СОВРЕМЕННОСТЬ И КЛАССИКА

С теоретических конференций коллективов оперы, оркестра и балета

В БОЛЬШОМ театре сложилась хорошая традиция — завершать учебный год в сети политпросвещения теоретическими конференциями, на которых не только подводились бы итоги занятий, но приобретенные знания связывались бы с практикой и актуальными творческими вопросами жизни коллектива. Особенно важно проведение таких конференций при изучении вопросов марксистско-ленинской эстетики, имеющих прямую связь с повседневной работой театра.

Семинары по эстетике в этом году завершают свою работу теоретическими конференциями на темы «Опера и современность» (группы С. Раппопорта и В. Ванслова) и «Художественный образ в балете» (группа В. Толстых). Обе они переросли рамки учебных конференций и по существу вылились в творческие дискуссии коллективов оперы, балета, оркестра по актуальным вопросам состояния и развития музыкально-сценического искусства.

Главными на каждой из этих конференций были вопросы о том, каковы должны быть современные опера и балет и как по-современному ставить классику. В выступлениях участников дискуссии радовали возросший теоретический уровень, активная заинтересованность в судьбах нашего искусства, стремление откликнуться на задачи, выдвинутые перед творческими работниками на встречах с руководителями партии и правительства и на июньском Пленуме ЦК КПСС. Однако если на конференциях прошлых лет их участники много говорили о теории, не всегда умея связать ее с практикой, то в этом году, наоборот, много говорили о практике, не всегда умея верно ее теоретически осмыслить. Учитывая этот опыт, следует в будущем стремиться к более гармоничному единству в постановке теоретических и практических вопросов.

* * *

НА КОНФЕРЕНЦИИ «Опера и современность» дискуссия развернулась вокруг статей Б. Покровского и Г. Ансимова, опубликованных в «Советской культуре». В этих статьях выражается тревога за нынешнее состояние нашего оперного театра, не всегда еще умеющего ответить на запросы и волнения современного зрителя, и содержатся размышления о наиболее плодотворных путях его дальнейшего развития.

Развивая отдельные положения этих статей, участники дискуссии говорили о том, какой должна быть советская опера, чтобы найти путь к сердцу народа. Указывалось на значение полноценной драматургии, без которой не может быть идейно значительного оперного искусства, на ведущую роль музыки, призванной нести главное содержание и доставлять эстетическое наслаждение, на значение доступного музыкального языка, вокальности мелодий для популярности оперы и т. д. В этой связи критиковались недостатки некоторых произведений, поставленных в Большом театре («Судьба человека» И. Дзержинского, «Не только любовь», Р. Щедрина и другие).

Однако главное место в выступлениях заняли проблемы современного постановочного искусства, и в первую очередь проблема соотношения музыки и сценического действия в оперном спектакле. Большая острота ее обсуждения была вызвана, с одной стороны, тем, что еще живы рутинные традиции, привычки и взгляды на оперу как на некий «костюмированный концерт», которые приходится ломать во имя высокой идейности, полноценной драматургии и художественной синтетичности оперного искусства. А с другой стороны, в борьбе за жизненно правдивый и идейно содержательный оперный театр порой возникают «болезни роста» и ошибки, связанные с односторонней драматизацией оперы и антимузыкальностью режиссуры.

Деятелям оперного искусства не могут не импонировать выступления против антимузыкальных явлений на оперной сцене, выражающихся в навязывании произведениям произвольных концепций, в подавлении музыки ненужными и бессмысленными сценическими трюками, в несоответствии музыки и сценического действия по настроению, композиции, пластике, ритму и т. д. Поэтому выступления Н. Дугина и А. Григорьева, подвергших резкой критике статью и спектакли Г. Ансимова, усмотрев в его высказываниях недооценку классики, музыки и певца-актера, были встречены аудиторией сочувственно. Однако, независимо от того, в какой мере была справедлива их критика, борьба велась ими с неверных позиций. В их выступлениях сквозила явная недооценка творческого характера и синтетической природы музыкально-сценического искусства.

СТАТЬИ Б. Покровского и Г. Ансимова Н. Дугин расценил как «второй заход», направленный против традиций Большого театра (под «первым заходом» он имел в виду статьи тех же авторов, опубликованные в 1961 году). Однако в Большом театре есть традиции и «традиции», и о них нельзя говорить вообще. Есть традиции подлинного реализма и высшего художественного совершенства, представленные именами Шаляпина, Собинова, Неждановой и других корифеев русской, а затем советской оперной сцены. Но есть и «традиции» казенщины и рутины, внешней помпезности и мишуры, безжизненного академизма и безыдейной зрелищности, насаждавшиеся старой конторой императорских театров и весьма живучие в виде пережитков. Н. Дугин, призывая сохранять «лицо Большого театра», не пояснил, о каких именно традициях он говорил. Между тем обсуждаемые статьи борются за развитие лучших, прогрессивных традиций Большого театра, против дурных, отживших.

