Ю. В. КЕЛДЫШ

О драматургии балета „Гаянэ“

Балет А. Хачатуряна «Гаянэ» — одно из наиболее выдающихся произведений советского музыкального театра. Музыка его пользуется исключительно широкой популярностью у советского слушателя.

Следует поэтому всячески приветствовать инициативу Ленинградского государственного ордена Ленина академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова, после нескольких лет перерыва возобновившего в новой редакции балет «Гаянэ» в своем репертуаре.

Авторы этой новой редакции — либреттист Н. Державин и постановщик-балетмейстер Н. Анисимова — стремились сохранить все наиболее ценное из прежнего спектакля, но придать ему более актуальную политическую направленность, перенеся действие в обстановку наших дней и связав его с вопросами послевоенного социалистического строительства, борьбы за мир и разоблачения империалистических поджигателей войны.

Тем не менее спектакль в целом получился очень противоречивым и вызывает ряд серьезных принципиальных возражений.

Авторы новой постановки заботились не столько о жизненно правдивом отображении действительности на сцене, сколько о сохранении, так сказать, имеющейся «схемы действия», к которой «пригонялись» события и характеристики действующих лиц. Такой, по существу формальный, подход не мог не привести к ряду натяжек, логических противоречий, порой же и прямых неосмысленностей. Обедненными, а в некоторых случаях даже искаженными получились образы основных персонажей.

Это относится в первую очередь к партии главной героини, по имени которой назван балет. В новой постановке она сделана не молодой матерью, страдающей от насилий и издевательств своего жестокого мужа, а такой же жизнерадостной девушкой, как и ее подруги. Тем самым образ ее лишается развития и отпадает один из важнейших драматургических мотивов действия, связанный с постепенным ростом сознания Гаянэ, ее борьбой за свое достоинство и независимость. Имя же Гико носит молодой колхозник, любящий Гаянэ, но неустойчивый, бездельничающий и мешающий труду своих односельчан. Слабые черты его характера старается использовать появившийся в колхозе диверсант. Однако, разгадав врага, Гико поступает решительно и смело. Он спасает из огня полуудушенную Гаянэ, затем, настигнув бегущего шпиона, вступает с ним в борьбу. Гико удается задержать негодяя до прихода остальных колхозников, но сам он умирает от удара ножом в спину.

Драматургическая функция и самый облик этого нового персонажа во многом остаются неясными и противоречивыми. Дезорганизатор колхозной жизни, пьяница и лодырь, он неожиданно становится героем. Этот факт сам по себе не представляется невозможным и неправдоподобным. Под влиянием окружающих его обстоятельств человек может измениться, пережить глубокий внутренний перелом. Но если авторы спектакля хотели показать этот процесс перестройки и перевоспитания своего героя, то надо было, во-первых, больше его мотивировать, а, во-вторых, продолжить и закрепить происшедшие в сознании Гико перемены. Необходимо было в последнем действии вести Гико в среду колхозников, празднующих свои трудовые победы. Как ни серьезна вина Гико, все же он не совершил настолько тяжелого преступления, чтобы оно могло быть искуплено только смертью. Почему же все-таки авторы оказались по отношению к нему так беспощадно суровы и заставили его умереть? Вопрос разрешается очень просто. Кроме Гико, Гаянэ любит чабан Армен, которому она отвечает взаимностью. Присутствие Гико излишне усложнило бы ситуацию. Надо было его «вывести из игры», и удар ножом, нанесенный шпионом, является удобным поводом для этого.

