



У ИСТОКОВ

МЫ ПРОДОЛЖАЕМ публиковать репродукции произведений, созданных художниками в начальные годы Советской власти. В прошлых номерах были опубликованы работы, предложенные Третьяковской галереей и киевским Музеем украинского искусства. Сегодня выступает со своей публикацией Государственный музей Революции СССР.

Художники А. Моравов и И. Владыкин, чьи полотна мы воспроизводим, были из тех мастеров реалистического русского искусства, кто с первых же дней Октября связал свою творческую и общественную деятельность новой жизнью и революционной борьбой народа. Превосходный знаком русской деревни, А. Моравов в посево-заборных условиях обращается к теме, иссущей в себе большую новизну времени, — советскому строительству на селе. Его картина называется «Комитет белорусов». В ней характерные типы крестьян тех лет, сельские активисты, вчера еще бесприданые бедняки, для которых новая роль — быть хозяевами на селе. Картина строится как живописный рассказ о новых людях, о новой психологии крестьянства.

В историю разных лет нашего искусства И. Владыкин вошел как автор многих полотен, рассказывающих о днях революции, о боях за утверждение Советской власти. Его картины подобны свидетельству очевидца — в них документальность точности, наглядность художественного рассказа. В картине «Февральская революция» он и изображает с достоверностью очевидца революционный витязь народ, неповторимый облик событий тех дней.

В «ЛИТЕРАТУРНОЙ ГАЗЕТЕ» (№ 136, 17 ноября) напечатана

статья Александра Гладкова: «Не гронт ли смерть театру?». Не-смотря на броский заголовок, статья сама по себе не содержит никаких сомнений и неожиданностей. Сомнения в жизнеспособности театра появлялись не раз. Не раз доказывались его ненужность и устарелость, его неспособность в борьбе с такими конкурентами, как кино и телевидение. Статьи эти были, как правило, яркими и полемичными. Но всем их авторам удалось, правда, подорвать авторитет театрального искусства, но ни одна из них не прошла незамеченной. Они навсегда заставили задуматься о причинах их появления.

Не будем излагать в сущности полемики. Уязвимость позиций авторов подобных статей очевидна. Особенно многое оправданий появилось за последнее время. Гораздо легче доказать сейчас, что интерес к театру недавно, но верно, возрастает. Театры ищут и пробуют, стремясь «современное» сказать о «современном». И говорят сейчас нужно не о кризисе театра, а о путях его разнятия, о том, понимании современности, которое то поднимает театр на вершину художественного открытия, то вдруг вселяет вполне обоснованные сомнения в нужности и необходимости его существования. А. Гладков не поднимает смертный приговор театру, ни ищет закономерностей его неизбежного конца. Нет, он верит в театр и просто пытается показать, что же «ушло из него», объяснять, быть может, очень субъективные восприятия сегодняшнего состояния нашего театра, понять причины своего охлаждения к нему.

Статья написана о театре драматическом, но имеет самое прямое отношение к театру оперному с той лишь разницей, что в опере сомнения в жизненности и необходимости ее существования достигают еще более острой. Сомнения в отношении драматического театра эпизодичны, то же относительно оперы. Поэтому в статье не называется своих оппонентов, и, видимо, не отдельные мнения и высказывания послужили поводом для написания данной статьи. Дело гораздо серьезнее — речь идет о целой эстетической позиции, автор статьи именно так ее называет — «эстетической позиции», согласно которой пение в опере «не главное».

Думается, что вряд ли кто-либо решится открыто утверждать подобное, так же как, видимо, ни один режиссер в драматическом театре не согласится, что его режиссерский метод, по сути дела, инвертирует творческие индивидуальности, не дает возможностей для ярких актерских открытий. «А практики!» Практики подтверждают иное. Практика оперных спектаклей на современную труппу убедительно доказывает, что ее режиссерский метод, кстати, открывает новые возможности собственно театральной выразительности, музыкальной реализации.

И. Монологи Ариозо всегда являлись признаком формой необходимой для выражения эмоционального состояния гор. Они были опорными пунктами драматургии, кульминациями, приводящими к решительным побоищам в событиях и судьбах героя. Всеми любюю прославленную классическую оперу, она несмыслима без подобного монолога героя, раскрывающего его характер. Эти арии, совершенные по своей музыкальной форме, по значимости содержания, приобрели самостоятельный художественный ценность, стала ярким выражением «жизни человеческого духа», блаженства и понятием миланским людям.

Многое и можно назвать арии из опер на современную тему, которые подобны нашим слушателям, стали необходимы им как выражение каких-то своих мыслей, чувств и переживаний?

А ведь, казалось бы, шире всего наших современников должна быть пение и приятной им, как скажут «эмоциональные образы» опер Римского-Корсакова или туманные романтические лирические герои «Хованщины».

Наш герой редко раскрывает свои сокровенные чувства и помыслы в музыке. В погоне за празднодобием авторы опер боятся этих «становочных действий», этих лирических «эмодионических «выходов» чувств.

А не приводит ли это к возрождению «корнетной оперы», в обновленном хождении и несовременности, не нарушит ли дилеммы развития сюжета?

В одной из последних моих опер на современную тему герой не поет на телефоне. Сразу же возник вопрос: а почему эти слова нужно петь?

