

КИМ ЧЕН ИР

ОБ ОПЕРНОМ ИСКУССТВЕ

ТРУДЯЩИЕСЯ ВСЕГО МИРА, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

КИМ ЧЕН ИР

ОБ ОПЕРНОМ ИСКУССТВЕ

Беседа с творческими работниками
в области литературы и искусства
4 – 6 сентября 1974 года

СОДЕРЖАНИЕ

1. ВРЕМЯ И ОПЕРА	3
1) Переворот в оперном искусстве – веление времени	3
2) В оперном перевороте следует соблюдать принципы	7
3) Опера типа «Море крови» – опера нового типа	13
2. ЛИБРЕТТО ОПЕРЫ.....	18
1) Либретто – идейно-художественная основа оперы	18
2) Слова песни должны быть поэтичны	29
3) Инсценировке нужна верная направленность	34
3. ОПЕРНАЯ МУЗЫКА.....	39
1) Куплетная песня – основное изобразительное средство оперы	39
(1) Оперная песня должна быть куплетной	39
(2) Национальная мелодия – первооснова оперной музыки	44
(3) Оперные песни должны быть своеобразными	51
2) Панчхан – наш стиль	55
(1) Панчхан может обрисовать любые жизненные картины	55
(2) Чем разнообразнее панчхан, тем лучше	65
3) Живой импульс оркестра одухотворяет сцену	69
(1) Оркестр должен жить на куплетных песнях	70
(2) Оркестр должен быть одухотворенным	72
(3) Сочетать народные и европейские музыкальные инструменты	78
(4) Секрет – в аранжировке	84
4) Песнями обрисовать человека и его жизнь	88
(1) В опере должна быть тематическая песня	88
(2) Нужен сплав музыки и драмы	92

(3) Основное в музыкально-драматургической ткани – ткань переживаний	94
(4) В музыке должна быть проведена линия	96
(5) Нужна образная целостность музыки	106
4. ОПЕРНАЯ ХОРЕОГРАФИЯ.....	109
1) В опере должна быть хореография	109
2) Хореография должна сочетаться со спектаклем	112
3) Нужны хорошие танцевальные ритмы	116
4) Хореографическое изображение должно быть оригинальным.....	121
5. ОПЕРНО-ДЕКОРАЦИОННОЕ ИСКУССТВО.....	125
1) Сценическое оформление и декорации должны отличиться жизненным правдоподобием	125
2) Грим – средство характеристики персонажа	131
3) Театральные костюмы и реквизит – средства создания характеров	136
4) В изобразительно-художественном творчестве следует соблюдать принципы реализма	139
6. СЦЕНИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ОПЕРЫ.....	144
1) Мастерской игрой ярко выявить образность Пения.....	144
2) Музыкальный образ зависит от управления оркестром.....	153
3) Хозяин в сценической гармонии – режиссер	159

Три года отделяет нас от той поры, когда была создана и поставлена революционная опера «Море крови».

В этом зале присутствуют представители творческой интеллигенции, активные участники переворота в оперном искусстве, которые внесли весомый вклад в его развитие. Я очень рад опять встретиться и поделиться с вами соображениями о проделанной нами творческой работе.

Помнится, в июле 1971 года нам посчастливилось в присутствии товарища Ким Ир Сена дать первое представление революционной оперы нашего образца «Море крови» по мотивам одноименного бессмертного классического шедевра, рожденного в горниле антияпонской революционной борьбы. Могу сказать, что премьера стала событием громадного значения в развитии нашей литературы и искусства.

Созданием и постановкой революционной оперы «Море крови» мы провозгласили на весь мир рождение опер нового образца – опер типа «Море крови», в корне отличающихся от прежних оперных произведений. С той поры в нашей стране начало разгораться мощное пламя переворота в оперном искусстве. Создание этого произведения ознаменовало собой исторический перелом в ломке издавна застывшего трафарета былого оперного искусства, что открыло новую эпоху – эпоху революционного оперного творчества.

В работе над созданием революционной оперы «Море крови» нами накоплен бесценный опыт, благодаря которому немногим более чем за год у нас родилась революционная опера «Цветочница» – инсценировка одноименного бессмертного классического творения, вслед за ней появились другие революционные оперы – «Расскажи, тайга!», «Верная дочь партии», «Песня о горах Кымган». Новые оперные произведения нашего образца, вызванные к жизни переворотом в оперном искусстве, своей высокой идейностью и художественностью породили широкие волны откликов нашего народа, зарубежных зрителей. Поистине бесценный плод принес нам курс нашей партии на переворот в оперном творчестве. Первая

половина 70-х годов открыла в нашей стране период полного расцвета оперного искусства.

Устремляя мысленный взор к достигнутым успехам и опыту переворота в оперном искусстве, мне хотелось бы высказаться о некоторых проблемах его дальнейшего развития.

1. ВРЕМЯ И ОПЕРА

1) ПЕРЕВОРОТ В ОПЕРНОМ ИСКУССТВЕ – ВЕЛЕНИЕ ВРЕМЕНИ

Оперное искусство отражает время, оно меняется и развивается вместе с ним. Так, оперы при феодализме и капитализме отражали действительность именно тех периодов, служили взглядам тех веков.

Наше время – новая эпоха истории. Сегодня народные массы выступают хозяевами своей судьбы, властелинами мира, они создают историю и решают свои судьбы. Современность, которой вершат народные массы, требует опер нового типа, поставленных на служение народу.

Оперные произведения старого, эксплуататорского общества несли в себе социально-историческую и идейно-художественную ограниченность искусства тех времен. Они, естественно, не могут отвечать мыслям, чувствам и культурно-эмоциональным требованиям сегодняшнего народа – строителя социализма и коммунизма. Правда, и в прошлом опера пережила ряд перемен, но все они по сути своей представляли собой всего лишь отдельные реформы в рамках буржуазного оперного искусства. Новорожденная буржуазия, выступая против оперного искусства феодального дворянства, каждый раз разглагольствовала о так называемых «правах человека» и «свободе». Сама же, став правящим классом, превратила оперу в культурный придаток новых богачей. Да и правящие эксплуататорские классы, существовавшие на протяжении истории человечества, использовали оперное искусство для внедрения в сознание «ценностей» старого времени, для проповеди о классовом сотрудничестве, превращая

искусство в орудие усыпления народного недовольства эксплуататорской системой. Итак, опера на протяжении многих веков оставалась в руках эксплуататорских классов средством для развлечения, наживы, распространения иллюзий о всемогуществе царя, бога, правителей, золота.

Потому и с художественной точки зрения оперы ушедших времен не отвечают требованиям современных народных масс. Они созданы в угоду эксплуататорским классам. Следовательно, формы и методы художественного изображения этих опер содержат в себе немало таких элементов, которые чужды вкусам и чувствам народных масс нашего времени. Сегодня наши люди не признают бесформенных стихов, положенных на музыку, замысловатых мелодий и речитативов, которые не назовешь ни диалогом, ни пением, не воспринимают устаревших, неизменных декораций и других формализованных выразительных средств. Без ломки подобных шаблонов невозможна настоящая опера, отвечающая стремлениям и требованиям народных масс. Необходимо устранить социально-историческую и идейно-художественную ограниченность оперного искусства, создать оперы нового типа, созвучные уму и настроению народных масс эпохи чуждым. А для этого требуется коренным образом пересмотреть все сферы создания опер – их содержание, формы и творческие системы и методы.

Решительные перемены в оперном искусстве действительно необходимы и в интересах развития нашей литературы и искусства. Опера – синтетический вид искусства, содержание которого воплощается в музыкально-поэтических образах, а также хореографическими и изобразительными средствами. При главенствующей роли музыки опера показывает людям красоту и благородство окружающего мира, многому учит их в жизни и борьбе. Итак, каждый любит оперу. Как синтетический вид сценического искусства, включающий в себя все его формы, она служит мерилom развития искусства страны, значительно воздействует на прогресс сценического искусства в целом.

После освобождения страны у нас в соответствии с самобытным курсом на создание нашей национальной культуры получила мощный импульс работа по созданию новых отече-

ственных опер – демократических по содержанию и национальных по форме. Результатом этого движения стали разнообразные оперные произведения. Мы по праву можем гордиться тем, что умом и талантом наших деятелей искусства в стране родились национальные оперы. А ведь до освобождения страны они не имели возможности создать ни одной порядочной оперы – тому препятствовала колонизаторская политика империалистов Японии, направленная на уничтожение корейской национальной культуры. Однако придется сказать, что в основе содержания оперных произведений поры мирного демократического строительства, Отечественной освободительной войны, послевоенного восстановления и строительства лежали легендарно-исторические эпизоды, их форма не всегда отвечала жизненному опыту и чувствам наших людей.

Ущербность национальных опер прошлых времен объясняется тем, что часть творческой интеллигенции, деятелей искусства была поражена старыми идеями. Те, кто оказался в плену стремления к беспринципному восстановлению прошлого, утверждали: национальная опера безусловно должна быть чхангык (корейская классическая опера), в основе которого может лежать только пхансори (классическая народная песня, исполняемая солистом под звуки барабана). И, естественно, они выступали против перестройки оперы на современных началах, против велений времени. Другие же, зараженные низкопоклонством и догматизмом, настаивали на том, что опера должна создаваться исключительно в европейской манере. И понятно, они пытались взять на вооружение шаблоны европейской оперы. Отвернувшись от высоких реалий кипучей эпохи Чхоллима, полной чудес и новаторств, они готовы были воспевать в операх одни лишь картины жизни и быта царей и принцесс, любовные коллизии между мужчиной и женщиной.

В послевоенные годы, когда получили развитие проявления низкопоклонства и догматизма, тенденции к беспринципной реставрации старины, наша партия повела решительную борьбу за утверждение принципа чучхе во всех сферах литературы и искусства, в том числе и в оперном творчестве. В этом движении содержание оперы освободилось от тенденции к

преувеличенному выпячиванию мифического или легендарно-исторического элемента, в нем пролегла красной нитью жизнь нашего народа, поднявшегося на революционную борьбу и строительство социализма. Из содержания оперных произведений ушло анахроническое, устаревшее, созвучное лишь тем временам, когда люди в катах (корейская мужская шляпа из конских волос) передвигались по стране на ослах, восторжествовала именно социалистическая идея. Эти перемены ознаменовали собой заметный шаг вперед в развитии отечественного оперного искусства.

Однако в форме оперы такие перемены, которые наступили в ее содержании, еще не начались. Никто из творческих работников пока не помышлял коренным образом перекроить оперную форму. Они к тому времени все еще считали чем-то немыслимым оперную постановку без арии и речитатива. Так и сложилось, что содержание оперы стало новым, а форма ее по-прежнему оставалась скованной старым шаблоном. Образовалось противоречие между содержанием оперы и ее формой. Возьмем, к примеру, оперу того времени «С лучами солнца», поставленную Национальной оперной труппой. Надо сказать, что содержание произведения было революционным, но форма его пока еще не освободилась от архаического трафарета.

В искусстве форма должна постоянно следовать переменам в содержании. Форма отражает содержание, она обусловлена им. И отсюда ясно, что если форма мешает восприятию нового содержания, то ее следует перестроить в соответствии с изменившейся сутью. Вообще в искусстве только единство формы и содержания обеспечивает стройную гармонию идейности и художественности. И когда, в том числе, речь идет об оперной форме, переворот в интересах коренной перестройки отживших традиций и догм неизбежен.

Переворот в оперном искусстве, направленный на преодоление старого шаблона оперы и создание качественно новых произведений, стал настоятельной, не терпящей дальнейшего отлагательства необходимостью. Опера может достичь новых высот лишь при условии отказа от закостенелой старой формы, долгими годами сложившейся в угоду вкусам и

нравам эксплуататорских классов, лишь при условии создания новой формы, отвечающей социалистическому содержанию.

Наша партия выдвинула требование – ликвидировать во всех сферах литературы и искусства все отжившее, состряпанное во вкусе и в интересах паразитирующих классов, создать с позиции чучхе нашу литературу и искусство в соответствии с требованиями времени и природой рабочего класса. Партия свершила переворот прежде всего в кинематографии, которая является одним из самых могучих средств массового воспитания, а затем – в оперном искусстве.

2) В ОПЕРНОМ ПЕРЕВОРОТЕ СЛЕДУЕТ СОБЛЮДАТЬ ПРИНЦИПЫ

Переворот в оперном искусстве требует определения верных принципов. Пусть он стал назревшим требованием времени, но без правильных принципов успех не будет гарантирован. Чтобы свершить такой переворот и создать настоящие оперы, отражающие веление времени, стремления и требования народных масс, нужно твердо опираться на революционные принципы.

Утвердить принцип чучхе в оперном искусстве – вот неизменный основополагающий принцип оперного переворота.

Это означает, что все проблемы оперного творчества следует решать в соответствии с интересами своей революции и своего народа, с конкретной действительностью собственной страны и национальными чувствами соотечественников.

Наше оперное искусство должно быть подчинено интересам корейской революции, способствовать процессу ее развития. Лишь оперное искусство, которое решительно отстаивает интересы революции и претворяет в жизнь ее требования и линию партии, может пользоваться любовью народа и послужить могучим орудием мобилизации людей на революционную борьбу и строительство нового общества.

Оперное творчество должно отражать конкретную действительность своей страны, отвечать национальным вкусам и эмоциям. Общественно-исторические условия каждой страны, национальные чувства и вкусы каждого народа различны. В оперном творчестве необходимо отчетливо знать и ярко отражать в произведении конкретную действительность страны и национальные чувства народа. Жизнь людей, решающих свою судьбу самостоятельно и творчески, следует правдиво изображать в близкой народу художественной форме.

Утверждение принципа чучхе в опере требует самостоятельного, творческого решения всех вопросов творчества.

Литературно-художественный труд по сути своей является отражением самостоятельного, творческого человека и его жизни. В практике создания литературно-художественных произведений необходимо, неизменно исходя из интересов своей революции и своего народа, самостоятельно и творчески решать все проблемы в соответствии с вкусами и эмоциями собственного народа. Переворот в оперном искусстве – новый, никем не пройденный путь. В этом деле мы не могли обратиться к арсеналу готовой теории. Все вопросы оперного переворота нам предстояло решить с самостоятельной и творческой позиции, в ключе собственных убеждений и суждений, в нашем стиле.

Интересы установления чучхе в оперном искусстве требуют выразить социалистическое содержание в национальной форме. Это означает необходимость изменения содержания и формы оперы согласно требованиям идей чучхе. Другими словами, это значит устранить устаревшие, реакционные содержание и форму, сформированные в прошлом в угоду эксплуататорским классам, наполнить содержание революционным, социалистическим смыслом – картинами борьбы народных масс за осуществление самостоятельности, выработать народную, национальную форму, отвечающую эстетическим запросам и эмоциям современников.