В первой редакции основой драматургического конфликта являлась внутренняя борьба в колхозе, причем свое непосредственное выражение этот конфликт находил в столкновении Гико и Гаянэ. Теперь авторы отказались от мысли показать носителя враждебных антисоветских настроений среди самих колхозников. Это заставило их создать еще одну новую роль — неизвестного лица, выполняющего шпионские задания иностранной державы. Введение этой роли никоим образом, однако, нельзя отнести к удачам спектакля. Странное и непонятное впечатление производит фигура загадочного человека, неизвестно откуда появляющегося в расположенном вблизи границы колхозе, не вызывая никаких подозрений у беспечных колхозников до тех пор, пока он сам не выдает себя поджогом. Сбегающийся на зарево пожара народ его схватывает и передает в руки пограничников. Вероятно, авторы постановки считались с тем, что фигура «неизвестного» может быть непонятной не только действующим на сцене колхозникам, но и зрителям. Поэтому они нашли нужным представить его в самом начале спектакля спускающимся на парашюте в дождь и бурю. Слов нет, постановочно эта сцена очень эффектна, но такие подсказки являются одним из наиболее нежелательных театральных приемов. Кроме того, это начало создает ложный акцент, выдвигая на первый план роль разведчика-диверсанта вместо главного в спектакле — показа трудовой жизни советских колхозников.

В довершение всего выясняется, что самый колхоз с его людьми, собственно, мало интересует шпиона. Он направляется по следам экспедиции советских геологов, прибывших в район колхоза для каких-то изысканий, имеющих, повидимому, важное государственное значение. Таким образом, вводится еще один новый сюжетный мотив, побочный по отношению к линии главных персонажей — колхозников, но вместе с тем становящийся основой драматургической завязки, и включенный в действие искусственно и механически. Потому-то геологи из «Гаянэ» так неловко чувствуют себя на сцене и часто не находят способа, как и чем привлечь к себе внимание зрителя. Особенно это относится к последнему действию, изображающему праздник урожая, где они являются, по сути, случайными гостями и присутствие их оправдывается только необходимостью как-то связать это действие со всеми предшествующими событиями.

В результате всех указанных сюжетных изменений действие балета оказалось лишенным единого целенаправленного стержня и распалось на ряд отдельных, слабо между собой связанных линий. Промодская и заштатная драматургическая фабула в конечном счете является лишь средством условного внешнего объединения различных хореографических эпизодов.

Серьезный упрек авторам новой редакции «Гаянэ» должен быть сделан и с точки зрения их отношения к музыке. Нельзя забывать, что драматургия балета — это прежде всего музыкальная драматургия, и внутреннее содержание действия раскрывается в нем через музыку в такой же степени, как и через хореографию. Художественная полноценность балетного спектакля может быть достигнута только при условии тесной органической взаимосвязи этих двух важнейших, определяющих его элементов. Правда, еще не в таком далеком прошлом было распространено очень свободное отношение к балетному либретто, и произвольные перелицовки и перекраивания того сценария, на который написана музыка, являлись делом самым обычным. Но подобные операции никогда или за редкими исключениями не приводили к удовлетворительному результату.

Драматургическая роль музыки снижена и обеднена в новой постановке «Гаянэ» вследствие поверхностного, примитивно-иллюстративного подхода к ее использованию. Вместо чуткого и внимательного раскрытия музыкальных образов, содержащихся в партитуре, авторы постановки искали лишь приблизительного соответствия ее характеру в том, что происходит на сцене. Так, драматическую сцену Гаянэ с Гико во втором действии оказалось возможным заменить картиной ее борьбы с диверсантом, похищающим на дома Гаянэ оставленные геологами образцы найденных ими горных пород. На музыку, сопровождающую сцену прихода Гаянэ в третьем действии, по аналогичному способу «кладется» убийство Гико тем же диверсантом.

Введение персонажей, отсутствовавших в первоначальном либретто, требовало или написания в связи с этим новых музыкальных эпизодов, или соответствующей перекомпоновки имеющегося материала. Авторы постановки пошли по наиболее легкому, но далеко не лучшему пути, решив «выкроить» новые музыкальные характеристики из основных партий балета и не остановившись при этом перед очевидными грубыми натяжками. Решительное возражение вызывает, например, использование прекрасной, скорбно-задушевной темы страданий и жалоб Гаянэ в прежней редакции для обрисовки домогающегося ее взаимности Гико. Если эта тема глубоко правдиво и выразительно раскрывала душевные переживания Гаянэ, то у Гико она звучит фальшиво и неестественно. Самый мелодический строй темы, родившийся из интонаций народного причитания, очень хорошо соответствует образу восточной женщины, преодолевающей тяжелый гнет вековых традиций порабощения, чтобы выйти на широкую дорогу свободной, деятельной и радостной жизни, но столь же чужд характеру нездоровенного, распущенного и не умеющего собой владеть колхозного парня.