Неправомерно было в выступлении Н. Дугина также противопоставление современной режиссуре В. Лосского, режиссера, творчество которого имело этапное значение в развитии оперного театра 20-х — 30-х годов, но содержало и немало вульгарно-социологических, а также антимузыкальных ошибок и в настоящее время выглядело бы устарелым и архаичным.

А. Григорьев, заостряя вопросы, поднятые Н. Дугиным, заявил, что, если режиссер не любит музыку, ему надо уходить из оперного театра. С этим можно было бы согласиться, если прибавить, что и певец, который не любит сцены и не желает или не может создавать полноценные вокально-сценические образы, также должен уходить из оперного театра. В оперном театре не место тем, кто не понимает синтетической природы оперного искусства или не справляется с ней.

Признавая в Б. Покровском крупного режиссера, А. Григорьев считает, что его ученики вместе с тем идут по неверному пути, не любят музыку и не считаются с ней, игнорируя певца как центральную фигуру оперного спектакля. Однако такие спектакли, как «Укрощение строптивой» в Москве (режиссер Г. Ансимов), «Джалиль» в Казани (первая постановка Г. Миллера, вторая — Г. Ансимова), «Семен Котко» в Перми (режиссер Ю. Петров), делают честь не только Б. Покровскому, но и его школе. Тем не менее нельзя не согласиться с тем, что система подготовки оперных режиссеров в ГИТИСе предусматривает совершенно недостаточное музыкальное образование, и это отрицательно сказывается затем на практической работе выпускников.

С более правильных позиций критиковал статью Г. Ансимова К. Виноградов. Считая, что в ней есть недооценка значения классики для наших дней, а также «тенденция отделить музыку и ее внутреннюю драматургию от сценического выражения этой же драматургии, придав доминирующую роль сценическому элементу», К. Виноградов противопоставлял этой статье не набившее оскомину «за оперу надо петь» (как будто кто-нибудь против этого возражает!), а утверждал, что «музыка, слово и сцена в спектакле должны быть сведены в единый фокус, определяемый идейной и художественной целесообразностью».

О ЗНАЧЕНИИ синтетичности оперного спектакля, об органическом единстве всех его элементов, подчиненных идейному замыслу, об образности как основе творчества певца-актера говорили на конференции также М. Анастасьев, Г. Вартаметов, Н. Никифоров, С. Раппопорт, Г. Черкасов, М. Чурова и другие.

Г. Ансимов, отвечая на критику его статьи, утверждал, что он считает музыку важнейшим выразительным средством оперного театра. Но в отличие от инструментальной оперная музыка имеет действенно драматургический смысл. Из нее выходятся все особенности сценического действия. И потому звучание музыки становится бессмысленным, если на сцене не происходят (не совершаются внутренне) те человеческие конфликты, ради которых написана эта музыка и которые она несет в себе. Отсюда — необходимость полноценного (и не условного в дурном смысле) действия на оперной сцене, перевоплощения актера в образ, его жизни в образе, без чего недостижима современность в оперном театре. Центральное место в оперном спектакле занимает певец-актер, а режиссер существует ради него и «умирает» в нем.

Т. Щекин-Кротова выразила беспокойство относительно тенденции противопоставления режиссера и дирижера в оперном театре, прозвучавшей на данной конференции. Сведение задач оперы к одному лишь пению, недооценка драматургии, образности и актерского мастерства могут привести к снижению идейного значения оперного искусства.

В самом деле. Значение режиссуры в развитии современного оперного театра трудно переоценить. Принципы идейности и реализма в музыкально-сценическом искусстве требуют глубокого и всестороннего творческого истолкования оперного произведения. А это в свою очередь ведет ко все большей органичности синтеза искусств, составляющих основу оперного спектакля, к преодолению «костюмированного концерта», к повышению артистической культуры певца, к созданию полноценного, последовательно развивающегося музыкально-сценического действия. Но у современного оперного театра два врага: рутина, штампы, «костюмированный концерт», певцы-«звучкодуи» и режиссеры-«разводилы», с одной стороны, и произвольные концепции, односторонняя драматиза[illegible] антимузыкальная режиссу[illegible] жиссеры-«штукари», с [illegible] стороны. И опаснее из н[illegible] которым перестают боро[illegible]

На основе понимания [illegible]тической природы оперно[illegible]ра следует решать и воп[illegible] отношении творчества р[illegible] и дирижера, поднимавш[illegible] конференции. Оба они [illegible]но-художественные инт[illegible]торы и руководители по[illegible] и лишь при единстве их [illegible]ния произведения и ко[illegible]ности работы возможе[illegible] спектакля. Спор о том, к[illegible]нее», является схолас[illegible] Оба они — слуги музы[illegible]сценического Искусства [illegible]ком смысле слова и оба [illegible]ляют свою деятельность [illegible]витие творчества певц[illegible] Стремление к диктату [illegible]лютной власти также д[illegible] отрицательные результаты. Там же, где режиссер и дирижер работают в единстве, совместно добиваясь и высокой музыкальности спектакля и его образно выразительной силы, осуществляется подлинный синтез искусств и достигается высшая художественность.