В обновлении содержания и формы оперы за основу берется содержание, поскольку именно им определяется ценность произведения оперного искусства. Какой бы величественной ни

была сцена, каким бы виртуозным ни было актерское пение, слабая по содержанию опера не заслужит одобрения зрителей. Содержание оперы должно быть здоровым, благородным. Только такая опера достигнет высот искусства для народа, вдохновит его на созидание новой жизни.

Высокое призвание нашего оперного искусства – активно участвовать в преобразовании всего общества на основе идей чучхе. Чтобы выполнить благородную миссию перед временем и революцией, опера должна быть наполнена прежде всего революционным, народным содержанием.

В жизни и борьбе нашего народа есть немало значительных материалов для воплощения их в оперном произведении. Следует обратиться к темам борьбы за национальное, классовое освобождение и освобождение человека, борьбы нашего народа за осуществление самостоятельности, поднять их в свете интересов народа. Только на этом пути наша опера может осуществить свою эпохальную миссию, став средством человековедения, основанного на идеях чучхе и призванного помочь претворению в жизнь самостоятельности народных масс.

Чтобы стать по своему содержанию революционной и народной, опера должна отвечать требованиям современности, мыслям и чувствам масс.

Для этого оперное искусство обязано правильно отражать жизнь и борьбу народа, быть таким, чтобы в ногу со временем продвигаться вперед в рядах борцов.

Опера может описывать и легенды, и исторические события былых времен. Пусть будет в ней изображена какая бы то ни была жизнь из любых времен, но она должна служить тому, чтобы научить наш народ трудиться, жить и бороться в современных условиях.

В содержании оперы нам следует изжить все старое – феодальное и капиталистическое, наполнить его революционным и народным, чтобы произведение могло действительно ускорить процесс борьбы народных масс за осуществление самостоятельности.

И оперную форму следует сделать созвучной эстетическим требованиям народа. Характерная черта прогрессивных,

революционных произведений литературы и искусства состоит в гармоничном единстве их совершенной формы с благородным содержанием, в чем и заключается веление времени и стремления народа. Каким бы превосходным ни было содержание, тому искусству, форма которого не отвечает стремлениям и требованиям народа, грош цена. Только опера, в которой достигнуто точное соответствие революционного, социалистического содержания и благородной, прекрасной национальной формы, может быть истинной оперой для народа.

Наше оперное искусство есть искусство партийное, пролетарское и народное, оно верно делу партии, рабочего класса и народа. В партийности, пролетарской классовости и народности – жизненная сила нашего оперного искусства. Если оно не воплощает в себе партийность, пролетарскую классовость и народность, то утратит свою жизненность. В оперном творчестве мы обязаны последовательно соблюдать эти принципы.

Для соблюдения в оперном творчестве принципов партийности и пролетарской классовости нужно верно отражать в опере линию и политику партии, правдиво описывать нашу реальную действительность, в которой воплощена партийная политика. Наряду с этим в оперном творчестве следует четко выражать пролетарскую линию. Без нее не жди произведения, отражающего интересы и стремления рабочего класса. При создании опер на любые темы нам следует решительно проводить принципы партийности и пролетарской классовости.

Соблюдение принципа народности является надежной гарантией становления оперного творчества как поистине народного искусства. Чтобы воплотить этот принцип в оперном искусстве, требуется правдиво и глубоко описывать жизнь стремящегося к самостоятельности народа в форме, легко доступной для его восприятия. Каким бы хорошим ни было содержание оперы, она не получит признания народа, если ее форма окажется устаревшей, неопределенной и недоступной для понимания. Оперы былых времен не заслужили любви народа. Это объясняется, конечно, антинародностью самого их содержания. Вместе с тем их форма, которую определяют арии

и речитативы, не любима народом и трудно доступна для него.

Оперная форма должна быть народной. Для этого необходимо освободить ее от арий и речитативов, популяризировать вокальную и оркестровую музыку так, чтобы ее легко понимал, любил петь каждый.

Нам говорят: популяризация вокальной и оркестровой музыки снижает художественный уровень произведения. Но так говорят лишь те, кто выступает против народного искусства. За художественность, против популяризации – квинтэссенция концепции «искусства ради искусства». Настоящее искусство – народное. Опера лишь в том случае легко воспринимается народом и пользуется его любовью, когда в ней согласовано благородное содержание с такой популярной, народной музыкальной формой, как куплетная песня.

Чтобы создать оперу, созвучную эмоциям и эстетическим запросам народных масс, нужно ярко воплощать в ней национальные особенности, в основе которых лежит все богатство мыслей и чувств, образа жизни, культуры и бытовых обычаев народа каждой страны. Литература и искусство, призванные правдиво изображать жизнь, естественно, отражают национальные особенности, свойственные жизни и быту народа данной страны.

Правдивое описание жизни нашего народа и выражение его национальных чувств – основной способ верного воплощения присущих ему национальных особенностей. Для правильного воплощения национальных черт в опере нам следует ярко отображать национальную жизнь и эмоции нашего народа, сложившиеся в ходе длительного исторического процесса, правдиво обрисовывать его прекрасный, благородный духовно-моральный облик и плодотворную жизнь – новые черты, формируемые в процессе революции и социалистического строительства. Вместе с тем ставится задача – настойчиво находить и внедрять народные песенные мелодии, ритмы и движения фольклорных танцев, созданные и отточенные народом в ходе долгого развития, развивать народные музыкальные инструменты, продолжать совершенствовать наши самобытные способы постановки голоса и инструментального исполнения.

Что касается искусства декорации, то следует обогатить оперную сцену при бережном сохранении особенностей национального изобразительного искусства и внедрении новейших достижений современной науки и техники.

Правильное согласование идейности и художественности – один из важных принципов оперного творчества. Оперное искусство, призванное служить революционному воспитанию народа, должно быть высокоидейным и высокохудожественным. Высокая идейность несовместима с низкой художественностью, невозможно и обратное сочетание: такая опера не может полностью выполнить своей познавательно-воспитательной функции. Совершая оперный переворот, мы смело освободились от устаревшего шаблона прежних опер и создали произведения нового образца – оперы типа «Море крови», в которых слиты воедино идейность и художественность.

В оперном творчестве необходимо твердо придерживаться принципов «скоростного боя» и коллегиальности.

Творческие работники, деятели искусства должны поддержать курс партии на проведение «скоростного боя». Им следует неизменно отдавать приоритет политической работе на каждом этапе творческой деятельности, трудиться в духе «молниеносного боя» и «поэтапной борьбы». Только при этом условии они смогут успешно создавать и совершенствовать оперы в сжатый срок. Практический опыт оперного переворота ясно доказывает: «скоростной бой» – революционный принцип творчества, позволяющий решительно поднять идейно-художественный уровень литературно-художественных произведений и ускоренными темпами развивать литературу и искусство в духе требований реальной действительности.

Принцип коллегиальности дает возможность под коммунистическим лозунгом «Один за всех, все за одного» мобилизовать силы коллектива на решение любых трудных задач, делая ставку на взаимную помощь и выручку, и в ходе этой работы непрерывно по-революционному закалять людей. Долг творческой интеллигенции, деятелей искусства – воплощая принцип коллегиальности в оперном творчестве, укреплять единство идей и воли, сплоченность коллектива, повышать свое

революционное сознание и воспитывать себя в духе традиций рабочего класса.

3) ОПЕРА ТИПА «МОРЕ КРОВИ» – ОПЕРА НОВОГО ТИПА

Типы оперы разные. Тип оперы определяется совокупностью приемов и форм ее создания с помощью разнообразных выразительных средств при ведущем значении пения и оркестровой музыки. Оперные типы различаются в зависимости от того, какие из выразительных средств взяты за основу и как применяются.

Типы оперы претерпевали изменения в зависимости от времени и национальных особенностей. Они обусловлены идейной направленностью эпохи и уровнем развития музыкального искусства, на них влияют культурные традиции, жизненные чувства и художественно-эстетические запросы наций. Так, корейский классический чхангык былых времен отличен от китайской классической драмы цзинси, от европейской оперы. Способы литературно-художественного творчества и национальные особенности – вопросы, лежащие в разных плоскостях, но они глубоко взаимосвязаны. И одинаковые стили художественного творчества каждая нация осваивает и использует по-своему.

Характерные черты оперных типов по-разному формируются в зависимости от классового устройства общества. Каждому из классов характерна своя позиция, своя точка зрения в подходе к жизни. Соответственно отличаются друг от друга методы и формы художественного отображения жизни.

Поскольку типы оперы обусловлены временем, национальными специфическими особенностями и классовыми требованиями, нам, разумеется, следует создать новый оперный тип — такой, который отвечает требованиям современности, стремлениям народных масс и природе рабочего класса. Старая

манера оперы времен феодализма и капитализма препятствует сегодня созданию оперы рабочего класса в эпоху строительства социализма и коммунизма. Слепо копируя образец чужой нации, невозможно создать оперу, отвечающую эмоциям и эстетическим вкусам нашего народа.

Нам предстоит изменить и усовершенствовать оперное искусство в собственном стиле, так же, как мы действуем в других сферах революции и социалистического строительства.

Чтобы развивать оперу в нашем стиле, надо отрешиться от европейской оперной манеры, выработать новые каноны оперного творчества, отвечающие национальным особенностям нашего народа и эстетике наших дней.

Мы наметили курс на переворот в оперном искусстве и повели настойчивую борьбу за создание самобытной оперы. Результатом стало появление революционной оперы «Море крови» – инсценировки одноименного бессмертного классического шедевра. Революционная опера «Море крови», созданная новыми методами и в новой форме в соответствии с нашим стилем, встретила одобрение наших людей и народов многих стран мира.

Все песни в опере типа «Море крови» куплетные. Это стало исходной точкой в освобождении от старого, антинародного элемента прежних опер, в создании самобытной отечественной оперы. Опера должна быть насыщена куплетными песнями. Только так можно во всей широте и глубине раскрыть идейное содержание произведения даже в сжатой композиции, добиться красивого и легкого для исполнения пения. Постановщики прежних опер видели в арии и речитативе главные выразительные средства и полагали, будто без них немыслима сама музыкально-драматическая связь, само создание красивой и благородной оперы.

Опера – искусство, объединяющее музыку и спектакль. Но она все-таки спектакль в песнях. Поэтому очевидно, что в ней должна главенствовать хорошая песня. Песня – то основополагающее начало, которое делает оперу прекрасным и высоким искусством. Считать организующим началом общения между персонажами и драматического строения оперы речитативную мелодию, которую

трудно исполнять и даже воспринимать, – это не отвечает вкусам и эмоциональному настрою нашего народа.

Песня должна в полном смысле слова служить народу, чтобы каждому было легко понять ее и хотелось петь. Искусство для искусства бесплодно. Чтобы поднять оперу до высот подлинно народного искусства, необходимо удалить речитативы и сделать все оперные песни куплетными. В опере типа «Море крови» речитатив, ария, все другие песенные номера выполняются куплетными.

Куплетные песни – важное средство повышения идейно-художественных достоинств оперы. Ценность оперной музыки в том и состоит, что прекрасные мелодии раскрывают благородное содержание, которое трогает сердечные струны слушателей. Куплетная песня – это прекрасная музыкальная мелодия, положенная на поэтический текст. Даже если куплетная песня передает то же содержание, которое несет ария и речитатив, она способна сжато в простой композиции выражать мысли и чувства персонажей. Кроме того, куплетная песня позволяет тонко раскрыть мысли и чувства действующих лиц, их психологический мир, ярче передать оперные коллизии и обстоятельства, свободно построить общение между персонажами. Таким образом, она отменно выполняет даже те функции, которые были немыслимы для вокальных форм прежних опер. Это повышает идейность и художественность произведения.

Куплетная оперная музыка имеет большое значение также и потому, что популяризирует песню и тем самым повышает народность оперы. В опере нового типа все песни звучат в куплетах – красивых, мягких, исполненных национальных чувств. И естественно, что каждому нравится петь песни из оперы.

Опера типа «Море крови» внедрила панчхан, который стал действенным выразительным средством. Использование панчхан является еще одной новацией в развитии оперного искусства. Ему принадлежит важная роль в раскрытии на сцене жизненных картин, мыслей и чувств персонажей. В прежних операх сюжет спектакля был построен и развивался одними песнями действующих лиц и звуками оркестровой музыки. Это было своего рода законом. Внедренный в оперу панчхан выполняет функции: объективное отражение пульса времени,

сценических ситуаций, внутреннего мира и действий персонажей, прямое выражение их внутреннего мира, связь сцены и зрительской аудитории нитями эмоционального воздействия, создание новых предпосылок для успешной актерской игры. Кроме того, панчхан, слитый с пением действующих лиц, переходит в большой вокальный ансамбль. Иногда участники панчхан своими сценическими выступлениями активно воздействуют на драматический ход оперы. Внедрение панчхан дало нашей опере такое действенное изобразительное средство, которого не знали в прежние времена, чрезвычайно расширило ее изобразительные возможности.

В операх типа «Море крови» хореография – непременно выразительное средство. Правда, и в прежних операх применялись хореографические средства. Но они не стали характерным изобразительным средством – не сочетались с сюжетной линией, были простым дополнением того или иного эпизода. В новых операх хореография как обязательный изобразительный элемент, созвучный сюжетным построениям, служит действенным выразительным средством, раскрывающим картины времени, мысли и чувства главного героя, стремления и чаяния персонажей.

Оперы типа «Море крови» изменили и роль искусства декорации. Новая декорация, соединяющая проекции, освещение и мизансцену, разрушила сложившуюся долгими годами прежнюю композицию сцены, которая показывала жизненные события в нескольких неизменных действиях и картинах. В прошлом, естественно, считалось, что иначе и быть не может. Такой взгляд вынуждал творческих работников – конечно, они и ратовали за правдивое отражение жизненной обстановки персонажей – обрисовывать сценическую ситуацию в замкнутом пространстве, да и то только на планшете заднего плана и фоне. Вот чем порожден шаблон: в антракте прекратить спектакль, сделать перерыв. Оперы типа «Море крови», сломав такую закосневшую старую композицию сцены, раскрывают жизненную обстановку объемно и живо, показывают ее перемены в непрерывном потоке. И спектакль строится так, что зрители всем своим существом ощущают перемены реальной жизни.

Оперы типа «Море крови» открыли новые горизонты драматургии. В них основным средством музыкальной драматургии служат куплетные песни, которые ярко воплощают мысли и чувства персонажей в совершенных музыкальных образах. Это способствует раскрытию индивидуальных характеров персонажей и позволяет зрителям легко осмыслить сюжет произведения, взаимоотношения персонажей и развитие действия. Кроме того, музыка, актерская игра, хореография, декорационное оформление сцены и все другие изобразительные средства, применяемые согласно логике описываемой жизни, подчиняются задаче яркого изображения персонажей. Все это приводит к повышению роли этих выразительных средств и расширению их функций, в конечном итоге, расширяет изобразительные возможности оперы. Это говорит о том, что оперы типа «Море крови» кардинально отличаются от прежних, создатели которых, видя в речитативе основное средство музыкальной драматургии, выступали за драматургическое развитие музыки по пути лейтмотивов.

