? На этот вопрос можно ответить только так: одинаково плохо и то, и другое. В Программе КПСС сказано, что в советском искусстве «смелое новаторство в художественном изображении жизни сочетается с использованием и развитием лучших прогрессивных традиций мировой культуры». И

это является законом для нашего искусства, в том числе, для музыки.

Между тем на деле мы редко видим органическое сочетание традиций и новаторства в спектаклях Пермского театра оперы и балета. Гораздо чаще они характеризуются либо традициями без новаторства, либо новаторством без традиций.

Иногда можно увидеть спектакли, в которых нет никакой идейно-художественной концепции, никакого творческого решения. Это спектакли ни о чем, не имеющие центрального идейного зерна, руководящей мысли. В них с большим или меньшим профессионализмом, но пассивно, механически воспроизводится партитура композитора, и она не истолковывается с позиций нашего мировоззрения. Идейно знакомое творчество подменяется профессиональным бессмысленчеством.

Такое, например, «Баус» Рудина. О чем этот спектакль? Куда что он поставлен? Ответ на этот вопрос найти трудно, ибо мы видим на сцене равнодушных артистов, которые в лучшем случае выразительно могут отделить лирические эпизоды и приблизительно решать частные сценические задачи, но в исполнении которых не чувствуется творческой мысли глубокого понимания образов и смысла драмы. Изобразительное решение дается в духе дешевой «оперной яркости». И потому завершение такого спектакля «Бальдурьева ночь» поставленной в духе изобразительного дивертисмента, кажется вполне органичным.

Но наряду с подобными спектаклями нередко можно видеть и противоположную крайность. — Порою постановщики стремятся к новому во что бы то ни стало, хотя обязательно сделать свой спектакль не похожим на то, что было раньше. И такое стремление далеко не всегда бывает оправданным.

Вот, к примеру, «Псковитянка» Римского-Корсакова в постановке И. Келлера, спектакль, в котором есть немало достоинств, всю задачу патристическая тема, разработана психологическая линия. Но в конце режиссер отступил от замысла композитора: героиня опера Псковитянка Ольга, незаконная дочь царя Ивана Грозного, гибнет не в перестрелке между царскими войсками и псковской волынщицей, возглавляемой женихом Ольги, Михайлом Тучей (как это дано у композитора), а закалывает себя, убедившись в пленении своего жениха.

Такой конец спектакля — новшество, но при этом самоубийство, в органичном слиянии всех искусств, выражающих его идею, при ведущей роли музыки. Музыкальность спектакля, то есть соответствие всего его элементу музыкальному — одно из важнейших достоинств. И этого нередко не хватает спектаклям Пермского оперного театра.

Театр обладает сильными оперной и балетной труппами. Важно так направить их творческие усилия, чтобы каждый спектакль был ярким и вдохновенным, чтобы все меньше становилось спектаклей, не имеющих ни возможности, ни возможности театра, чтобы каждый спектакль не только знакомил с новым произведением, но и завоевывал бы любовь зрителей, вызывая желание смотреть его еще и еще.

Решение идейных задач, которые вытекают перед нашим искусством партий и народом, достижимо без высокохудожественного, совершенного искусства, при котором спектакль захватывает зрителя, оставляет в его сердце глубокий след. Борьба за создание таких спектаклей — важнейшая задача театра.

Стая «Лебединое озеро», К. Есаулова решила финал символично, но так и что все в нем происходящее складывается неопределенно. Мы видим, как под натиском злого волшебника гибнут (погибает) Одетта и Зигфрид. После этого неизвестно, почему вдруг умирает сам волшебник. А воспеваются Одетта и Зигфрид появляются из воды и воздвигаются на пьедестал. Наиболее убедительным решением финала в балете мог бы быть танец, в котором утончается и воспеваются любовь Зигфрида и одновременно терпит поражение, никнет и погибает злой волшебник. Естественное и органичное для балета танцевальное решение подменено здесь стремлением во что бы то ни стало сделать «не так, как у всех», что привело лишь к ложному новаторству.

В воздействии спектакля музыкального театра немалая роль принадлежит оформлению. Спектакль особенно впечатляет, когда музыка, сценическое действие и изобразительное искусство, сливаясь в единое целое, усиливают друг друга и совместно выражают идею произведения.

Спектаклей, в которых была бы достигнута гармония всех сторон сценического целого, в частности музыки, в постановке И. Келлера, оформленная и музыкальная драматургия, в Пермском театре немного. Среди ранее поставленных можно назвать «Семена Котко» (художник В. Вава, режиссер Ю. Петров), где найдены современные способы оформления, в частности, удачно применены проецины, «Марш» художника В. Вава, режиссер И. Келлер, где зрительный образ точно передает атмосферу действия каждой картины, «Аиду» (художник Н. Новиков, режиссер И. Келлер), где удалось преодолеть обычную для этой оперы слащавость декораций.

В «Бравом солдате Швейцарии» удачно найден общий образ спектакля (игрушечная, в духе швейцарского юмора и вместе с тем очень народная Чехия), но совсем образ многих отдельных картин. Система решения, в которой общий образ спектакля сочетался бы с образом каждой картины, была бы богаче и глубже.

В «Штраусмане» костюмы и декорации решены в разном стиле и плохо связываются друг с другом. В «Лебедином озере» оформление нестандартное, по характеру бесловесное, драматичное и требующее, а то же время оно и очень теплое, эмоционально открытое музыка.

Сила любого спектакля музыкального театра в его синтетичности, в органичном слиянии всех искусств, выражающих его идею, при ведущей роли музыки. Музыкальность спектакля, то есть соответствие всего его элементу музыкальному — одно из важнейших достоинств. И этого нередко не хватает спектаклям Пермского оперного театра.

Театр обладает сильными оперной и балетной труппами. Важно так направить их творческие усилия, чтобы каждый спектакль был ярким и вдохновенным, чтобы все меньше становилось спектаклей, не имеющих ни возможности, ни возможности театра, чтобы каждый спектакль не только знакомил с новым произведением, но и завоевывал бы любовь зрителей, вызывая желание смотреть его еще и еще.

Решение идейных задач, которые вытекают перед нашим искусством партий и народом, достижимо без высокохудожественного, совершенного искусства, при котором спектакль захватывает зрителя, оставляет в его сердце глубокий след. Борьба за создание таких спектаклей — важнейшая задача театра.