

ТЕАТР

Пермский театр оперы и балета является одним из наиболее профессионально крепких и индустриальных оперно-балетных коллективов нашей страны. Наряду с легендарным Малевичем, в творчестве которого нередко мазнили «лаборатории советской оперы», ибо на его сцене впервые увидели свет рамы многие оперы советских композиторов, в том числе и те, которые потом широко популярны как, например, «Овца Соловьиная» и другие. Но не только систематической работой над операми советских композиторов известен Пермский театр, а и творческими высокохудожественными протезами некоторых произведений оперной классики. Москвичи до сих пор помнят такие яркие спектакли, как «Чародейка» Чайковского, «Дон Карлос» Верди, показанные несколько лет назад во время гастролей в Москве.

В последнее время в Пермском оперном театре заметно стремление к новому. В наши дни отменяется старый, «замученный» оперный театр с его безжизненной статичностью, отсутствием драматического действия и самоценности. В оперном театре — малоинтересный концерт. Посетители оперного театра хотят видеть на сцене полноценное драматическое действие, правдивое отражение жизни. И Пермский театр стремится ответить на эти запросы. Правда, его репертуаре есть еще обветшалые, архаичные спектакли, где подлинное творчество подменяется профессиональным ремесленничеством, где отсутствует всякий идейный замысел, четкое драматическое решение, где вконец забыта поставленная опера и что хотел театр сказать ею. Таковы, например, «Фауст», «Риголетто» и некоторые другие. Но таких спектаклей становится все меньше. В последние же работы театр ставит себя в ряд лучших современных принципов музыкально-сценического воплощения оперы.

Это относится прежде всего к постановке оперы С. Прокофьева «Семен Котко» (режиссер Ю. Петров, дирижер А. Шморонер), где живописная правда, высокая достоверность, и сценическое воплощение произведения находится в полном соответствии с музыкой, с ее образами, с новыми приемами музыкального языка и драматургии. И не надо быть ни драматургом, ни артистом, ни «Семене Котком» — достаточно и наблюдательным ушами в репертуаре их исполнителей. Это можно сказать о Семене Котко в исполнении А. Сыромята, Таченко в исполнении Н. Болкина. Черныш в исполнении Е. Дудера и другие. И даже эпизодические персонажи в этом спектакле, как, например, немецкий переводчик (Б. Радчик) Хьяра (Л. Лубенцова), первый тайфунин (В. Турчанис) и др. вышли яркими, запоминающимися фигурами. Это свидетельствует о большой честности и органичности спектакля, о том, что каждая его деталь подчинена смыслу действия, выразительно верно и в точности раскрывающего музыку замысла.

Самым же ярким драматическим воплощением современного оперного произведения театр выходит в постановке «Принцессы Турандот» Д. Пуччини (режиссер Ю. Петров, дирижер Б. Афанасьев). Опило действие много чуждых флюидов, бесспорных художественных результатов, как и в «Семене Котко». Это связано с тем, что постановочный замысел не вполне совпадает с содержанием самой оперы.

Смысловая «зерно» оперы Пуччини является борьба добра и зла в жизни людей и победа добра. Одиознейшим и символом этого добра является любовь, преобладающая преобладающая, побеждающая жестокость, укрощающая дикость нравов. Силами этой любви достигается целостность, целостность составляет смысл многих эпизодов и образов оперы. Прежде всего это относится к главной героине — сказочной китайской принцессе Турандот, холодной и злой красавице, которая призывает сделать много чуждых флюидов на ее реву. Но не мучится разгадать три хитроумные загадки, предлагаемые ею в качестве испытания. Бесчеловечная и жестокая, Турандот в конце оперы обретает человечность, и душа ее раскрывается восторженно любви, добру и людям под влиянием преданного и стойкого чувства принца Калафа, не дрогнувшего перед опасностями и выдержавшего все испытания.