В операх нового типа куплетные песни организуют все изобразительные средства и обеспечивают их гармоничную целостность. Сам текст либретто оперы сложен из стихотворений строгого размера, и музыка звучит в куплетной форме. Стало быть, не только актерская игра, но и хореография находятся в полной гармонии с вокальной музыкой. Декорационное оформление и перспективный план сцены также меняются в согласии с песней. Целостность оркестровой музыки, хореографии и мизансцены образуется при ведущем значении куплетных песен, в унисон с их звучанием происходит развитие драматургии в гаммах хореографических выступлений и смены декорационного оформления – таков стиль оперы типа «Море крови». В круг его входят куплетные песни, панчхан, хореография и декорационное искусство нашего образца. Это совершенно новый тип оперы, которого не найдешь в истории оперного искусства.

Наша задача – закреплять и непрестанно умножать успехи, достигнутые в создании новой оперы – оперы типа «Море крови».

2. ЛИБРЕТТО ОПЕРЫ

1) ЛИБРЕТТО – ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОСНОВА ОПЕРЫ

Для создания оперы, затрагивающей сердечные струны людей, нужно умело написанное либретто.

Зерно оперы, ее тематическая идея, характеры персонажей и сюжет – все это сосредоточено в либретто. Музыка, хореография и декорационное оформление тоже определяются им. В либретто должны быть поставлены и со знанием дела отражены значимые вопросы в соответствии с особенностями оперы. Только так может получиться опера высокой идейности и художественности. Конечно, в искусстве оперы основополагающее начало – музыка. Однако нельзя приуменьшать значение либретто, полагаясь только на музыку. Пренебрежение либретто, подчеркнутое внимание к нескольким музыкальным темам – вот что характерно для порочной тенденции той поры, когда опера считалась своего рода развлекательным искусством.

Писатели должны глубоко усвоить важность либретто в оперном творчестве и приложить все силы к созданию полноценного литературного текста.

Опера активно способствует идейно-эмоциональному воспитанию людей. Но для такого влияния необходимо либретто глубокого и богатого содержания.

Лишь такое либретто послужит истоком творческого размышления и фантазии, основой замечательной вокальной и оркестровой музыки, хореографии и декорационного оформления.

Для создания глубокого и богатого идейным содержанием либретто следует правильно выбрать зерно произведения.

Зерно, являясь ядром произведения, обеспечивает его идейно-художественную ценность. От него зависит глубина идейного содержания и воспитательная ценность либретто. Поэтому в любой творческой деятельности необходимо в первую очередь обращать внимание на точный выбор зерна. Писатель не создаст значительного либретто, если он возьмется за творчество, точно не определив зерна, не поняв до конца его и тематическую идею произведения.

Зерно произведения не есть тема или идея. Это взятое из жизни идейное ядро, обосновывающее и определяющее тему и идею. Исходя из своей классовой позиции, своих эстетических взглядов, писатель творчески исследует и анализирует явления жизни, в результате чего, наконец, обнаруживает идейное ядро жизни, которое и побуждает мастера пера к творчеству, – вот что является зерном. Писатель не сможет создать произведения с полноценным зерном, если он не найдет идейного ядра жизни и возьмется за перо, посчитав основой творчества тему и увидев в ней диапазон череды описываемых событий или просто те или иные вопросы, выдвигаемые самой жизнью.

Писателям следует отказаться в творчестве от тенденции отождествлять зерно с темой или видеть зерно в том, что не может быть зерном. Только правильный выбор значительного зерна и глубокое его осмысление помогут писателю достичь глубин творчества.

В жизни и борьбе нашего народа за революцию и строительство нового общества найдется немало значительных зерен для оперного творчества. Много таких находок для создания опер высокой идейности и художественности подсказывает героическая борьба ветеранов антияпонской революции – участников многолетних трудных битв за возрождение Родины, героические сражения доблестных воинов Народной Армии, самого народа, унаследовавшего славные революционные традиции антияпонской борьбы, в годы Отечественной освободительной войны, сегодняшняя величественная действительность, когда народ продвигается вперед темпами Чхоллима, помноженными на темпы «скоростного боя», а также плодотворная жизнь наших людей. Долг мастера пера – идти в

гущу реальной действительности и находить в ней зерно для создания таких опер, которые помогут революционному воспитанию людей.

При выборе зерна произведения важно, с какой позиции, с каким подходом относится писатель к жизни, каково направление его творческого поиска. Под предлогом выбора значимого зерна писателю не следует обращаться только к знаменитым людям и крупным событиям, пренебрегая жизнью простого человека или малыми деталями. Замечательное зерно кроется не только в жизни знаменитостей, не только в крупном событии. Есть оно и в жизни простого человека и в повседневном происшествии. И в кругу жизни простого человека, если в ней отражены требования времени и стремления народа, обязательно найдется значимое идейное ядро жизни.

В революционной опере «Цветочница» показана жизнь Кот Пун и ее родных, полная противоречий эксплуататорского общества: они навечно попали в кабалу, стали батраками за то, что задолжали помещику две мерки чумизы. В этой опере заложено серьезное зерно, суть которого раскрывается так: горести Кот Пун, ее глубокие чувства верности родителям превращаются в корзину цветов – символ призыва к борьбе и революции. Именно из этого зерна вырастает тема судьбы многострадального народа, лишенного Родины, а тематическое решение освещает идею: для освобождения нации, самих себя нет иного выхода, кроме революции. Мы видим, что зерно революционной оперы «Цветочница» весьма значимо и серьезно, хотя жизнь, раскрывающая зерно, проста – такова, какую до освобождения страны у нас можно было видеть в любой деревне.

Опыт показывает, что не следует в поисках зерна обращаться только к быющей ключом жизни или к большого масштаба событиям под предлогом социальной значимости зерна.

Можно и даже нужно в литературно-художественных произведениях изображать гигантские исторические свершения и жизнь известных людей. Но и в этом случае необходимо из конкретных и ярких картин жизни выбрать зерно философской

значимости и глубоко раскрыть его во всей сложности. Это подскажет значительную развязку произведения, глубоко раскроет идею.

Зерно оперы в любых случаях – будь событие в ней крупным или малым, будь описываемая ей жизнь реальной или исторической – должно соединить в себе важные человеческие проблемы, диктуемые самой жизнью, сконцентрировать стремления и помыслы народных масс. Иными словами, зерно оперы должно достойным образом освещать вопросы, связанные с судьбой народа, борющегося за самостоятельную и творческую жизнь, касающиеся национального, классового раскрепощения и освобождения человека. Во всех случаях надежной основой для создания высокоидейной, высокохудожественной оперы станет только такое зерно, которое глубоко раскрывает судьбу самостоятельного человека, стороны, связанные с его политической жизнью.

Для создания глубокого и богатого идейным содержанием либретто следует выразительно описать характеры главного героя и окружающих его персонажей.

Главным средством раскрытия зерна являются изображаемые характеры. При этом, конечно, важную роль играют все компоненты художественного воплощения: событие, конфликт, сюжет, композиция и прочее. И все же решающее среди них – изображение характеров персонажей, в первую очередь, главного героя. Главный герой – основная фигура в раскрытии зерна. Отсюда ясно: в фокусе изображения характеров должен быть главный герой. При ведущей роли главного героя следует продуманно строить взаимоотношения между персонажами, безусловно согласовывать сюжетные линии главного героя и других персонажей, ярко изображать их характеры в соответствии с логикой жизни. Только так из зерна произрастут замечательные цветы.

Главным действующим лицом нашего времени, находящимся в центре литературно-художественных произведений, должен быть типичный образ самостоятельного и творческого человека, который по-хозяйски трудится и живет ради революции и строительства нового общества. Ушло время, когда в центре

оперного действия фигурировали цари феодальных государств, аристократы и миллионеры.

Наше время – эпоха борьбы народных масс за самостоятельность. Современная опера, естественно, должна поднимать проблемы самостоятельности человека, проблемы самостоятельного человека и в типичном образе человека, самостоятельно и творчески решающего свою судьбу, дать верный ответ на вопрос о политической жизни людей.

Для создания либретто, имеющего глубокое и богатое идейное содержание, необходимо учитывать специфические особенности оперы.

Для этого сюжет следует строить масштабно и лаконично.

Каждому жанру искусства присущ собственный стиль изображения жизни. Опера – это искусство драматического изображения жизни, подобно пьесе и киноленте, но по сюжетной композиции опера отличается от них.

В опере трудно разветвлять сюжет, раскладывать его на множество линий, как это мы видим в кино и прозе. Опера типа «Море крови», конечно, дает возможность более широкого и разностороннего изображения жизни при помощи панчхан и нового декорационного оформления. Однако надо сказать, что не всегда удастся свободно описать жизнь, не ограничиваясь рамками времени и пространства, как это возможно в кинофильмах и беллетристике. Оперное искусство – это отражение жизни в музыке. Следовательно, нужно полноценно сохранить стержень композиции, построить сюжет крупно и лаконично, чтобы сжато и сконцентрированно показать жизнь.

Масштабность и лаконизм сюжетного построения означают такую организацию драматических коллизий, при которой недвусмысленно показаны характеры действующих лиц и развитие их взаимоотношений. Сюжет – это не перечисление тех или иных картин жизни, не простая цепь событий. Это закономерный процесс развития характеров и жизни персонажей. Только крупный и лаконичный сюжет оперы способен сделать ясной тему и идею произведения, приведет к удачному в музыкальном отношении строению спектакля. Сложное переплетение сюжетных нитей, порождаемое

избытком незначительных событий и лишними подробностями, чрезмерной вставкой тех или иных фактов и явлений, приведет к разбросанности спектакля. Оно мешает разобраться в сути дела и затрудняет создание музыкального образа. Стройный драматизм зависит от построения сюжета, поэтому надо сложить сюжет крупно и лаконично в соответствии с требованиями жанра.

При разработке сюжетной линии следует уйти от соблазна наполнять ее все новыми, пусть даже интересными событиями и эпизодами. В фабулу оперы надо включить только то, что насущно необходимо для раскрытия темы и идеи произведения, изображения характеров и жизни персонажей, показа их взаимоотношений. Правильная фабула формируется лишь тогда, когда отобраны только существенные для раскрытия темы и идеи произведения события и эпизоды и на этой основе построен сюжет.

Для построения характерного жанру оперы сюжета требуется точно определить основное в тех или иных событиях, гармонично присоединить к нему второстепенные.

Центральное событие служит основой в соединении линий главного героя и других персонажей, установлении их взаимосвязи и развитии конфликтов, оказывает непосредственное воздействие на раскрытие тематической идеи. Изображаемые детали должны, как ветви от ствола дерева, вырастать из основного события. Только такой подход укрупняет формируемый сюжет. Неразборчивое присоединение к сюжету тех или иных драматических событий раздробляет повествование на куски, лишает спектакль правдивости и динамики развития сюжета.

Чтобы при построении сюжета гармонично соединять основные и второстепенные события, нужно, с одной стороны, правильно установить взаимоотношения персонажей в системе основных событий, с другой – согласовать с ними взаимоотношения лиц, формируемые вокруг вспомогательных сюжетных линий, тем самым построив сюжет в соответствии с логикой жизни. Сюжет усложняется по мере установления и развития взаимоотношений персонажей, завязанных вокруг

центрального события. Следовательно, нужно умело установить связь между событиями, чтобы в сюжет вошли сами взаимоотношения персонажей и процесс становления их характеров.

Движущая сила развития сюжета – противопоставление и борьба персонажей как следствие противоречий между ними.

Правильное установление и успешное решение взаимоотношений положительных и отрицательных персонажей прояснит коллизию и определит борьбу между положительным и отрицательным, придаст сюжету необходимый динамизм и напряженность. Упорное движение положительных и отрицательных персонажей к намеченным ими целям усиливает накал борьбы между ними и их противопоставления, следовательно, приведет к более величественному развитию сюжета. Характер противопоставления и столкновения положительного и отрицательного в зависимости от отражаемых социальных условий может и острым, и сглаженным. При изображении антагонистических социальных отношений конфликт между положительным и отрицательным должен быть острым. А в рассказе из жизни трудящихся социалистического общества такое противостояние нельзя доводить до крайности. В случае необходимости можно и создать остро драматическое произведение, даже не обращаясь к прямому противоборству и столкновению положительного и отрицательного. Неоснованно обострять противостояние и конфликт между положительным и отрицательным, не учитывая конкретных общественных отношений, – это отживший метод драматургии.

Сюжет оперы должен быть драматичным, гибким и напряженным. Иными словами, драматическое действие должно происходить так, чтобы зрители были полностью захвачены им.

Драматизм, гибкость и напряженность сюжета требуют безупречного установления взаимоотношений между персонажами и полного раскрытия их в эмоционально рельефном изображении по ходу драматического действия, ведущего их к кульминации произведения.

Кульминация – это момент качественных перемен в характерах персонажей и драматических коллизиях, это высшая точка конфликта, где тема и идея произведения находят свое

концентрированное выражение. Планируя сюжет, писатель должен точно рассчитать, в какой его точке должна настать кульминация, какими средствами создать взрыв драматического действия. Гибким и напряженным сюжет удастся сделать, как правило, тогда, когда кульминация как неизбежное следствие происходящих жизненных событий приходится на высшую точку конфликта.

Для гибкого и напряженного сюжета требуется стройная эмоциональная ткань произведения.

Драматическая ткань возможна только на фоне пробуждения чувств персонажей. Прежде всего это касается оперы, в которой изображаемое событие в эмоциональном плане может быть раскрыто только в том случае, когда оно происходит вместе с развитием чувств действующих лиц. Какие бы острые события, какие бы серьезные действия ни разворачивались на сцене, трудно будет изображать их убедительно без тонкой обрисовки эмоциональных переживаний персонажей на фоне событий и глубинного состояния их чувств, обусловленных обстоятельствами. Сложность в том, чтобы тонко отразить широкий спектр чувств, исходящий из переживаний персонажей в каждом абзаце, в каждый момент развития драматического действия. Это придаст сюжету гибкость и напряженность, а драматической ткани – тонкость чувств.

Чтобы драматическая ткань была способна выявить самые тонкие чувства персонажей, сцены спектакля должны быть построены и развиваться в согласии с чувствами, которые переживают действующие лица. Лишь так можно повысить эмоциональную насыщенность песен и сцен. Оперные песни должны быть созвучны накопленному заряду чувств персонажей. Тогда они будут богаты эмоционально. И фрагменты сцены могут обогащать эмоциональный строй оперы в соответствии с ее особенностями в том случае, если они организованы и развиваются согласно чувствам действующих лиц.