В данном случае музыка только усиливает ложные черты образа, двойственного и противоречивого в самой основе. В то же время образ Гаянэ лишился полноты и цельности, оказался суженным и обедненным вследствие такого механического раздробления ее музыкальной партии. В этой связи надо указать и на ряд досадных купюр, которые не могут быть оправданы соображениями внутренней художественной целесообразности. Такому насильственному усечению подверглась, например, чудеснейшая колыбельная Гаянэ.

Все указанные противоречия и недостатки новой редакции «Гаянэ» явились результатом не до конца преодоленного ложного и отсталого отношения к балету, как к условному виду театрального зрелища, в котором сюжет, драматическая фабула, внутренняя осмысленность действия — дело второстепенное, было бы где исполнителям блеснуть своим искусством, а постановщику — проявить хореографическую изобретательность, умение создавать красивые и эффектные танцевальные группы. Только при таком отношении может быть допущен тот режиссерский произвол, пренебрежение и к музыкальной драматургии, и к требованиям сценической логики, которые сказались в новой постановке «Гаянэ» Театром им. С. М. Кирова.

Что же, однако, толкнуло авторов постановки на этот ошибочный путь и заставило их заменить, хотя и не во всем безупречное, но обладавшее достаточной стройностью и последовательностью замысла, либретто другим, внутренне неоправданным, нелогичным и шитым белыми нитками? Думается, что в данном случае мы имеем дело с одним из примеров отрицательного воздействия ложной, порочной теории «бесконфликтности», причинившей вообще немалый вред советскому театру. Изменив характер взаимоотношений Гаянэ и Гико, либреттист и постановщик лишили действие его основного, ведущего стержня. Мотив этого изменения мог быть один: таких людей теперь в нашей советской среде не существует. В буквальном смысле таких, возможно, и на самом деле уже не существует. Но разве нет у нас людей с отсталыми, собственническими представлениями, не подчиняющихся требованиям социалистической трудовой дисциплины и противоостоящих себя коллективу? Разве мало еще косного, отсталого и грубого в семейном быту, во взгляде на роль и назначение женщины? Не было поэтому никакой необходимости и никаких серьезных оснований для того, чтобы совершенно исключить всю линию семейно-бытового конфликта.

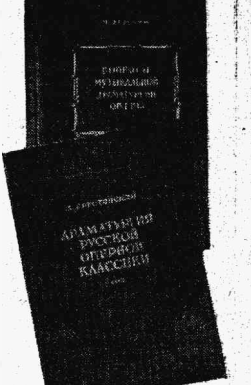
Изъяв один из главных, стержневых мотивов действия, авторы вынуждены были заполнять образовавшиеся пустоты путем искусственного введения различных придуманных ситуаций. Трудно ответить на вопрос: о чем говорит балет, какова его основная тема. О трудовой жизни колхозников, их борьбе за высокий урожай? Но эта тема отходит на второй план с момента появления геологической экспедиции в первом действии и не получает более никакого развития, за исключением финала, драматургически слабо мотивированного и потому превращающегося в блестящий балетный дивертисмент.

О научной пытливости, смелости и предприимчивости советских геологов?... Но они фактически бездействуют на сцене. О подрывной деятельности империалистических поджигателей войны, пытающихся помешать мирному созидательному труду народов нашей страны? Но для полного воплощения этой темы надо было шире показать силы враждебного лагеря, а не ограничиваться одинокой фигурой диверсанта, имеющего скорее жалкий, чем страшный, вид.

Пестрое и перегруженное различными побочными моментами либретто лишено ясной драматургической направленности и того, что называется «пружиной действия».