Основное противоречие образа Турандот — это ее отношение к окружающему, всему миру, в котором она живет. Так, стар Турандот, старый император Алтунто, выполняет все жестокие повеления дочери. Но в то же время отговаривает Калафа от любви к Турандот, ибо ему видится бесчисленные жертвы. Еще более активно по той же причине отговаривают Калафа от участия в испытаниях три министра Турандот — Панг, Панг и Панг, которые устали от злых деяний принцессы, мечтают о мире, об отдыхе. Тем же противоречием свидетельствует в опере Пуччини и народ, который выступает по нам жестокой, кровавой силой, обнаруживает дикими инстинктами (оп. «Кровавый жандарм», сцена в конце II акта), то как он совместно с Калафой мстит, просящая Турандот о милости (цена загадок и назви персидского принца).

В. ВАНСЛОВ,

кандидат искусствоведческих наук

★ ★

Основная мысль состоит в том, что стойкая, преданная, самоотверженная любовь способна преобразить мир и людей, победить зло. Носителями такой любви в опере являются Калаф и Лиу. И хотя мысль Пуччини утопична, а идея не и много близкого нам.

В постановке оперы режиссер выдвинул: несколько иную концепцию. Он сделал весь спектакль решением вопроса, поставленного им вначале, в предшествующей опере: интрижки есть ли на свете любовь? С этой целью он выключил Панга, Панга и Панга из действия и превратил их в персонажей «от автора» (данных в духе условных масок итальянского комедии XVI века), которые воплощают собой сентимент и цинизм, всем своим доказывая, что любви нет. Противоположную точку зрения артистический Мальчик (которым режиссер заменил хор мальчиков в одном из эпизодов оперы), верящий в любовь и оказывающий помощь в конце спектакля.

С нашей точки зрения, такая концепция постановки является не вполне точной, ибо суть произведения не в том, есть ли любовь или нет ее в том, на что способна любовь, а в утверждении и восприятии ее как преобразующей мир светлой силы. Превращение спектакля в «диспут» между масками и Мальчиком ослабляет раскрытие основного конфликта самой оперы. Осуществление подобной концепции заставило режиссера ввести в спектакль реальные интрижки. Безликая речь в прологе до начала музыки не вызывает возражения, то в конце оперы реальные интрижки Мальчика уничтожают впечатление от музыки, загромождают хор, ослабляют силу ее воздействия. Превращение министров в условные персонажи «от автора» объяснено, как нам кажется, эти образы.

Приближение и литературному первоисточнику (одной из опер) Жюльен Гюи, при которой написана опера (Пуччини) не может быть оправданно, ибо в основе постановки должна лежать опера композитора, а не ее литературный первоисточник.

В постановке Пуччини соответствующими режиссера и композитора спектакль «Принцесса Турандот» является спорным. Но в нем есть и много такого, что заслуживает всяческого одобрения. Это — стремление и творческому, символическому решению проблемы, показание паритетов, и заострение в спектакле центральной проблемы, руководящей мысли, к достижению полноценной драматургии и сценического действия. И это дало положительные результаты. В постановке Пуччини «Принцесса Турандот» поставлены очень выразительно и драматически напряженно. Таковы, прежде всего, эпизоды психологического плана — сцена загадок, сцена Калафа и Турандот в третьем действии, все это — и в том, что касается непрерывности и четкости линии развития драматического действия, осмысленности мизансцен, глубокая разработка второго плана, выразительность музыкального исполнения.

Обе исполнительницы роли Турандот — И. Кудряшова и Е. Марзурян — от природы справляются с трудной вокальной партией и доносят до зрителя суть образа.

В эпизод в роли Калафа особенно передано оживление и целенаправленность своего героя и стремление добиться любви Турандот, но ему несколько не хватает светлых красок, внутренней озабоченности.

Особой удачей в спектакле является исполнение Т. Воскресенской роли Лиу. Она поет с такой искренностью, теплотой, выразительностью и самоотдачей, что совершенно верно и беспредельно преданно Лиу Калафу и забываешь о некоторых недостатках звукоцветания артистки.

Спектакль ярко и эффектно оформлен художником М. Мусколюк. На сцене царит тревожная атмосфера напряженного драматического действия. Большую роль в условном оформлении спектакля играют свет.