Правдивость в создании драматизма сюжета является важной предпосылкой для превращения драматической ткани в средство, обнажающее тонкие чувства. Драматизм рождается остротой событий и глубиной испытываемых персонажами

переживаний. Цель правдивого драматизма в том и состоит, чтобы настойчиво вовлекать зрителей в глубину мира произведения, оказывать на них глубокое эмоциональное воздействие всем содержанием оперы. Однако тут недопустима искусственно взвинченная острота событий и преувеличенное подчеркивание переживаний персонажей. Искусственная острота и надуманная серьезность события не имеют ничего общего с правдивым драматизмом. Он должен быть созвучен логике жизни и строю испытываемых чувств. Нельзя стремиться к драматизму ради драматизма. Для правдивого драматизма нужно глубоко проникнуть в мир переживаний персонажей, нарастающих вокруг происходящего события.

Сюжетная линия оперы должна быть крупной и лаконичной, но описание жизни должно быть тонким и богатым.

Только так при создании контрастности и рельефности характеров персонажей и событий можно сделать драматизм более отчетливым.

В опере жизнь рисует песня. Однако песня не может быть единственным изобразительным средством. Жизнь рождает песню, песня должна отражать жизнь. Оторванная от жизни песня превращается в бессмыслицу. Тем более, что в опере не исключается возможность отдать приоритет музыке в ущерб описанию жизни. Поэтому необходимо неизменно уделять внимание тонкому и богатому описанию жизни. Чем тоньше и богаче рисует опера жизнь, тем глубже и шире она отразит духовный мир персонажей, тем больше впечатлений произведет на зрителей.

Чтобы сюжет был насыщен драматизмом и напряженностью, нужно описывать жизнь тонко и богато. Это еще отчетливее выявит противоречия и, следовательно, обострит драматизм при контрастном, рельефном описании характеров персонажей и событий. Поскольку драматичный и увлекательный сюжет невозможен без разнообразия и богатства жизненных картин, писатель всегда должен стремиться к тонкому, глубокому описанию жизни, согласованному с развитием драматизма.

Тонкое и богатое изображение жизни важно и для правдивого отражения времени. Такое разностороннее описание

жизни делает возможным достоверный и живой показ картин времени сквозь призму любой из сфер общественной жизни – политики, экономики, культуры, морали и прочего.

В революционной опере «Море крови» исторически верно показана картина 30-х годов. Это достигнуто благодаря тому, что изображение семьи матери, главной героини произведения, не ограничено одними семейно-бытовыми рамками, перед зрителями – обширное полотно, включающее все сферы политики, экономики, военного дела, культуры, сопряженное с глубоким раскрытием сущности общества того времени. Таким описанием жизни эта опера утвердила истину революции: ничто не сломит силу народа-борца, высоко поднявшего знамя независимости. Цель разностороннего, тонкого и богатого описания жизни заключается, в конечном счете, в том, чтобы вести людей к правильному пониманию жизни, учить их тому, что необходимо делать для плодотворной жизни. Стало быть, жизнь, отображаемая в опере, непременно должна воплощать в себе важные человеческие проблемы, прекрасные, благородные и прогрессивные идеалы.

Для тонкого и богатого изображения жизни нужно описывать ее детально. Это значит раскрыть, скажем, даже отдельную картину жизни конкретно и тонко, с разных сторон. Жизнь бывает и политическая, и экономическая, и культурная. Нужно непременно глубоко и тонко, с разных сторон показывать разрез многоплановой жизни, причем делать это в соответствии с драматической обстановкой и моментом. Лишь так можно внушить зрителю истинное представление о жизни. Пустое перечисление не разработанных в деталях жизненных картин исключает конкретное и богатое отражение реальности, препятствует созданию ярких образов, показу широкого спектра картин времени и общественного устройства.

Для подробного описания жизни нужно тщательно обрисовывать связь между действиями персонажей и показываемыми ситуациями. Опера раскрывает жизнь через сценические действия персонажей, так что в ней нельзя отделить действия от ситуаций. В сценическом искусстве действие персонажа обязательно должно отвечать ситуации. Это

значит, что в опере нельзя забежать вперед, объясняя происходящее, и описывать действия, не связанные непосредственно с ситуацией. Драматическая привлекательность кроется не в результате события и действия, а в жизненных явлениях, движущих спектакль к исходу, в судьбе персонажа, отраженной в этих явлениях. Если забежать вперед в толковании ситуации, то драма, призванная показать судьбу персонажа, окажется преждевременно раскрытой, и тогда действие, происходящее в зависимости от ситуации, становится, естественно, повествовательным. Действие персонажа, неадекватное ситуации, лишит зрителя веры в жизненность, призванную раскрыть характер персонажа, окажет пагубное влияние на драматическое развитие и, в конце концов, приведет к неправдоподобности создаваемых в произведении образов в целом.

Далее, для создания либретто оперы в соответствии с ее особенностями нужно уже в самом тексте предусмотреть, чтобы все изобразительные средства оперы в полной мере выполняли свои функции и роль. Это важная гарантия для повышения идейно-художественного уровня оперы. Песня, диалог и хореография являются в опере важными средствами выразительности. Писатель должен готовить либретто оперы так, чтобы песни, являющиеся основным изобразительным средством оперы, раскрывали характеры главного героя и других персонажей, чтобы они глубоко выявили зерно. А для этого нужен тщательный расчет: в какой фрагмент сцены, какого содержания песню, в какой форме включить, как связывать и чередовать песни и сцены и развивать драматическое действие.

Сочиняя тексты песен, либреттист должен старательно наполнять их чувствами персонажей, вырастающими на такой жизненной почве, которая немыслима без песни, чтобы потом взорвать песней заряд накопленных чувств, как того требует логика раскрываемых характеров и драматических ситуаций. Либретто, где песни не складываются в рельефную драматическую композицию, где песни просто следуют одна за другой, представляет собой всего лишь сценарий для сводного концерта, состоящего из нескольких сольных, ансамблевых и хоровых песен.

Пусть в опере к месту слышится диалог, исполняется танец,

не лишая песню ее главной роли. Так, бывает, что в иной сцене одна-две фразы диалога более, нежели пение, наполняют правдивостью атмосферу проходящего и точнее передают его смысл; в другой – хореографические фрагменты ярче, чем пение и диалог, раскрывают эмоциональный строй жизни и создают естественность драматического течения. Искусство трогает людей своей правдивостью. Слагая либретто оперы, нужно с самого начала продумать и учесть все необходимые элементы, согласовать спектакль с характерами персонажей и жизненной логикой.

Либретто оперы должно быть совершенно в литературном плане. Лишь такое либретто направит труд композитора, всего творческого состава по правильному руслу, не отступит от требований идейности и художественности оперы. Либретто должны быть присущи глубокая поэтичность текста песни, живой диалог, несущий глубокий смысл, образность описаний времени, места, обстановки происходящих событий и действий персонажей.

2) СЛОВА ПЕСНИ ДОЛЖНЫ БЫТЬ ПОЭТИЧНЫ

Слова песни как ее идейно-художественная основа служат одним из факторов, составляющих идейное содержание и художественные достоинства оперы.

В опере прямым изобразительным средством конкретного выражения мыслей и чувств персонажа, изображения жизни и развития драматического действия является песня. В ее основе лежит текст. Даже песни, сходные по содержанию изображаемой жизни, могут оказаться в зависимости от текстов и впечатляющими, и весьма посредственными. Из впечатляющего текста рождается и запоминающаяся мелодия. Для этого текст должен быть исполнен глубокого смысла и высокой образности, наводить на глубокие размышления, сам

собой слагаться в песню. Слова песни должны быть богаты мыслью и в то же время простыми для понимания, ритмичными – такими, чтобы песня легко ложилась в ритм стиха.

Слова песни должны нести в себе глубокое идейное содержание.

Такой текст песни впечатляюще раскрывает сюжетную линию оперы и глубину духовного мира персонажей. В словах оперной песни передаются мысли и чувства персонажей в их взаимоотношениях, а также мир их переживаний – то, что они видят, слышат и испытывают в жизни. Писатель должен проникнуть в недра внутреннего мира персонажей, раскрываемого их взаимоотношениями, самой жизнью. Это поможет ему наполнить текст высоким смыслом. В каких бы то ни было случаях нельзя сочинять такой текст песни, содержание которого уже очевидно по эмоциональной реакции персонажей и их действиям.

В опере текст песни может быть различен в зависимости от требований зерна, характеров персонажей и сценических ситуаций. Однако в любом случае в нем высоким поэтическим слогом должно быть выражено значимое содержание – помыслы человека, его стремления к самостоятельной и творческой жизни, настойчивость в достижении намеченной цели, вера в будущее и романтика.

Высокая поэтическая образность – первейшее требование к тексту песни. В ней – оригинальное открытие писателя, истоки которого в страсти к жизни, философском раздумье о времени и человеке. Взлет поэтической фантазии рождается, когда творческий жар и богатство эмоционального строя оплодотворены глубокой идеей. Благородство замысла, богатство эмоций – основная предпосылка для взлета поэтической образности.

Тексту оперной песни должна быть присуща философская глубина, позволяющая живо раскрыть сущность времени и характеров и вызвать зрителей к размышлению. Философская сущность произведения заключается в том, чтобы изобразительная глубина идеи побуждала людей к долгим и

обстоятельным раздумьям о времени и жизни. Создание философских образов требует нового, оригинального зерна, творческого поиска, внедрения в те стороны жизни, в которых вырастают актуальные вопросы современности и жизни, насущно важные проблемы, связанные в политическом плане с судьбами народных масс – властелина мира, творца истории. Однако выбор нового, ценного зерна пока всего лишь начало пути к философской наполненности произведения. Какое бы ценное зерно ни было избрано писателем, не родятся философские образы, если нет серьезного поиска и размышлений, дающих жизнь росткам-образам на полноценной ниве. Философская глубина произведения истекает из образной глубины, когда одна мысль наводит людей на десять, на сто новых. Каждый текст оперной песни должен иметь глубокий смысл, каждая строка стихов должна быть пронизана обширным идейным содержанием. Только такие стихи вызовут к жизни яркий поэтический образ и обеспечит философскую глубину.

Так, одной из лучших в революционной опере «Цветочница» стала песня в сцене лунной ночи. Это потому, что текст песни проникнут глубоким философским содержанием. На небе луна одна, но люди земли видят ее разными глазами – ведь у них разное жизненное положение. Таков текст песни, который поэтически ярко раскрывает противоречия в несправедливом эксплуататорском обществе. Лишь такая насыщенная мудростью жизни поэзия для музыки способна затронуть сердечные струны людей.

Поэзия – это род литературы, эмоционально отражающий душевное побуждение в жизни и переживаемые мысли и чувства. Поэтому поэтичность тексту песни придает, главным образом, изложение идейного содержания в богатом эмоциональном ключе. Поскольку поэтическая идея выражается через призму чувств, то сухость эмоционального строя обеднит идею произведения. Поэзия должна быть богата эмоциями. Только так авторский идейный замысел обретет признание слушателей.

Текст песни, лишенный поэтичности, не вызовет эмоционального отклика, не породит образов. Как и в обычных

песнях, в оперной вокальной музыке, отражающей конкретные ситуации и жизненные картины, ничем не привлекут слушателей такие слова песни, которые звучат бесчувственно, не наводят на размышление, передают содержание сцены приземленно и прямолинейно. Прямолинейность, примитивная жесткость фразы – смерть для поэзии. Слова песни, выражающие авторскую идею холодно, прямолинейно, невозможно воплотить в прекрасные мелодии.

В тексте песни должны жить ритм и лиризм. Ничем не отзовется в сердцах слушателей такой текст песни, в котором без изменения передан диалог персонажей и прозаическая фраза грубо разделена на поэтические строки или строфы. Чтобы придать тексту оперной песни ритмику и лиризм, нужно писать его в строгом размере, как того требует куплетная песня. Это поможет углублению идейного содержания оперы, повышению поэтической образности и художественности песни. Из стихов, написанных в строгом поэтическом размере в согласии с правилами и нормами ритмики, можно сложить песню, в которой слова и музыка составляют единое целое. Стихотворение свободной формы, без ритма и размера, трудно положить на музыку, а если удастся, то петь такую песню будет нелегко.

Песенные мелодии прежних опер сложены неровно – резки перепады вокального звучания. Так получилось потому, что песенные тексты сложены в свободной форме или передают диалог в соответствии с требованиями арии и речитатива. Куплетная песня требует впечатляющего стихотворения, при чтении которого в мыслях слагается мелодия. Отсюда ясно: тексты для оперных песен должны отвечать требованиям куплетной песни.

Для этого нужно отказаться от текста в форме разговорного диалога, который является возвратом к опере с речитативами. Разговорный диалог не несет в себе высокой поэтической образности и ровной, доступной ритмики. Тексты всех песен, исполняемых не только положительными, но и отрицательными персонажами, должны укладываться в стихотворный размер. Лишь тогда можно сделать все оперные песни куплетными и

создать высокохудожественные образы.

Для того, чтобы в опере уйти от формы разговорного стиля, нужно поэтизировать тексты, выбрав главное из сути диалогов, выражающих характеры, мысли и чувства персонажей в повседневной жизни. Если сложить стихи для песни разбросанно, без точного выбора узлового компонента характеров, мыслей и чувств персонажей, то исчезнет главное из содержания текста, останется нераскрытой глубина идейно-эмоционального содержания произведения. Писатель должен поэтически осветить кристалл мыслей и чувств, образуемый переживаниями главного героя и других персонажей.

Стихи к песням должны быть доступны для восприятия.

Для этого в опере нужно выражать мысли и чувства персонажей без прикрас, просто и правдиво. Народ полюбит и запоет песню, если ее текст написан доходчиво, отвечает его вкусу. Впечатляющие, доступные стихи к песням легко понятны каждому, любой готов декламировать и петь их.

Чтобы писать популярные стихи на музыку, нужно также избегать употребления слов иероглифического происхождения и малопонятных фраз, обратиться к широко используемой народом лексике и хорошо обработать ее. В революционной опере «Море крови» звучит песня: Одну лозу всегда Легко сломаю я. А дерево в обхват И наклонить нельзя. Всех женщин надо нам Сплотить, объединить, Тогда любых врагов Сумеем мы сломить. Песенный текст такого содержания простым поэтическим языком несет истину единства и борьбы. Текст оперной песни должен быть так экспрессивно-лаконичен, прост и глубок.

Под предлогом популярности стихов для песен не следует употреблять вульгарные, грубые выражения, прибегать к бессмысленным фразам.

Песенная поэзия – литература самых малых форм, но написать хороший текст нелегко. Текст песни, хотя прост по своей структуре, должен нести в себе эмоциональное богатство и глубину идеи. Для создания замечательного текста песни писатель обязан глубоко переживать разнообразную, многоплановую жизнь и неустанно осмысливать ее. Глубокий поиск

жизни приведет к новому, высокому поэтическому взлету, созданию хорошего текста песни.