В обсуждении вопросов, поднимавшихся на конференции, приняли участие также Д. Шиндарев, Ю. Галкин, В. Анисимов, Ю. Кавецкая, В. Вашенцева.

* * *

НА БАЛЕТНОЙ конференции большое вступительное слово сделал М. Чулаки. Он подчеркнул, что советский балет завоевал мировое признание как глубоко идейное, содержательное искусство, которое средствами хореографии воплотило значительные философские темы, недоступные балету прошлого и балету современного Запада. Советский балет развивается на основе метода социалистического реализма и вбирает в себя достижения других искусств, обогащаясь ими.

На путях поисков правды в хореографии было, однако, немало заблуждений, когда недооценивались специфические возможности танца и правда отождествлялась с бытоподобием. Спорным является и путь воплощения в балете непрограммных симфонических произведений. Поэтому очень важно выяснить специфические возможности хореографической образности, определить пути решения современной темы и постановки классики.

При обсуждении на конференции вопроса о современной теме в балете центральное место заняла «Героическая поэма», поставленная Н. Касаткиной и В. Василевым. Отмечая талантливость и смелый поиск молодых балетмейстеров, Н. Харитонов, В. Барсегян, И. Солодуев говорили, что в этом балете есть западные влияния. Ю. Гербер нашел неорганичной сцену видений. Думается, что более прав, однако, А. Варламов, отметивший, что и по духу и по хореографии этот балет не спутаешь с зарубежными произведениями, — он выражает нашу советскую действительность.

«Героическая поэма» — одно из немногих произведений на современную тему, лишенных художественной фальши, возникающей тогда, когда тема решается не соответствующими ей средствами. Здесь есть немало интересных находок в области хореографической лексики, в которых проявилось умение авторов переплавлять в танец пластику жизненных движений, есть убедительные образы людей, в правду переживаний которых веришь, и выражены они так, как это свойственно только балету.

Затрагивая вопрос об одноактных балетах, многие выступавшие отстаивали их правомерность и подчеркивали их экспериментальное значение. Почти у всех выступавших по этому поводу звучала мысль, что главное — не размеры, а содержание и художественная ценность балета.

А. Медведев, однако, справедливо подчеркнул, что основная линия развития нашего искусства требует монументальных и масштабных произведений, а эту задачу не решить только средствами малых форм. Касаясь создания современного балета, А. Медведев предложил заменить «логику поступков и характеров логикой мышления человека» и противопоставил драматическому мышлению поэтическое. Однако, в чем различие этих двух логик и преимущества последней, он не разъяснил.

Большое место на конференции занял вопрос о принципах современного воспроизведения классических балетов прошлого. Он обсуждался преимущественно в связи с последней постановкой «Спящей красавицы».

Н. Харитонов утверждал, что возобновлять классику нужно именно так, как это сделал Ю. Григорович в «Спящей красавице»: точно сохраняя все лучшее, внося коррективы в то, что устарело.

А. Мессерер убедительно показал, что «музейное» отношение к балетам прошлого несовместимо с современностью и что в «Лебедином озере» и «Жизели» есть немало переделок, улучшивших эти произведения.

Важно помнить, однако, что в практике театров (особенно периферийных) бывает немало безграмотных и произвольных переделок классики, придающих гениальным балетам карикатурный характер. В основе своей классика должна сохраняться, а внесение коррективов в нее оправдано лишь тогда, когда вызвано принципиальными, идейно-художественными целями и улучшает произведение, а не искажает его смысл.

Что же касается «Спящей красавицы», то, несмотря на широкое применение в этом спектакле симфонического танца, мастером которого является Ю. Григорович, в нем есть немало спорного. Ю. Григорович доказал, что в балете все можно станцевать, — даже заростание, даже панораму, — но не убедил в том, что это нужно. А уничтожив различие между сказкой и бытом, фантастикой и реальностью, он сделал балет несколько однотонным, проигрывающим в выразительной силе.

Помимо названных товарищей, на конференции выступили также Э. Дятлов, В. Смирнов, В. Левашев, А. Кламаревский, Д. Шиндарев, К. Южина.

В. ВАНСЛОВ,
кандидат искусствоведения.