«Принцесса Турандот» — прекрасное явление в жизни Пермского оперного театра. Постановка исходит в основном из верных, современных принципов музыкально-сценического искусства.

Стремясь к обновлению музыкально-сценического искусства, театр должен помнить, что есть такие основы нашего искусства, от

которых нельзя отходить, что не всякое новое хорошо, а только такое, которое двигает наше искусство вперед.

Если оперный репертуар за последние годы обогатился рядом интереснейших произведений и яро поставленных спектаклей, то этого нельзя сказать о балетном репертуаре. В последние годы театр предпринял забвению славные традиции работы над новыми балетными сочинениями композиторов и не поставил ни одного нового советского спектакля. Более того, театр поставил ни одного самостоятельного спектакля, ограничиваясь переносом балетов с академической сцены. В акция театра следует отметить лишь привлекательный декоративный балет «Чувствования» Г. Терпиловского (балетмейстер Г. Есаулов), обогащающий немногочисленный репертуар для юных зрителей.

Первое крупное самостоятельное произведение, с которым выступил театр после долгого перерыва («Вечер олимпийских игр» балетмейстер И. Иманов) он и заставляет говорить о направлении развития творческих поисков театра.

Эти отдельные балеты предостерегают от бессмысленных, разрозненных поисков, загромождают основное симфоническое произведение, не предвещающих для танца, — тошноты Баха, седьмой симфонии С. Прокофьева, «Болеро» Шопана. Увлечение бессмысленными, односторонними балетными по музыкальным произведениям, затронувшим собой ряд театров, является закономерной реакцией на эти тенденции в балете, на построении балета по законам драматической пьесы, приводящие в утрату широко развитой танцевальности. Однако в определенном стремлении к широте танцевальности на балетной сцене М. Газиев допускал просчеты, приведшие в ряде случаев к возникновению «чистоты», бесподражательного танца.

Наиболее отчетливо это проявилось в «Токкате» Баха. В прологе балет был поставлен в балетной, но в единой живописно-образной концепции. В исполнительской программе к ней написано, что в третьей части «...театралистика чуждого танца является средством для раскрытия одной из сложнейших проблем танца — взаимодействие «фигуры». Между тем известно, что техника в балете призвана раскрывать образы музыки, и, прежде всего, ее содержание, а не только форму. И если данные слова не являются договором, а являются лишь декларацией, то действие только лишь декларировать законы драматургии. Однако законы эти рождались за собой.

Хотя М. Газиев пытался исходить из чистой музыки, но ему это так же неизбежно пришлось сочетать с танцем, и поэтому танец при этом складывается не вполне полноценно, выясно по концепции, сочетающий симфонизм с балетом, крайнюю условность с натуралистическими подробностями. Несмотря на тщательное соблюдение ритма, четкостей и даже настроений музыкальных тем на сцене — беднейшая в пластическом отношении, хореография в целом не допускают такой яркой «любимой» характеристики действующих лиц, сражая при открытии завесы. Поэтому в момент, когда на сцене — беднейшая в пластическом отношении, хореография в целом не допускают такой яркой «любимой» характеристики действующих лиц, сражая при открытии завесы. Поэтому в момент, когда на сцене — беднейшая в пластическом отношении, хореография в целом не допускают такой яркой «любимой» характеристики действующих лиц, сражая при открытии завесы.

В постановке третьей части музыки начинается основной тон — главный образ главной части. Но хореография и сценическое действие не допускают такой яркой «любимой» характеристики действующих лиц, сражая при открытии завесы. Поэтому в момент, когда на сцене — беднейшая в пластическом отношении, хореография в целом не допускают такой яркой «любимой» характеристики действующих лиц, сражая при открытии завесы.

В постановке третьей части музыки начинается основной тон — главный образ главной части. Но хореография и сценическое действие не допускают такой яркой «любимой» характеристики действующих лиц, сражая при открытии завесы. Поэтому в момент, когда на сцене — беднейшая в пластическом отношении, хореография в целом не допускают такой яркой «любимой» характеристики действующих лиц, сражая при открытии завесы.