3) ИНСЦЕНИРОВКЕ НУЖНА ВЕРНАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ

Инсценировка в том или ином жанре литературно-художественных произведений, широко известных народу и заслуживших его признание своей познавательно-воспитательной ценностью и высокой образностью, – исключительно важное дело для обогащения сокровищницы национальной культуры.

В области литературы и искусства наряду с созданием новых произведений следует в различных жанрах ярко воплощать известные высокоидейные, высокохудожественные произведения прозы, кинематографии и драматургии.

Инсценировка – новое творческое воплощение идейного содержания первоисточника в новых литературно-художественных жанрах с учетом их особенностей. При инсценировке необходимо воссоздать образы в рамках особенностей других литературно-художественных жанров, не отступая от идейного содержания первоисточника. Жанры литературы и искусства отличны друг от друга по способам изображения и выразительным средствам. Отсюда и различие методов построения и развертывания сюжета. Кинематографии и опере присущи свойственные им выразительные формы и методы. Следовательно, трансформация того или иного литературно-художественного произведения в оперу должна быть новым творческим этапом, учитывающим специфику иного жанра.

Для переработки других литературно-художественных произведений в оперу должна быть оперная направленность.

Ориентир инсценировки для оперы состоит в том, чтобы, не отступая от зерна первоисточника, перестроить его композицию

и сюжет в соответствии со спецификой жанра. Так, чтобы переделать в оперу кинофильм, нужно коренным образом изменить драматический строй, отвечающий особенностям кинематографии, построить взаимоотношения людей и события с учетом оперной специфики, вновь сформировать композицию и сюжет.

Самое главное в инсценировке – точно осмыслить зерно первоисточника и определить его в свете особенностей будущей инсценировки.

Инсценировка становится оправданной постольку, поскольку зерно первоисточника достойно нового воплощения. И естественно, что неверное толкование зерна первоисточника и отступление от него мешают достижению самой цели инсценировки. Нередки случаи, когда литераторы, готовя инсценировку, не столько стараются точно осмыслить и выявить зерно первоисточника, сколько занимаются перестановкой лучших образов в некоторых фрагментах или пытаются механически перенести в новое произведение персонажи, события и жизненные картины первоисточника. В таком случае теряется ориентир и смысл инсценировки.

Сама направленность инсценировки требует прежде всего верного анализа и понимания зерна первоисточника. Правильное понимание зерна инсценируемого произведения позволяет изменять на этой основе его композицию с учетом оперной специфики, творчески расширять или сокращать панораму событий и детали жизненных явлений. В революционной опере «Цветочница» иначе, чем в одноименном художественном фильме, изображена сцена «ночная улица», где героиня оперы обвиняется в воровстве, и сцена «лунная ночь», когда она, Кот Пун, возвращается домой с лекарством для матери. Такие картины – бесспорная удача инсценировки, осуществленной на основе правильного осмысления зерна первоисточника и яркой подачи его в соответствии с оперной спецификой.

Чтобы верно направить инсценировку, нужно правильно построить композицию.

При переделке, конечно, следует со вниманием отнестись к

отдельным персонажам, событиям и сценам. Но главное – найти яркое решение основного содержания в новой форме композиции. Оперная композиция отличается от прозаической и кинематографической. В силу ограниченности сценических рамок опере нужен более напряженный и концентрированный показ персонажей, событий и жизненных картин. Конечно, оперы типа «Море крови», в отличие от прежних, своей многоплановой композицией могут полнее раскрывать жизнь в непрерывном потоке картин. Однако нельзя в них изображать человека и жизнь так, как в кино и прозе. В случае переложения прозаических и кинематографических сюжетов для оперы нужно упорядочить и лаконично воспроизвести образы, события и сцены первоисточника в ключе требований жанра, построить на этой основе новую композицию.

Для совершенной композиции инсценировки следует по-новому строить сюжет первоисточника с учетом особенностей оперы. Не освободившись из сюжетного круга первоисточника, невозможно выбрать правильные ориентиры в инсценировке. В то же время под предлогом сохранения оперной специфики нельзя пересмотреть взаимоотношения персонажей и строй событий первоисточника, удалить ведущие сцены и важнейшие детали жизненных картин.

Композицию надо построить по-новому в соответствии с характерными чертами будущей инсценировки. Тут нельзя своевольно деформировать или исключить события и персонажи, непосредственно воздействующие на раскрытие зерна первоисточника.

Верная направленность инсценировки требует умелого использования изобразительных методов и средств сообразно характерным особенностям оперы.

Опера отличается от прозы, драмы и кино в том числе и своими выразительными методами и средствами. Так, жизнь, отраженную в диалоге, в действиях персонажей, кинематографическими средствами, опера воссоздает в песнях, оркестром, сценическими средствами. Однако диалог и действия персонажей кино нельзя заменить просто песнями и действиями оперы. Жизненную картину, данную диалогом кинемато-

графического персонажа, опера может выражать песней и действием, может даже опустить. Характерные черты инсценировки для оперы заключаются в том, что при отражении той же картины, что и в кино, в оперном творчестве используются новые, свойственные ему методы. В процессе творчества нередко бывает, что впечатляющая сцена первоисточника не производит в опере никакого впечатления на зрителей или незамысловатый эпизод оригинала осмысливается в опере глубоко и трогательно. Все здесь зависит от того, сумеет ли литератор установить ориентир инсценировки и проложить дорогу в мир оригинальных образов.

Для создания нового инсценированного образа следует воссоздать ведущие сцены первоисточника сообразно с оперной спецификой. Те из сцен первоисточника, которые не могут оказаться эффектными в инсценировке, рекомендуется смело исключить, если это не помешает раскрытию зерна, найти новые жизненные события на ниве оригинала и перестроить композицию сцен. Даже мимолетную сцену в первоисточнике стоит серьезно продумать. Если она обещает быть выразительной, следует показать ее в ключе оперной специфики. При инсценировке, если это нужно, следует смело опускать или сокращать сцены первоисточника, или, наоборот, расширять их, чтобы трогательные картины оригинала и в опере производили яркое впечатление на зрителей. Нельзя убирать сильные сцены первоисточника под предлогом их несоответствия сценическим особенностям, заменять их пусть даже хорошими песнями, не попытавшись разносторонне и серьезно изыскать варианты их сохранения. Вместе с тем не следует механически переносить в оперу трогательные сцены оригинала, ратуя за их сохранность. Такие сцены нужно воссоздать в соответствии с логикой оперы и с изобразительными особенностями театральных подмостков.

В инсценировке следует всегда остерегаться двух опасностей. Одна из них – механическое перенесение всего, что есть в первоисточнике, под предлогом уважения к оригиналу, другая – оправдываясь переосмыслением, уходить от зерна подлинника. Механическая переделка первоисточника в оперу, не обеспеченная перестройкой сюжета в духе специфических

особенностей оперы, – это не творчество. Произвольное художественное толкование вне зерна первоисточника противоречит самой природе инсценировки.

Создание нового образа в инсценировке допускает художественный вымысел. Но и вымысел не отменяет принципа сохранности зерна первоисточника. Художественный вымысел не имеет ничего общего с оторванными от жизни переработками и выдумками, идущими вразрез с принципом художественной типизации. Каким бы правдоподобным ни был вымысел, он неоправдан, если противоречит первоисточнику и не помогает сохранению его зерна. Художественный вымысел оправдан, когда создает драгоценную картину жизни, способствующую яркому выявлению зерна первоисточника.

Инсценировка также требует яркой оригинальности творческого работника.

Инсценировка – это не просто техническая работа по трансформации одного жанра произведения в другой, это творческий труд, требующий самобытности. Оригинальность инсценировки ведет к более отчетливому раскрытию зерна первоисточника, к созданию впечатляющего образа. При переделке прозы и кино для оперы не следует бездумно перенимать форму композиции, методы развития сюжета и способы изображения первоисточника. Смысл в том, чтобы проявить оригинальность и ярко воплотить идейное содержание первоисточника в жанровых рамках оперы.

Долг творческого работника – верным подходом и отношением к инсценировке целенаправленно раскрывать оригинальные черты произведения.

3. ОПЕРНАЯ МУЗЫКА

1) КУПЛЕТНАЯ ПЕСНЯ – ОСНОВНОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО ОПЕРЫ

Основополагающее начало в оперном искусстве – пение. Опера – искусство, в котором пение передает мысли, чувства, жизнь человека, из него построена драматическая ткань. Оперные песни должны быть такими, которые правдиво раскрывают характеры и жизнь персонажей, глубину идеи.

(1) ОПЕРНАЯ ПЕСНЯ ДОЛЖНА БЫТЬ КУПЛЕТНОЙ

Основным изобразительным средством оперы является пение, поэтому очень важно умелое использование песен. Чтобы опера стала искусством поистине народным, песня должна быть куплетной – такой, которую любит народ.

Под куплетной понимается та песня, в которой каждая из разделенных строф стихотворения мерной ритмики поется на одинаковый мотив.

Куплетная песня – основной жанр музыкального фольклора, созданного и отшлифованного народом, и она же – важное изобразительное средство оперы.

Песня эта доступна, легко поется, близка сердцу народа. Народные песни повествовательной и куплетной формы, конечно, причисляются к той же народной музыке. Но популярность первой из них ограничена, ибо ее текст насыщен элементами прозаизма и мелодия звучит как ритмизированная речь, зато вторую каждый любит за мерную ритмику

стихотворения, за красочность и мягкость мелодии. Народная куплетная песня пользуется признанием многие века.

Куплетная песня лаконична, но ее отличает богатая выразительность и широкие изобразительные возможности. Благодаря простоте конструкции текста и мелодии она может лирически показать внутренний мир человека, эпически раскрыть его жизнь и рассказать о драматизме взаимоотношений людей. Она может эмоционально, глубоко и тонко отразить многообразие мыслей и чувств, сложные гаммы психологического мира, вместить весь спектр эмоциональной окраски природы и человеческой жизни. Эта песня может обрисовать широту и глубину течения времени, громадных исторических событий, величественного движения народных масс.

Куплетная песня – могучее средство драматического обобщения жизни. Драматичность песни, песенность драмы – таковой должна быть опера. Если пьеса не содержит в себе напевности или, наоборот, песня не звучит в унисон с драматическим строем, то не сложится гармония драмы и музыки. Их слияние достигается, когда в песенном звучании развивается пьеса и когда она сопровождается песнями. В прежних операх душевные переживания главного героя выражала, главным образом, ария, а связь происходящих событий и драматическое строение осуществлялись в речитативах. Это препятствовало органическому слиянию музыки и спектакля. Да и это понятно: когда главный герой исполняет арию, замедляется или останавливается драматическое действие, а в речитативах приходилось жертвовать музыкальностью.

Проблема единства оперной музыки и драмы может быть легко решена с помощью куплетных песен. Они вполне могут объединить музыку и спектакль. Ведь куплетная песня превосходно осуществляет общение и эмоциональную связь персонажей, как, например, в трудовых песнях, когда чередуются голоса запевающих и подпевающих. Кроме того, внедрение куплетной песни позволяет обогатить содержание, не поступаясь лаконичностью, что дает возможность раскрыть весь

диапазон внутреннего мира персонажей, не ограничивая и не останавливая драматическое течение. Куплетная песня дает прекрасную возможность для показа общения между персонажами и их переживаний: она, в отличие от речитатива, предполагает поэтизацию авторского замысла и положенную на стихотворение красивую, нежную мелодию. Поэтому становится возможным не снижать музыкальности и содействовать динамичному драматическому развитию пьесы. Характерная особенность куплетной песни состоит в том, что она в совершенных, изысканных музыкальных образах песни устанавливает общение между персонажами, отражает их ощущения и сильно стимулирует драматизм.

Для того, чтобы глубоко раскрыть зерно и тематическую идею оперы, тонко осветить внутренний мир персонажей и дать мощный импульс драматизму, следует обязательно превратить все оперные песни в куплетные, видя в них основополагающее начало и главное изобразительное средство оперной музыки.

Сделать все песни оперы куплетными – основной принцип оперного творчества.

История оперного искусства насчитывает сотни лет. Но за все это время она не знала такой оперы, в которой все песни звучали как куплетные. Случалось, что в европейской опере использовалась песня куплетной формы, но главной она не стала – была сугубо ограничена, а музыкальная форма типа арии сохранилась. Неизменное сохранение музыкальной формы типа арии при замене нескольких песен на куплетные не дает повода сказать, что в опере песни сделаны куплетными. Именно ария считалась «цветком» европейской оперы, способным наиболее полно отразить духовный мир главного героя и во всей полноте раскрыть музыкальный талант композитора и певца, и постепенно культивировалось сочинение все более сложной, замысловатой арии, невзирая на то, близка она народу или нет. Более того, в последней части арии некоторых опер были предусмотрены партии свободного напева, которые дали певцу полную «свободу» в демонстрации вокального мастерства. Такие партии были трудны для понимания и исполнения, коробили слух и, естественно, не получили признания у народа.

Из любой музыки народ выбирает лишь ту, которая приятна слуху и легко поется. Какой бы замечательной ни считалась музыка, народ ее не примет, если она трудна для понимания и исполнения. Немало опер увидело свет, но подавляющая часть песен исполнялась только на сцене или в узком кругу любителей музыки, они не проложили себе широкой дороги в массы. Это объясняется тем, что сам народ оставался равнодушен к таким музыкальным формам, как ария и речитатив.

И когда у нас впервые взялись за создание оперы типа «Море крови», часть творческих работников была охвачена сомнением: с такой музыкальной формой, как куплетная песня, вряд ли возможна опера, способная воодушевить людей. Так, полагали они, что считали куплетную песню неблагородной, и противились ее появлению на оперной сцене. Пренебрежение к куплетной песне – это признак буржуазной эстетики. Торжество куплетной песни в оперной музыке – это своего рода революция в области оперного искусства.

Для того, чтобы куплетная песня возобладали в оперной музыке, нужно устранить арию и речитатив, которые заложены в основу прежних опер, преобразовать в куплетную форму и панчхан, и, разумеется, все вокальные партии. Оркестровые партии также необходимо аранжировать и исполнять в разнообразных формах и на манерах, отвечающих особенностям куплетной песни. Чтобы куплетная песня обрела ведущую роль в оперной музыке, песенное обращение персонажей друг к другу не должно противоречить духу куплетной песни. На первых порах создания оперы типа «Море крови» некоторые творческие работники, не проникшиеся пониманием идеи превращения песни в куплетную, то заставляли действующих лиц петь новую песню при каждом выходе на сцену, то требовали от персонажей, объединенных общими чувствами, мыслями и стремлениями, выступать порознь даже в сценах взаимных переживаний и общения. Такая манера приводит к однообразности оперного пения, снижает впечатление от песни и наводит скуку. Персонажи одинакового жизненного положения и общих идейных помыслов на сцене выражают свои

переживания по отдельности – это старая манера музыкальной драматургии. Чтобы естественно звучали куплетные песни в сценах общения и взаимных переживаний персонажей, имеющих одинаковое жизненное положение и общие стремления, мелодия должна быть общей для действующих лиц, созвучной их идейному единству и помыслам, и только текст песен должен быть у них собственным. Пусть они поют друг за другом или подхватывают песню. Но не следует наделять каждого своей песней. Разумнее на одну мелодию куплетной песни положить рассказ о переживаниях персонажей. Это сделает содержание произведения стройным и легко доступным для понимания, оно станет ближе слушателям.