Гораздо естественнее просто сказать на нем важны все подробности, и автор словно боится, что не дай бог, артисты что-то упустят в развитии хода, вспоминая события, объяснять которые и называя конкретные парты.

Причем в своем стремлении как можно больше приближать оперу к жизни композиторы начинают в буквальном смысле искать извественное выражение Даргомыжского: «кому, чтобы звук прям выражал слово», и действительно «измрать» его, привести к нему иконки актеров открытий.

Истину, что в опере нужно петь, тоже трудно подать как открытие.

Чтобы не начинайте интересные дискуссии об опере наших дней, я скажу, что именно эту истину я пытаюсь доказать ее автору. Вот статья об опере Дмитрия Шостаковича, называемая она «Три вопроса — ответ один». Приведем

лишь один ее абзац, который, и уверена, скоро возьмут «из воздуха» критики музыкального театра, будут приводить его не менее часто, чем уже известные, «классические» цитаты: «Нет, пение в опере значит все! Можно сколько угодно пользоваться на оперной сцене «султанами кино, театра и телевидения». Можно и нужно создавать новые жанры спектакля-обозрения, спектакли — сатирического памфлета и т. д. и т. п. Но двигать вперед оперную необходимость «измыть» сцену, эксперименты смогут только в том случае, если в основе не будет обновление вокального мелодии, выявление новых выразительных возможностей человеческого голоса. Этого достигали все величайшие оперные реформаторы — Моцарт, Верди, Мусоргский, Вагнер, Проkofьев. И если они добавились

вительных средств в обрисовке образов современных героев. Он право пишет, что сильные эпизоды стали акцидентами падкой пыткой многих современных опер. «Нет, эпизоды эти, — пишет автор, — часто оказываются самыми выдающимися эмоционально-интимными. Тем самым герой уже не столько воплощается, сколько демонстрируется и в случаях эзотерического несостыдства своей реальной музыкальной характеристики драматургическому замыслу, в сущности, перестает быть героями. Появляется на сцене вокально-импровизационный облик событий».



и то тому немало, в их числе и «Пиковая дама» Чайковского, и «Катерина Измайлова» Шостаковича.

Но речь сейчас идет не о литературной основе — это разговор особый. Речь идет, по сути дела, о неверном понимании понятия «современная опера», о ее исполнительском стремлении к сопричастности с драматическим театром, кино и телевидением. В искусстве использования их приемов. В такой опере, естественно, не до пения, в ней оно просто не к чему, так как в силу своих специфических особенностей оно не может успеть за стремительно развивающими-ся событиями и поневоле начинает скользить по поверхности.

И, видимо, не случайно главным и определяющим звено-

в в сценическом воплощении та-

кого проявления становится режиссер, а дирижер и оркестр отводят

свои роли аккомпанемента.

В какой-то степени это можно понять — средняя музыка отступает в тени сильных эпизодов.

Но речь идет не о том, что либо

затягивает время, либо нарушает

актёров, либо нарушает публику.

Следует приблизить оперу к

жизни, привратить ее в сценическую

интерпретацию в подлинный спек-

так с большой и современной по-

энергией, с осмысленным движением.

Любопытно, что Шостакович

использовал в своем оперном

спектакле «Катерину Измайлово»

актёров, которые не могли петь.

Извините, но я не могу

вспомнить, как это было.

Извините, но я не могу

вспомнить, как это было.

Извините, но я не могу

вспомнить, как это было.

Извините, но я не могу

вспомнить, как это было.

Извините, но я не могу

вспомнить, как это было.

Извините, но я не могу

вспомнить, как это было.

Извините, но я не могу

вспомнить, как это было.

Извините, но я не могу

вспомнить, как это было.

Извините, но я не могу

вспомнить, как это было.

Извините, но я не могу

вспомнить, как это было.

Извините, но я не могу

вспомнить, как это было.

Извините, но я не могу

вспомнить, как это было.

Извините, но я не могу

вспомнить, как это было.

Извините, но я не могу

вспомнить, как это было.

Извините, но я не могу

вспомнить, как это было.

Извините, но я не могу

вспомнить, как это было.

Извините, но я не могу

вспомнить, как это было.

Извините, но я не могу

вспомнить, как это было.

Извините, но я не могу

вспомнить, как это было.

Извините, но я не могу

вспомнить, как это было.

Извините, но я не могу

вспомнить, как это было.

Извините, но я не могу

вспомнить, как это было.

Извините, но я не могу

вспомнить, как это было.

Извините, но я не могу

вспомнить, как это было.

Извините, но я не могу

вспомнить, как это было.

Извините, но я не могу

вспомнить, как это было.

Извините, но я не могу

вспомнить, как это было.

Извините, но я не могу

вспомнить, как это было.

Извините, но я не могу

вспомнить, как это было.

Извините, но я не могу

вспомнить, как это было.

Извините, но я не могу

вспомнить, как это было.

Извините, но я не могу

вспомнить, как это было.

Извините, но я не могу

вспомнить, как это было.

Извините, но я не могу

вспомнить, как это было.

Извините, но я не могу

вспомнить, как это было.

Извините, но я не могу

вспомнить, как это было.

Извините, но я не могу

вспомнить, как это было.

Извините, но я не могу

вспомнить, как это было.