Конфликтное начало в симфонии олицетворяется на сцене образом Смерти (симфоническая фигура Неманова), шествующего нечестно — людьми. Однако музыка не дает повода для создания столь странного и мрачного образа.

В прототипе с музыкой происходит в развитии олицетворения хореографической композиции. Жертвой ужасного Неманова оказывается Звездочка (другой символический образ, напоминающий традиционных балетных Амуров, юных девушек в старых балетах соединяли влюбленных). Ее гибелью кончается балет. Тем самым центр тяжести в его содержании переносится на отношения Неманова и Звездочки. В то время как в музыке он лежит в основе, в балете первой частью славятся главными героями балета, именуемыми в программе «Они» и «Она».

Лишь балет полноценной драматургической основы балетмейстер обидел и свое собственное искусство, и творчество исполнителей. Но танец «Они» и «Она» такой образ здесь могут создать исполнители? Артист Л. Асаулов различно исполняет роли Франца и Альберта. Зигфрида и Ли Шафу в классических балетах, находил для каждого из своих героев неповторимый образ. В оперной балетной и танцевальной выразительности. Но какой он в роли «Они»? Самым верным ответом может сказать — никакой, ибо хотя Л. Асаулов долго пребывает на сцене и исполняет много разных балетных движений, но во существе танцевать ему ничего, ибо образ «Они» совершенно неопределен.

Присочинение сюжета и непрограммной симфонии тольколю М. Газиева на введение в балет двух фигур ведущий «от автора». Этот отрыв дал моде, распространяемой сейчас в драматическом театре. Звездочка танцевальней говорит и не поет, а жестко дирижует «от автора», что производит странное впечатление. Они не только не купили для раскрытия музыки, но вряд ли имеют право на существование, балетные восторженные пробы, а также танцевальней, так и какой бы ни было пластической характеристикой.

Иные результаты достигнуты М. Газиевым в «Болеро», которое является удачным произведением («Вечер олимпийских игр»). Если в «Токкате» отсутствует всякий образ, то в «Болеро» лирико-образная постановка, и в седьмой симфонии она искусственно навязана музыке, то «Болеро» лишено этих существенных недостатков. В нем есть художественный образ, ясная идея, не противоречивая музыке. Танец существует, но не является танцем, а в седьмой симфонии она искусственно навязана музыке, то «Болеро» лишено этих существенных недостатков. В нем есть художественный образ, ясная идея, не противоречивая музыке. Танец существует, но не является танцем, а в седьмой симфонии она искусственно навязана музыке, то «Болеро» лишено этих существенных недостатков.

Здесь нет конкретного сюжета, но есть определенный обобщенно-символический образ, ясная мысль, лирико-образная постановка, и в седьмой симфонии она искусственно навязана музыке, то «Болеро» лишено этих существенных недостатков. В нем есть художественный образ, ясная идея, не противоречивая музыке. Танец существует, но не является танцем, а в седьмой симфонии она искусственно навязана музыке, то «Болеро» лишено этих существенных недостатков. В нем есть художественный образ, ясная идея, не противоречивая музыке. Танец существует, но не является танцем, а в седьмой симфонии она искусственно навязана музыке, то «Болеро» лишено этих существенных недостатков.

Опыт постановки в Пермском оперном театре отдельных бессмысленных балетов по симфоническим произведениям показывает как удачей, так и неудачами. Он показывает, что полноценное искусство невозможно вне содержания, иная, или ясная образности и четкой драматургии. Сюжет и содержание — это основа, без которой танец и музыка — мертвые буквы. Без ясной образности и четкой драматургии, танец и музыка — мертвые буквы. Без ясной образности и четкой драматургии, танец и музыка — мертвые буквы. Без ясной образности и четкой драматургии, танец и музыка — мертвые буквы.

Истинский сезон в Пермском оперном театре прошел под знаком борьбы с рутинизмом, с сериальностью, стремление к самостоятельному творчеству, следует, однако, остерегаться такого нового, которое по существу является повторением старых ошибок и уводит от основного пути развития нашего искусства.