Куплетные песни для оперы должны быть впечатляющими.

Сама цель предлагаемых нами перемен в оперной музыке в том, чтобы оперные песни стали близкими для всех, чтобы каждому хотелось их петь. Даже в том случае, когда соблюдена куплетная форма, без замечательной мелодии опера не может трогать зрителей. Возможности куплетной песни раскроются до конца, когда опера будет полна хороших песен.

Замечательной можно назвать такую песню, которую чем больше слушаешь, тем острее ощущаешь радость и воодушевление; чем больше размышляешь над ней, тем глубже постигаешь ее смысл; чем больше поешь, тем дальше хочешь петь. Иными словами, это песня жизненная, исполненная глубоких мыслей, богатая эмоциями, с красивой и нежной мелодией.

Хорошая песня всегда вселяет в народные массы веру в свои силы и смелость, вдохновляет их на продолжение борьбы. Так, революционные песни, созданные в годы антияпонской революционной борьбы, песни первых лет после освобождения страны, периода Отечественной освободительной войны, многочисленные песни времен послевоенного восстановления и строительства, песни периода социалистического строительства послужили могучим оружием в подъеме народных масс на героические свершения. Композитор, собравшийся написать хотя бы одну песню, обязан сделать ее такой замечательной, чтобы она мощно призывала народ к революционным

свершениям, жила не только сегодня и завтра, но и шагнула в далекое будущее.

Сочинять такую песню – дело не легкое. Та песня, что на первый слух приятна, но не выдерживает испытания временем и забывается, не может считаться популярной.

Чтобы создать впечатляющую песню, композитор должен проникнуть в гущу народной жизни, осознать глубину благородного духовного мира народа. Искусство – отражение жизни. Правдивое отображение жизни есть произведение литературы и искусства. В жизни найдется благородная, прекрасная мелодия. Глубокое погружение в жизнь народа даст композитору представление о мелодии и вызовет совершенные музыкальные образы.

Так же глубоко, как в гущу жизни, композитор должен окунуться в мир произведения. Главный герой нашей оперы – типичный человек современности, наделенный благородным духовным миром и высокими моральными качествами. Оперный композитор обязан точно воспроизвести мысли и чувства главного героя в мире произведения, найти мелодию, правдиво и глубоко раскрывающую его идейно-моральный облик.

(2) НАЦИОНАЛЬНАЯ МЕЛОДИЯ – ПЕРВООСНОВА ОПЕРНОЙ МУЗЫКИ

Чтобы сделать оперные песни куплетными и обогатить оперу впечатляющими песнями, нужно сочинять хорошую музыку. Замечательная песня очень помогает людям правильно понимать жизнь, с силой зовет к активной борьбе за созидание более счастливой, полнокровной жизни. Композитор, даже если он собирается написать единственную песню, должен сделать ее образно совершенной, впечатляющей, трогательной струны сердец многих людей – такой, в которой высокая идейность непринужденно реализована в высокой художественности.

В основе сочиняемой музыки должна лежать национальная мелодия.

Таков неизменный курс нашей партии в социалистическом национальном музыкальном творчестве. Идейность и художественность, народность и национальность музыки определяются тем, какая мелодия заложена в ее основу.

Наша музыкальная культура должна быть искусством, которое отвечает принципам чучхе, то есть отражает жизнь, мысли и чувства нашего народа и служит делу корейской революции. Чтобы ярко отразить в оперной музыке жизнь и эмоции наших людей, следует при ее сочинении опираться на национальную мелодию, созданную и отшлифованную народом за многие века.

Сочинять такую оперную музыку, которая зиждется на национальных мелодиях, – это принцип национального оперного творчества. Под национальной мелодией мы понимаем такую, которая отражает своеобразие жизненных эмоций каждой нации. У каждой нации – свои исторически сложившиеся чувства, настроения и соответствующая им художественная форма. Корейцы любят изящно-мягкие песни и танцы, а также прозрачные, яркие картины. Оперная музыка должна отвечать таким национальным вкусам нашего народа.

Все характерные черты национальной мелодии несет в себе народная песня. Отражающая мысли и чувства народа, сложившиеся в труде и жизни, она богата национальным колоритом. В борьбе за покорение природы, преобразование общества и защиту родной земли наш народ создавал и непрерывно совершенствовал множество мягких и прекрасных песен. В них конкретное воплощение получили национальные эмоции и жизненные чувства народа.

Мелодии корейской народной песни свойственна ясность, глубина тембра, плавность, мягкость и красота. Вращенная на такой мелодии народная песня лаконична, ярка, легка для понимания и исполнения. Она долгие годы пользуется любовью народа, потому что близка жизненным чувствам и вкусам народа, ее форма доступна для понимания и исполнения.

Народная песня – это, конечно, типичный жанр музыки, основанный на национальной мелодии, но и в ее арсенале не все отвечает чувствам современника. Поскольку народная песня

тоже возникла и развивалась в условиях классового общества, она впитала в себя классовые, социально-исторические рамки. Наша задача – исходя из позиции рабочего класса, в аспекте современности активно использовать мелодии народных песен, отвечающие эстетическим запросам современника, и отказаться от всего, что стало пережитком.

В попытках восстановить народнопесенную мелодику, не отвечающую эстетическим запросам современника, скрыта тенденция к бездумному возрождению всего старого. Такое зло в литературно-художественном творчестве ведет к приукрашиванию, припудриванию общества угнетения и жизни эксплуататорских классов, к восславлению старого и банального, к извращению и осквернению благородной национальной самобытности своего народа. Сейчас реакционные буржуазные теоретики и деятели искусства в Южной Корее под благовидным предлогом сохранения национальных устоев искусства реставрируют придворную ритуальную музыку и танцы, удовлетворявшие интересам феодальных правителей, превозносят как типичное музыкальное наследие нашей нации пхансори, столь любимую дворянством. Иные даже позволяют себе утверждать, будто признаки национального искусства, мол, в том, что выступающие поют сиплым голосом и кружатся в танцах с допотопными прическами, в катах (старинная мужская шляпа из конских волос), вихрем развевая подола и рукава халатов. Это вздорная позиция тех, кто, по сути дела, извращает наше благородное национальное искусство и оскорбляет нашу нацию, считая ее нецивилизованной. Нам ни в коем случае нельзя допускать ни малейшей склонности к беспринципному возрождению старого, защитники которого оскорбляют нашу нацию, искажают традиции национального искусства и пытаются направить сегодняшнее искусство в прошлое.

Национальная мелодия не может быть чем-то постоянным, неизменным. Старые, отжившие свой век элементы со временем из нее исчезают, прекрасные, прогрессивные оттачиваются и пополняют сокровищницу национальной музыки. Национальная мелодия продолжает жизнь не только в народных песнях нового времени. Ее богатство умножают также яркие песни

композиторов. С годами такие песни буквально становятся народными, их мелодический и тональный строй, сливаясь со своеобразной национальной мелодией, обогащает ее возможности. В нашей стране живут не только передаваемые издревле народные песни. Есть и прогрессивные песни 20-х годов, и революционные песни, сочиненные и широко подхваченные во время антияпонской революционной борьбы, и массовые песни, родившиеся после освобождения страны. Для них характерна яркость национальной мелодии. В них есть и черты, выступающие за рамки народнопесенной мелодии старых времен. Нашим старинным народным песням свойствен мягкий, лирический колорит, вместе с тем есть и такие, в которых не звучит бравурность. Среди новых массовых песен, в основу которых заложены народнопесенные мелодии, немало и таких, для которых характерна мягкость, лиризм и энергичность. Постепенно такая прекрасная традиция массовых песен прочно вошла в самобытную национальную мелодию, заняла достойное место в нашей музыкальной культуре. Национальная мелодия непрерывно развивается и обогащается: из нее уходят отжившие свой век, не отвечающие духу народа мелодические элементы, взамен она пополняется другими, рожденными новым временем, новой жизнью. Таков закономерный процесс развития национальной мелодии, который доказывает: нельзя ограничивать понятие национальной мелодии только одной традицией народной песни, надо понимать ее более широко.

Характерный колорит национальной мелодии ярко выражен в ее музыкальных тонах. Музыкальный тон, положенный в основу мелодии, составляет лишь самое ее начало, но в нем уже воплощены национальные эмоции и краски. Уже по тону люди легко различают – мелодия корейская или иностранная. Это потому, что в музыкальных тонах заключены национальные особенности.

Разумеется, композитор обязан глубоко изучить революционные, народные и массовые песни, чтобы неустанно находить в них те начала тона и мелодии, которые отвечают национальным эмоциям и вкусам нашего народа, и широко применять их в музыкальном творчестве.

Оперы типа «Море крови» богаты национальными эмоциями потому, что народные и другие песни, созданные и широко распространенные в прошлом, вплетены в них в соответствии с особенностями оперной музыки и бережно сохранена их тональность. Композиторы, вдохновленные бесценным опытом создания опер типа «Море крови», должны сочинять всю нашу оперную музыку в духе национальной мелодии, созвучной вкусам и эмоциям нашего народа. Наши люди не примут музыку, в которой смешаны различные черты, – не то корейскую, не то европейскую. Народ признает, любит и охотно поет наполненные национальной мелодией песни.

Мягкость и красочность песенной мелодии – один из основных принципов сочинения музыки для опер типа «Море крови». Это неременное условие для создания куплетной песни.

Мягкость мелодии – естественный строй мелодического течения, рождаемый эмоциональным зарядом, который несет в себе текст песни.

Мягкость песенной мелодии точно передает содержание песни и позволяет людям умиротворенно слушать музыку, дает им возможность постичь глубокий смысл песни.

В музыкальном творчестве не следует смешивать понятия мягкости и последовательности мелодического строя. Мягкость мелодии не означает только одну мелодическую последовательность. Последовательность мелодии, конечно, является одним из методов пластичного ее построения, но это не значит, что нужно поочередно расставлять все нотные звуки. Однообразная манера гладкого подъема и падения мелодии порождает минорную тональность и невыразительность. Замысловатые пассажи, призванные подстегнуть эмоциональность песенного строя, – тоже не наш стиль. Мягкость и красочность мелодии требуют непринужденного течения нотных звуков, созвучного драматическим ситуациям, внутреннему миру главного героя, смыслу и эмоциональному колориту песенного текста.

Чтобы сделать мелодию мягкой и красивой, нужно также иметь правильное представление о песенном драматизме.

Оперные песни должны носить драматический характер, поскольку он заложен в самих отношениях персонажей. Песня без драматизма не может быть оперной. Но, выступая за драматизм оперного пения, нельзя искусственно его нагнетать. Ведь и мягкая песня не лишена драматизма. Следовательно, для этой цели достаточно продумать организацию драматической ткани. Так, песенным фрагментам из революционной оперы «Море крови», например, «Сохраним в себе лишь красное сердце», «Не плачь, Ыль Нам!» характерна мягкость и красота мелодии, но смысл песенных текстов, гармонично сливаясь со сценическими коллизиями пения, выраженно драматичен. В частности, песня «Погромщики» сильно впечатляет не только мелодией, но и смыслом текста, так что ее глубокий драматизм вовлекает зрителей в драматический мир чувств. Поэтому, работая над революционной оперой «Цветочница», мы стремились сочинить мягкую, красивую мелодию, отвечающую идейно-эмоциональному строю песенного текста, добивались выражения драматизма при изобразительно-художественном воплощении.

Под предлогом мягкости и красочности песенной мелодии нельзя превращать ее в вялую и медлительную. Это разные вещи. Мелодии песни должна быть присуща мягкость и в то же время энергичный пафос, весомость, благородство и вместе с тем жизнеутверждающий настрой и динамизм. Песня, лишенная живости и энергии, не сможет наделить людей силой и смелостью. Мелодия песни «Идет снег» мягка, но ей характерны энергичный пафос и весомость. Песня «Моя страна счастливая» звучит жизнеутверждающе, но ее мелодический строй мягок и прост. Мягкость и энергичность, глубина тембра и живость мелодии – вот что свойственно песне нашего стиля.

В сочинении оперной музыки на основе национальной мелодии важно умелое использование корейских музыкальных тактов.

Музыкальный такт – уникальное отражение национального чувства. Национальной музыке каждой страны свойственны своеобразные такты.

Такты нашей национальной музыки многообразны и богаты.

Наши предки, используя такты, свойственные национальной музыке, добивались точного музыкального воплощения благородных чувств народа.

Чтобы отчетливо выразить в своем музыкальном творчестве национальные особенности, композитор должен владеть колоритной спецификой мелодии народной песни и разнообразными, богатыми корейскими тактами.

Даже в одном и том же ритме, в сходном ладе знаток корейских музыкальных тактов может создать такую песню, которая наиболее созвучна вкусам и эмоциям нашего народа. Песня, в которой характерные такты гармонируют с содержанием песенного текста, способна наиболее глубоко осветить национальные чувства.

В оперном музыкальном творчестве следует обеспечить тесную связь между словами и музыкой.

Это один из принципов песенного творчества.

Прочная связь текста и мелодии песни означает их художественную гармонию. Мелодическая тональность песни основана на речевом тоне. Тон речи конкретно выражается в манере говорящего, в высоте и ритме ее звуков, в интонационной организации и окраске. Так же и мелодическая тональность зависит от изменения мыслей и чувств людей. Поэтому, чтобы найти мягкую и красивую мелодию, необходимо взыскательно изучать живые черты нашего речевого тона.

Речевой и мелодический тона, конечно, различны. Мелодический тон хотя и основан на речевой тональности, но в то же время более ясен, более ритмичен, более строг по высоте звука, по такту, по динамическим оттенкам. Стало быть, мелодический тон требует отточенной поэтической речи. Мелодия народной песни всегда слита со стихотворением строгой ритмики. Именно поэтому для создания национальной мелодии нужно превратить песенный текст в куплетный и поэтизировать его.

Для того, чтобы слова удачно легли на музыку, мелодия должна естественно следовать ритму поэзии, сохраняя замечательные характерные черты корейского языка. Лишь

полная гармония ритма стиха и музыкального тона мелодии рождает высокую музыку.

Для тесной связи текста с музыкой песни необходимо также, чтобы слоги текста совпадали с тактами мелодии. Иначе утрачивается смысл слов или мелодия течет неестественно.

(3) ОПЕРНЫЕ ПЕСНИ ДОЛЖНЫ БЫТЬ СВОЕОБРАЗНЫМИ

Пусть все песни в опере станут куплетными, но это не приведет к успеху, если они не будут своеобразными.

