

ТРАДИЦИИ ЗАДЕРЖИВАЮТ РОСТ

Музыкальная общественность с нетерпением ждет премьеры «Руслан и Людмила» в Большом театре. Хотелось бы, наконец, дождаться спектакля, который явился бы радостным праздником советского музыкального театра!

И вместе с тем хочется, чтобы окончательно была снята история тот тяжелой эрудиции традиций и мертвых штампов, который десятилетиями давил творческую мысль в Большом театре! Плохие традиции и штампы, к сожалению, еще очень сильны в ряде пушкинских спектаклей, являющихся существенной частью репертуара Большого театра.

Когда смотрим постановки «Евгения Онегина», «Мазепу» (режиссер Баратын), «Дубровского» (Шаринин), «Пиковой дамы» (Смолин), убеждаешься в том, что режиссер и его верный соратник — художник — отнюдь не ставят себе целью гармоническое слияние сценических образов с музыкальной оперы. Их работа чаще всего вымывает музыку, отталкивает ее на задний план, подчас резко дисгармонизирует с ней.

Можно ли найти принципиальные различия в этих постановках — различия, идущие от идей и музыкального стиля произведений? Едва ли! Зато легко указать общие принципиальные недостатки, объединяющие эти спектакли. Прежде всего — ставка на эффектное зрелище. Типично театральные декорации; подлинности, иногда с археологической добросовестностью подобранные буффория; вычурные мизансцены, особенно в массовых эпизодах, — все то, что в работе постановщика должно было играть роль побочных средств, становится главным, самоцелью.

В ряде случаев режиссеру удается создать внешнею видимость реалистического спектакля. На деле же получается не что иное, как штампы и трафареты, сумма нехитрых приемов, рассчитанных на зрительную эффектность и бытовую историческую конкретизацию спектакля.

Подобные «приемы» особенно недопустимы в постановке такого произведения, как «Евгений Онегин». Эта опера насыщена глубоким музыкально-драматическим содержанием, ее образы ярко охарактеризованы и выявлены в музыке. Здесь недопустима никакая импровизация «по поводу». А именно этим занялся режиссер.

Гениальные «лирические сцены» — простите, полные задушевного теплого чувства, нежной интимности глубины и правды, оказавшие погребенными в жанрово-бытовых действиях (первая половина оперы, до бала у Лариных включительно) и пыльных ассесурах «большой исторической оперы» (бал в Петербурге). Зрителю некогда следить за судьбой и переживаниями героев, некогда вслушиваться в музыку. В первой картине экспозиция Ольги и Татьяны теряется в суете массовых сцен, которая детализирована очень тщательно, но отнюдь не в соответствии с партитурой.

Но если в 1-й картине есть хоть

О ПУШКИНСКИХ СПЕКТАКЛЯХ В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ СССР

вышедший повод для заработки массовой жанровой бытовой сцены, то в дальнейших картинах режиссер дает простор своей выдумке уже без всякого повода. Приведем лишь один пример. В 6-й картине зритель наблюдает эффектный панорамный Сенинский плацдарм, с лиричным настроением изучает выставку экспонатных николаевской России, вывешенные портреты исторических лиц. К концу картины, когда эти экспонаты оживают, выражаясь так, Онегину, зрителю становится ясна тенденция постановщика: показать мрачную николаевскую эпоху, а Онегина падалью черными буфами, чуть ли не декабриста.

Эти режиссерские вымыслы, ни в какой мере не основанные на материале оперы, говорят о том, что постановщик считает содержание самой оперы недостаточным, нуждающимся в дополнении, в идейной и смысловой догровке.

Задача правильной сценической интерпретации музыкального замысла композитора, задача воплощения подлинного содержания оперы в сценических образах — оказывается подмененной второстепенными моментами.

Вместо с тем режиссер не выполняет своего основного назначения — не помогает актеру создать осмысленный образ, сливающийся с музыкальной характеристикой, являющейся ее окончательным воплощением. Когда следящий в театре за сценическим поведением того или иного персонажа, то кажется, что постановщик свел свою работу с актером лишь к вопросам грима, костюма, отдельных деталей, движений, жестов (не оставив актера без дела). Самое же главное — мысли и чувства основных персонажей, их переживания, их драма — оказываются вне поля зрения постановщика.

Присмотритесь к любым актерам, которому приходится выступать в различных пушкинских спектаклях. К примеру, за Селивановым в «Евгении Онегине» и «Пиковой даме» или за Ждановым в «Евгении Онегине» и «Дубровском». Актер по-разному гримируется, меняет костюм, выполняет различные движения и жесты по указанию режиссера плану, но внутренне не перевоплощается, не создает новые образы, соответствующие идеям композитора. Селиванов — Онегин мало чем отличается от Селиванова-Войко; Жданов — Жданов — Жданов — Лесский от Жданова — Дубровского. Один прием — сценические и вокальные, одна окраска звука, один круг эмоций. Это не сценическое творчество, где всеми доступными художественными средствами артист воплощает образ, заданный ему композитором и разгаданный постановщиком.

Не следует искать вину только в самих актерах. Вина в системе, при которой перед зрителем никто не ставил таких задач, не воспитывал их в этом направлении.

До последнего времени дирижер в Большом театре не являлся своей ролью толкователя музыкальных замыслов композитора, ролью идейно-художественного руководителя, педагога и воспитателя всей армии исполнителей. Будучи лишь хозяином оркестра и в отдельных случаях достигая превосходной оркестровой акустики, дирижер недостаточно влиял на то, что происходит на сцене. Он лишь внешне объединял отдельные элементы спектакля в некую видимость ансамбля, добиваясь слаженности ритма, единства звуков, но не влиял на стиль отдельных исполнителей, не определял основной старатель и несомненность всего музыкально-драматического развития.

Не приходится удивляться, что при такой системе в отдельных постановках не удалось избежать даже погрешностей элементарно-технического порядка: нечеткости ритма, расхождения певцов с оркестром, слушая, когда оркестр заглушает певца, а певец, стараясь перекричать оркестр, форсирует звук и подчас детонирует...

Мы бегло перечислили важнейшие (далеко не все) недостатки старых пушкинских постановок Большого театра. Но ведь это впечатление дало театр. Стоит ли говорить о недостатках, которые основаны на рукоумстве? Ведь в пушкинских работах нынешнего сезона — в обновленной постановке «Пиковой дамы», в «Руслане» — явственно вырисовываются новые черты: в этих спектаклях подчеркнута ведущая роль музыки, значительно поднято качество музыкального ансамбля, проведена плодотворная работа с актерами.

Все это так. Музыкальная критика, разумеется, должна изучать все достижения и победы театра в какой-либо новой работе. Но наряду с этим необходимо помнить о принципиальных недостатках, о плохих традициях старых спектаклей. Ведь именно эти спектакли составляют сегодня основной репертуарный костяк театра. Тем самым они влияют на художественное сознание артистов. Нужно помнить, что пороки этих спектаклей основаны не столько на ошибках того или иного режиссера, сколько на крепких и живучих традициях старой оперной школы и бескультуры. Для успешной борьбы с этим «наследством» необходимо упорное, длительное и идейно-художественное переосмысление всего творческого коллектива, необходимо идейное перевооружение всего театрального организма.

В атмосфере явных исканий и творческой самокритики Большой театр должен подняться до подлинной высоты музыкальной и оценочной культуры.

А. ИСКАНДЕР.