Недостатки либретто определили неровность самой постановки. Вся чисто танцевальная сторона стоит в спектакле на очень высоком уровне. Полны увлекательного разнообразия и живости превосходно поставленные массовые пляски, в частности большой дивертисмент последнего действия с спектакля из разнохарактерных танцев народов Советского Союза. Таким же ярким динамизмом, блеском и темпераментностью отличаются многочисленные танцевальные номера в партиях отдельных персонажей. Нельзя не отдать должное работе постановщика балета Н. Анисимовой, проявившей в этой области много вкуса, находчивости и мастерства. Обилие сочно поставленных, динамичных и увлекательных танцевальных эпизодов придает спектаклю радостный, праздничный характер. Однако нельзя сказать того же самого о моментах, несущих на себе основную драматическую нагрузку. В решающих по ходу действия сценах исполнители и постановщик принуждены были часто отказываться от богатых, выразительных средств танца как такового, слишком широко пользуясь приемами пантомимы. Притом же иногда эта пантомима приобретает грубоватый, вульгарно-натуралистический характер. Так, например, вполне возможно изобразить в балете борьбу и драку, но когда действующие лица в буквальном смысле физически борются в трех действиях подряд, то это, пожалуй, многовато. Совсем уже нелепое впечатление производят геологи, которые вообще не танцуют, а только ходят, или, вернее, толкутся на сцене.

Коллектив Театра им. С. М. Кирова вложил немало труда и творческого горения в подготовку нового спектакля «Гаянэ». Однако серьезные принципиальные ошибки, допущенные при переработке либретто, помешали достигнуть полноценного художественного результата.



В нашу библиотеку поступили новые книги: М. Друскин «Вопросы музыкальной драматургии оперы» и Б. Ярустовский «Драматургия русской оперной классики».

★ ★

Памяти А. Я. Вагановой

Советская общественность глубоко чтит память выдающегося мастера советского балета народ. арт. РСФСР лауреата Сталинской премии, профессора А. Я. Вагановой.

30 ноября в Филармонии состоялся вечер, посвященный памяти этой выдающейся балерины, создательницы научно обоснованной системы обучения классическому танцу, крупнейшему советскому педагогу.

Во вступительном слове к концерту писатель-драматург Н. Н. Волков ярко и глубоко обрисовал творческую деятельность А. Я. Вагановой, до последних своих дней живших успехами советского искусства и творческой жизнью своих славных учеников.

В концерте, который начался с балета «Шопениана» в исполнении балетной группы Театра им. Кирова при участии Н. М. Дудинской, К. М. Сергеева, Н. А. Петровой и М. А. Трушиной, были также показаны фрагменты из балета «Эсмеральда» (постановка А. Я. Вагановой) при участии Т. М. Вечесловой, Н. А. Железновой, К. В. Шаталова, В. В. Фиддера и др. артистов балета. Кроме того, были исполнены отдельные номера: «Весенние воды» в исполнении А. Я. Шелест и А. А. Макарова, «Гавот» в исполнении Г. Н. Кирилловой, «Классический дуэт» в исполнении Ф. И. Балабиной и И. В. Уксусникова, «Злой мальчик» в исполнении Г. Н. Исаевой и Н. Н. Филиповского, «Размышление» в исполнении Л. Войтенко и Ю. Малышева и др.

Концерт закончился показом «Большого классического па» из балета «Пахита» в исполнении Н. М. Дудинской и С. С. Каплана. Вариации в балете «Пахита» исполнили А. Е. Осипенко, О. Н. Моисеева, Н. В. Краснощеева и Н. А. Курганскина.

Так концертом в Филармонии почтили память своего славного учителя как старшее и среднее поколение артистов, так и юные ученики Хореографического училища, того училища, которое в 1897 г. окончила А. Я. Вагановой и в котором плодотворно работала до конца своих дней.

ПОПРАВКА

В прошлом номере нашей газеты в статье «В большом оркестре» вкралась опечатка. Конец последнего абзаца со слов «достаточно сказать» следует читать «...что даже бумагу для нот оперы «Декабристы» пришлось доставать в долг».

Отв. редактор Н. Г. ГРИШАНОВ

М-43043 Заказ № 1533
Типография имени Володарского
Ленинград, Фонтанка, 57