Цель превращения оперных песен в куплетные в том и заключается, чтобы строить пьесу из живых, своеобразных песен, которые бы каждый легко понимал и любил петь.

Своеобразные песни оперы правдиво отображают индивидуальные черты персонажей и характер их жизни, а потому такую оперу и слушать интересно. Люди идут в оперу для того, чтобы услышать хорошие песни. Если в опере песни поются на один и тот же манер, люди не хотят слушать оперу. Песни, звучащие в опере, должны быть с самого начала своеобразны, каждая должна нести новое. Только тогда зритель будет с нетерпением и с интересом ждать следующей сцены, незаметно для самого себя войдет в драматический мир. Своеобразие песенного творчества, в конечном счете, является предпосылкой для повышения идейно-художественного уровня оперы, ее познавательно-воспитательных функций.

Чтобы сочинять оригинальные песни, нужно отказаться в оперном творчестве от схематизма и подражательности.

Мы видим, что в некоторых операх песни похожи одна на другую. В иных перекликаются не только мелодии, но и даже строки текста одинаковы. Сугубое подражание выливается в необдуманное копирование той песни, которая заслужила высокую оценку. Не отрицаю, конечно, что если текст или музыка получает добрую оценку, надо предметно изучать такую песню и учиться на ее примере хорошему. Но глубокое изучение и следование высокому образцу не имеет ничего

общего с механическим подражанием чужому. Схематизм и подражательство в творчестве – помеха живому, разнобразному развитию литературы и искусства.

Это зло возникает, когда автору недостает духа самобытного поиска и творческого подъема. Подражательство порождается духовной пустотой, отсутствием собственного жизненного опыта и художественного дарования. Подражание чужому и плагиат – поступок, говорящий об отсутствии творческой совести. Автор высокого полета, любящий человека и его жизнь, сведущий в искусстве, никогда не подражает другому. Авторы должны последовательно бороться против схематизма и подражательства, отдав себе отчет в том, что они губительны для творчества. Творчество, самобытная позиция композитора обязывают его вникать в суть жизни и создавать живую, оригинальную песню.

Для создания оригинальных песен в опере требуется бережно хранить песенный колорит.

Краски оперной песни должны соответствовать характерам персонажей.

Каждое действующее лицо в опере имеет свою изобразительную задачу. Даже второстепенный персонаж несет свою собственную функцию в раскрытии зерна и тематической идеи оперы. Поэтому песня каждого персонажа тоже имеет самостоятельную изобразительную задачу. Но это не означает, что оригинальность песенного колорита возникает сама по себе.

Вот что было во время создания революционной оперы «Море крови». Там есть сцена, когда подпольщик из партизанского отряда, встретившись с главной героиней – матерью, побуждает ее включиться в революционную борьбу. Первая песня этого эпизода была хороша и по тексту, и по мелодии. И думалось, что она успешно решает свою изобразительную задачу. Но, лишённая своеобразного эмоционального колорита, эта песня не оказывала необходимого художественного воздействия на слушателей. Неудача крылась в чисто дяляческом подходе композитора к песенному творчеству. Он ограничился только решением изобразительной задачи, не вникнув глубоко в мир мыслей и чувств подпольщика,

впервые встретившегося с матерью, которая после смерти мужа от рук врага испытывает тяжкие муки и постепенно пробуждается к революции. Даже песня, имеющая ясную изобразительную задачу, не может оказать эмоционального воздействия на зрителей, если композитор не умеет найти нужные краски.

Колорит оперной песни – это музыкальное выражение эмоционального строя, воплощенного в характерах персонажей и драматических ситуациях. Если, создавая песню, не погрузиться во внутренний мир персонажей и ограничиться одними внешними проявлениями жизненных событий, то невозможно найти эмоциональный колорит, воплощенный в духовном мире персонажей. Каким бы мастером ни был автор, у него не получится хорошая песня, если она не проникнута эмоциональными красками, связанными с характерами персонажей.

Сочинение своеобразной песни требует глубокого постижения эмоционального строя драматической ситуации. Песня оперного персонажа исполняется в конкретных обстоятельствах. Поэтому в ней должны быть отражены не только чувства персонажа, но и вся эмоциональная атмосфера, в которой происходят события. Лишь созвучная переживаниям персонажей и сценической обстановке песня оперы будет живой, своеобразной.

В оперном творчестве бывает, что та или иная песня, казалось бы, хорошая благодаря ее глубокому смыслу и эмоциональности и включается в сцену, а потом приходится ее удалять, потому что она не соответствует эпизоду. Причина в том, что эмоциональный колорит песни не согласуется с драматической ситуацией. Если в опере песня не укладывается в конкретную ситуацию, надо смело ее убирать и создать новую.

Каждая из оперных песен должна иметь своеобразные черты и в то же время быть внутренне связанной друг с другом логикой развития характеров и драматических событий, образовать гармоническое единство в синтетических образах того искусства, имя которому – оперная музыка.

Оперным песням должна быть свойственна полная гармония.

Только так раскрываются характерные черты музыкальных образов, которые складываются в единое целое. Гармония без характерного колорита – бессмыслица; краски песни без гармонии не произведут впечатления. Пусть написаны своеобразные песни, отвечающие характерам и ситуациям оперы, но если не сложится гармония, то в выразительности песен в целом будет утрачена связь, и развитие драматических событий будет неровным. Наоборот, если под предлогом гармонии музыкальных образов однообразно окрасить песни общим колоритом тематической мелодии, то они окажутся сходными друг с другом, и слушать их будет неинтересно. Ни в коем случае композитору нельзя стремиться к гармонии для гармонии. Такая практика обеднит колорит песни и приведет к дисгармонии. Гармония всегда образуется в результате контраста и сочетания своеобразных черт. Поэтому ради гармонии нельзя жертвовать красками песни, наоборот, надо сохранить самобытный колорит песни. Яркость красок песни, единая их гармония – вот гарантия создания замечательной оперной музыки.

Своеобразная мелодия песни – продукт самобытного поиска, мышления и темперамента. С какой позиции, с каким подходом к делу, с каким энтузиазмом взялся за дело творческий работник – это сразу видно из произведения. Произведение может убедить в высоте идей творческого работника и величии его думы. На заводе рабочие говорят: «Хочешь узнать мою идею – посмотри на мою продукцию». Подобно этому пусть и творческие работники скажут: «Хочешь узнать мою идею – посмотри на мое произведение». Лишь такой подход к творчеству принесет людям замечательную песню. Живая, своеобразная песня рождается отнюдь не из фантазии над клавишами, не движениями пальцев композитора. Композитор должен всегда глубоко знать человека, постичь его жизнь, накопить богатый жизненный опыт и с горячим сердечным пылом воспевать увиденное. Сочини сто песен и отдай людям лучшую из них – такими должны быть глубокое размышление и серьезный поиск, неутомимая творческая страсть, самобытность и смелость тех, кто проложит путь в неоткрытый еще музы-

кальный мир. Лишь так можно сочинять живые, своеобразные, прекрасные песни, которые будут долго жить в народе. Чем больше будет таких песен, тем глубже войдет опера в человеческую жизнь.

2) ПАНЧХАН – НАШ СТИЛЬ

Одна из существенных особенностей оперы типа «Море крови» – использование панчхан. В нем наш стиль, новизна, оригинальность в полном смысле этого слова.

(1) ПАНЧХАН МОЖЕТ ОБРИСОВАТЬ ЛЮБЫЕ ЖИЗНЕННЫЕ КАРТИНЫ

Панчхан – это пение, исполняемое вне сцены, раскрывающее картины драматического мира произведения. Панчхан – новое музыкальное средство, которое не только движет повествование, дополняя собой сценические песни, но и открывает новые возможности драматического и лирического описания.

Раньше, когда речь заходила о музыкальных средствах оперы, к ним относили только пение и оркестр. Это объясняется тем, что опера прежних времен создавалась на основе закосневшей теории. Исходя из концепции, что опера есть одна из форм драматического искусства, эта теория признавала только лирическое изображение, то есть прямое выражение мыслей и чувств персонажей, и драматическое изображение, то есть выражение взаимоотношений персонажей в песнях и действиях. Она не допускала повествовательный компонент – изображение жизни со стороны третьего лица. Поэтому в старых операх все песни исполнялись только на сцене. В них характеры и жизнь персонажей, драматические взаимоотношения выражались только их песнями и оркестровой музыкой.

От этого шаблона не были свободны и оперы, созданные у

нас в стране в 50-е и в начале 60-х годов. Созданная тогда опера «Расскажи, тайга!» была посвящена впечатляющей истории подпольщика-партизана в годы антияпонской революционной борьбы, рассказывала о том, как он, действуя в стане врага в роли старосты поселка, пробуждает классовое сознание односельчан и поднимает их на борьбу за освобождение Родины. Большое значение этого произведения состояло в том, что оно стало первой оперой, поднимающей тему революционных традиций. Однако в ее художественном воплощении было немало недостатков. Главному герою Чвэ Бен Хуну пришлось скрывать свое истинное лицо под маской старосты. В его адрес, естественно, сыпались презрительные клички и оскорбления жителей. Но революционер стойко переносил все душевные страдания. Таким он был. В критический момент подпольщик-партизан, не открывшийся даже родной дочери, заманивает врага в ущелье Хонсан, где противника ждет уничтожение и сам подпольщик гибнет. Творческие работники замыслили достичь высокого подъема зрительских чувств в сцене гибели главного героя Чвэ Бен Хуна. Но, вопреки их замыслу, постановка не встретила душевного отклика у зрителей. Гибель главного героя вызывала у них чувство досады. Зрителей занимали не столько размышления о славной гибели борца, сколько мысль: человека, отдавшего всего себя тяжелой борьбе в подполье, постигла, к сожалению, смерть, ему не дано увидеть сегодняшний светлый мир. История человека, пожертвовавшего собой в борьбе за революцию, не должна была вызывать подобные чувства у зрителей. Главный герой Чвэ Бен Хун должен был оставаться в живых, познать плоды борьбы и победы.

В опере «Расскажи, тайга!» были сложности и с музыкальными образами. В ней преобладали речитативы, в которых был выражен не только простейший диалог, такой, как «Приходите», «Садитесь», «Идите», но и даже обращения персонажей. Поэтому слушать их было затруднительно. Особенно сомнительной казалась ария главного героя в последние минуты жизни, выражающая душевные переживания перед смертью. Конечно, опера есть опера, но то, что поет

умирающий человек, не соответствует ни логике жизни, ни логике художественного изображения.

Опера – искусство, в котором основное изобразительное средство – музыка. Поэтому она призвана отображать жизнь пением. Однако это не значит, что все без исключения жизненные события должны изображаться только сценическими песнями. И в опере по необходимости применим диалог, если он более уместен, чем пение, для показа действия персонажа, а если действующему лицу неловко будет самому выражать свои чувства, то их может выразить песней третье лицо вне сцены. Утверждение о том, что жизненные картины в опере непременно должны строиться из музыкальной ткани и что действующее лицо в любой обстановке обязано прямо выражать свой духовный мир песней, – свидетельство устаревшего мышления. Жизнь многогранна, и способы ее отображения должны быть разнообразными.

Жизненность искусства – в его правдивости. Устоявшиеся изобразительные приемы, мешающие правдивому отображению жизни, следует изменять, как того требует время, стремления народных масс, сама природа искусства. Таков основанный на идеях чужде подход к творчеству. В оперном творчестве нет надобности цепляться за шаблоны и по старинке показывать жизнь с помощью одних лишь сценических песен.

Изучив и проанализировав многие зарубежные и отечественные оперные произведения, мы поняли, что при помощи прежних форм – одних лишь сценических песен и оркестровой музыки – уже невозможно ярко изобразить духовный облик и жизнь современника. Еще более окрепла наша решимость осуществить переворот в оперном искусстве, и при создании оперы типа «Море крови» мы внедрили абсолютно новое музыкально-изобразительное средство – панчхан.

Использование в опере панчхан наряду с куплетной песней является одним из самых важных поворотных шагов в оперном искусстве.

Значение панчхан заключается в том, что в новой опере он дал возможность правдиво и естественно отображать человека и его жизнь.

Панчхан – не только средство для объяснения ситуации, он дает возможность многогранного раскрытия внутреннего мира персонажей и масштабного описания времени и жизни, вносит в драму динамизм, объединяет сцену и публику. Панчхан – это действенное изобразительное средство, с его помощью можно воспроизвести и необъятную жизненную картину, и деликатный психологический мир. С приходом панчхан в опере стало возможным многогранно, широко и глубоко обрисовать жизнь вне сцены и внутренний мир персонажей, которые невозможно показать сценическими песнями, более живо в музыкальном отношении раскрыть зерно и тематическую идею произведения.

Значение панчхан в опере состоит в том, что появился новый способ оперного творчества – такой, который позволяет разнообразно и глубоко описать жизнь в ходе непрерывного чередования сценических песен и панчхан согласно драматическим ситуациям и развитию событий.

В опере, где прежде звучали только сценическая песня и оркестр, возникла третья музыкальная форма – панчхан. Так, открыт новый мир оперной музыки, в котором слились сценическая песня, оркестр и панчхан. Кроме того, правильное сочетание сценической песни с панчхан, панчхан с оркестром, панчхан с панчхан, контраст и гармония всех этих средств позволили еще более расширить изобразительные функции куплетных песен и безгранично обогатить изобразительный мир музыки. Внедрение панчхан коренным образом изменило облик оперы. Оно действительно ознаменовало собой своего рода революцию, открывшую новый рубеж в стиле оперного творчества и в области музыкально-драматургического воплощения.

Панчхан занимает очень важное место в опере и играет большую роль.

Это действенное изобразительное средство, могущее с разных точек зрения широко и глубоко обрисовать внутренний мир оперных персонажей.

Средством непосредственного раскрытия внутреннего мира персонажей в опере является сценическая песня. Но одна лишь песня не позволяет персонажу объективно повествовать о себе и,

следовательно, вносит определенные ограничения в раскрытие его внутреннего мира. Панчхан же свободен в изображении как со стороны, так и с точки зрения самого действующего лица. Поэтому и появляется возможность широко и глубоко описать внутренний мир персонажа.

Панчхан прежде всего позволяет глубоко и объективно обрисовать внутренний мир персонажа.

В этом случае панчхан, главным образом, поддерживает действие персонажа и обрисовывает его мысли, чувства глазами автора произведения. В революционной опере «Море крови» есть сцена, когда мать учится азбуке. Этот фрагмент стал одним из ярких примеров того, насколько глубоко панчхан способен изобразить внутренний мир главной героини с объективной позиции. Панчхан «Мать учится азбуке» словно рисует на полотне облик женщины, которая, сидя под выступом крыши, допоздна ночи учится грамоте у младшего сына, и вместе с тем задумчиво раскрывает благородный духовный мир героини, воплощенный в ее действиях. Если бы этот эпизод был раскрыт в прежней манере, при помощи чередующихся песен матери и сына, то он не оказал бы на зрителей столь глубокого художественного воздействия. В этой сцене мать и сын сами не поют, им принадлежат только несколько фраз и действий, зато оркестровая музыка и панчхан раскрывают глубокий смысл истории их жизни и чистейшую душу матери. И, естественно, каждый зритель, наблюдающий эту сцену, не может побороть своего волнения.

В сценах фантазии или сновидений панчхан тоже может убедительно, с объективной позиции показать внутренний мир персонажей. В подобных картинах, конечно, оркестровая музыка тоже может задать тон. Однако одной оркестровой музыкой невозможно так же ярко, как в песне, в живой речи выразить стремления и чаяния персонажей, воплощенные в фантазии и сне. С этой задачей должен справиться вместе с оркестром панчхан. Лишь тогда будет ярко раскрыт мир фантазии и сновидений, еще более разнообразными будут изобразительные возможности сцены. Панчхан может объективно воспроизвести незабываемую историю прожитой

персонажем жизни, показать прекрасные устремления в зав-трашний день.

Кроме того, панчхан способен во всей сложности изображать внутренний мир персонажа и с его собственной позиции. Иными словами, панчхан может быть проводником переживаний самого персонажа – он показывает те обстоятельства, которые трудно выразить действующему лицу, психологический настрой, обрисовываемый только монологом. В драматургии очень важно раскрыть те обстоятельства и картины жизни персонажа вне сцены, о которых не дано рассказать самому действующему лицу. В жизни бывают случаи, когда человеку трудно выразить собственные мысли и чувства. Случается и так, что более естественно звучат переживания героя в передаче из других уст. Даже в подобных случаях прежняя опера требовала, чтобы главный герой пел сам. Это в большинстве случаев мешало ему раскрыть всю свою обремененную душу или лишало картины жизни естественности. В пьесе в таких ситуациях нередко прибегают к монологу или повествованию, но в опере такой способ неприменим. То, что в пьесе решается повествованием, в опере надо решать при помощи панчхан. Он способен выразить душевный настрой самого персонажа и даже показать картины его жизни за пределами сцены, о которой самому герою рассказывать трудно. Это позволяет еще ярче раскрывать характер персонажа и еще более раздвинуть границы оперно-музыкального мира. Когда панчхан, исполняемый от имени персонажа, раскрывает его внутренний мир, он, в основном чередуясь с пением персонажа, выражает его мысли и чувства. Чем глубже панчхан раскрывает внутренний мир и позицию главного героя, тем острее воспринимают зрители его переживания как собственные, исподволь погружаясь в драматический мир.

Хотя панчхан является внесценическим средством, он обладает большими возможностями в рельефном раскрытии характера персонажа и в тонком описании его внутреннего мира. Поэтому в опере панчхан не менее важен, чем пение главного героя. Во всяком случае при помощи панчхан можно раскрыть весь идейно-духовный мир персонажа, который трудно или

невозможно показать посредством сценических песен или оркестровой музыки.

Незаменим панчхан и для насмешки, и для осуждения отрицательных персонажей с объективной позиции. В прежних операх негативные черты отрицательных персонажей были разоблачены и осуждены в их песнях, речитативах и действиях, эту задачу выполнял также хор положительных героев. Одни эти методы не всегда оказывались достаточно убедительными для раскрытия черт отрицательных персонажей. Допустим, положительный персонаж оперы с глазу на глаз порицает своей песней отрицательного, тот безмятежно слушает, а потом, после окончания пения, наконец, возражает: «Ну и что?» Из этого нередко получается неловкость. В таком эпизоде должен участвовать панчхан, который с объективной позиции или с позиции положительного персонажа, сатирически бичует, разоблачает и осуждает поступки отрицательного героя. В такой постановке панчхан острее вскроет негативные явления и правдивее передаст сценические действия персонажей. Панчхан – мощное средство, которое раскрывает судьбу главного героя на фоне обширных горизонтов времени и общества и активно способствует глубокому пониманию сущности происходящего. Панчхан служит также творческому работнику средством эстетической оценки предстоящих перед зрителями жизненных картин. Искусство призвано в художественных образах правдиво раскрыть сущность времени и общества. Лишь в этом случае оно может правильно показать закономерность исторического развития. Для этого следует многогранно и глубоко обрисовать жизнь и вникнуть в тонкости мира человеческих переживаний, складывающихся в повседневной жизни. Чем шире и глубже изображена жизнь персонажа и его внутренний мир, тем отчетливее в художественных образах раскрывается сущность времени и общества.

Возможности панчхан в раскрытии сущности времени и общества мы видим на примере партии «Когда появился батрак на этой земле» из революционной оперы «Цветочница», которая звучит, когда Кот Пун идет батрачить на помещика. Здесь можно и с позиции самого автора раскрыть классовую сущность

полного противоречий общества угнетения, которой пока не постигла девушка; можно сделать это и с позиции зрителей или семьи Кот Пун, выразив гнев и проклятия в адрес того жестокого эксплуататорского строя, который безжалостно попирает искреннюю верность Кот Пун, делавшей все ради спасения матери, того строя, который обрек Кот Пун, ее младшую сестру и старшего брата на судьбу сирот, как это мы видим в панчхан «Усердие камень заставит цвести», звучащем в сцене смерти матери. Панчхан, сливаясь с жизнью на сцене, раскрывает сущность времени и общества подобно тому, как повествовательное описание в романе, давая широкий обзор времени и общества, помогает постичь философскую глубину их сущности.

Панчхан создает предпосылки для живой актерской игры. В опере правдивый образ персонажа складывается лишь в том случае, когда жизненные поступки гармонируют с песней, когда пение сопровождается ими. Непреложный закон прежних опер заключался в том, что характер персонажа должен быть раскрыт, главным образом, сценическими песнями и оркестром. Это требовало от актера непрерывного пения, так что он почти не имел возможности для сценических действий. И само собой разумеется, что в операх прежних времен немало было пения ради пения, что актерам, сосредоточенным на пении, трудно было создать правдивый образ в игре. Абстрактность характеров, неестественность сценических действий персонажей, замедленность и нелогичность драматического развития в прежних операх объясняются, в конечном итоге, искусственным требованием, что актер должен только петь, считая сценические действия второстепенными. Панчхан создает все необходимые условия для раскрепощения исполнителей: он с позиции третьего лица рисует внутренний мир героев и повествует о ситуациях и атмосфере драмы; он также выражает их чувства с точки зрения самого персонажа. Таким образом панчхан принес актерам возможность быть правдивыми в сценических действиях, и сцена оперы приобрела жизненный импульс.

Панчхан – действенное средство драматического развития.

Главным средством драматического развития в прежних операх служили речитатив и оркестр. Ария и действия

персонажа, правда, тоже влияли на ход драматических событий, но их роль была невелика. Панчхан, преодолев эти ограничения оперы, действительно участвует в развитии драмы. Чередуясь со сценическими песнями персонажей, панчхан стимулирует драматическое развитие оперы. Панчхан есть музыкальная форма активного воздействия на драматическое развитие. Однако, если пренебречь драматическими ситуациями, отдать предпочтение только одному панчхан или без разбора перемежать исполнение панчхан со сценическими песнями, это, наоборот, может вызвать обратный эффект. Поэтому сценические песни и панчхан нужно использовать к месту соответственно драматическим ситуациям.

В некоторых случаях панчхан может и самостоятельно продвигать драматическое развитие. Можно рассмотреть, к примеру, сцену смерти матери из революционной оперы «Цветочница» или картину из революционной оперы «Верная дочь партии», когда главная героиня помогает раненому Мен Хо, теперь уже выздоравливающему, ходить без костылей. Панчхан здесь гармонирует с действиями персонажей даже вне зависимости от пения действующих лиц, и тем не менее он с огромной притягательной силой поднимает драматический пафос. Притягательность панчхан в этих эпизодах рождается отнюдь не из описания поступков персонажей, а из психологического описания их внутреннего мира. На сцене мы видим только действия главного героя, но захватившие его душевные переживания ярко переданы в высшей степени эмоциональным панчхан. Это, придавая мощный импульс драматизму, вызывает отклик у зрителей.

Между картинами, между актами оперного спектакля панчхан может стать средством соединения и развертывания драматических нитей. Вот с медленным затемнением сцены звучит оркестр и панчхан. Такая ситуация, придавая течению сценических действий своеобразную эмоциональную окраску, естественно обеспечивает для восприятия связь со следующей картиной и последовательное развитие драматизма. При соединении картин в оперном произведении, отражающем далекий исторический период, панчхан может непринужденно

обрисовывать перемены времени и жизненных явлений даже без особой интерпретации и смены декораций. И когда опускается занавес, уместно продлить нить впечатлений с помощью оркестровой музыки и панчхан.

Панчхан – верное средство эмоциональной связи между героями и зрителями, слияния сцены и публики в едином порыве чувств.

Сила реалистического сценического искусства состоит в том, что зрители, веря в правдивость жизненных явлений на сцене, принимают мысли и чувства персонажей как собственные, смеясь или проливая слезы вместе с действующими лицами. В операх былых времен один персонаж с песней обращался непосредственно к другому, и оттого эмоциональная связь существовала в основном только между ними. Это порождало определенные границы в эмоциональном единстве действующих лиц и зрителей. В операх типа «Море крови» панчхан, выражая то душевный настрой персонажей, то переживания самих зрителей, наводит эмоциональный мост между сценой и аудиторией. Поэтому сцена и публика дышат, как говорится, одним дыханием.

Панчхан, выражая душевное обращение персонажа к зрителям, выполняет роль связующего звена между сценой и публикой. При звуках панчхан зрители всем сердцем откликаются на призыв персонажей и с симпатией следят за их поступками.

К тому же панчхан способен передать действующим лицам настроение зрителей. Таким образом, он вовлекает их в драматический мир. Так, в революционной опере «Верная дочь партии» звучит панчхан «Не разбудите девушку-солдата». Героиня, рискуя своей жизнью, спускается с гор в захваченную врагом деревню за продовольствием для раненых. Добыв рис, она готовит пищу. Ей радостно смотреть, как едят раненые. А она, усталая, незаметно для самой себя засыпает с ложкой в руке. Именно в этот момент льется панчхан. Вот песня: «Не пойте, птички лесные, не разбудите девушку-солдата». Песня выражает душевный настрой и раненых, и самих зрителей. Раненые хотят, чтобы боевая подруга, горячее чувство

товарищества которой они ценят, отдохнула хотя бы недолго; зрители тоже ценят благородство девушки-солдата. Таким образом, в задушевном звучании панчхан публика и сцена воодушевлены одним порывом, и глубокие чувства зрителей к героине как бы выходят на сцену, публика всем своим существом ощущает тепло прекрасного духовного мира героини.

Итак, панчхан принадлежит очень важное место и большая роль в повышении идейно-художественных достоинств оперы, в качественном обновлении ее атрибутов.

(2) ЧЕМ РАЗНООБРАЗНЕЕ ПАНЧХАН, ТЕМ ЛУЧШЕ

Панчхан – это, конечно, действенное изобразительное средство. Но надо использовать его уместно и умеренно. Лишь тогда он станет более ярким и впечатляющим. Долг творческих работников – блестящим внедрением панчхан в оперу еще выше поднять оперное искусство нашего образца.

Панчхан следует применять в соответствии с его специфическими особенностями. В опере панчхан может исполняться и самостоятельно, созвучно с вокальным исполнением на сцене, и чередуясь с ним, и прямо выражая психологический настрой главного героя. Но во всех случаях он несет в себе объективную точку зрения. Особенность панчхан состоит в том, что он всегда объективен в отражении глубины человеческой жизни, которую не способна раскрыть сценическая песня. Постановщикам оперы следует серьезно продумать, какая сцена требует объективного изображения человека и его жизни, и именно такую сцену отдать панчхан. Кроме того, панчхан следует использовать в эпизодах, в которых трудно или вообще невозможно раскрыть внутренний мир персонажей одними сценическими песнями. Верный выбор эпизодов для внедрения панчхан позволит расширить его выразительные возможности, до конца раскрыть его своеобразные музыкальные краски.

Разнообразные возможности панчхан нужно использовать в

зависимости от происходящих картин. На сцене каждый раз раскрывается новая картина жизни. Во всех сценах – с первой до последней – процессы непрерывного движения событий, непрестанного изменения и развития жизни связаны с эволюцией характеров героев и последовательным раскрытием темы и идеи произведения. Жизнь с ее непрерывным изменением и развитием требует новых и разнообразных песен. Ни один музыкальный жанр не может показать жизнь в таком разнообразии, как панчхан. Он способен многогранно, широко и глубоко раскрыть действительность с объективной позиции – позиции третьего лица. Поэтому, если умело согласовать панчхан с происходящими на сцене событиями, он вполне способен внести в оперу все разнообразие жизненных явлений.

Панчхан следует использовать в соответствии с характерами персонажей и драматическими ситуациями.

Главное при этом – добиваться яркой выразительности сценической песни. Этого требует сама изобразительная задача панчхан – положить в основу вокального исполнения сценические песни и выявить их образность. Конкретные характерные черты персонажей и драматические коллизии оперы выражены в песнях действующих лиц. Каким бы действенным выразительным средством ни был панчхан, он не принесет большого успеха вне эмоциональной связи со сценическими песнями. Самостоятельные партии панчхан имеют смысл только в том случае, когда он согласован с песнями действующих лиц в предыдущей и последующей картинах.

Ведущей из сценических песен оперы является партия главного героя, яркая выразительность которой глубоко раскрывает его характер и точно отражает зерно оперы. Панчхан способен значительно содействовать выразительности пения главного героя. Выразительности пения главного действующего лица и рельефному раскрытию его характера, конечно, содействуют песни других персонажей, но роль панчхан здесь значительнее.

Влияние панчхан на эти стороны оперного искусства определяется его разнообразием. Панчхан в сочетании с пением главного героя более отчетливо выражает чувства. Его песня в опере в большинстве случаев главная в раскрытии темы или

опорная. Такие песни в опере наиболее удачные и утонченные. Но при сольном исполнении любой даже хорошей песни нередко, бывает, чувствуется упрощенность. Может быть, лучше, чтобы хорошую песню исполнял солист и по необходимости она сочеталась с панчхан. Различные варианты подкрепления сольных партий панчхан выявят своеобразный эмоциональный колорит, недоступный сольному исполнению, помогут более тонкому выявлению звуковой гармонии эмоциональных красок песни. Однако нельзя считать панчхан доминирующим и игнорировать значение сольного пения. В опере соло имеет свойственное ему огромное изобразительное значение. И при созвучии с песней главного героя панчхан должен поддерживать и обрамлять ее такой тонкой «вуалью», чтобы сольное пение прозвучало сквозь него. Недопустимо мешать сольному номеру, заглушать его.

Панчхан нужно использовать созвучно пению не только главного, но и других персонажей. К партиям второстепенных персонажей не следует относиться пренебрежительно. Если панчхан в состоянии объективно пополнить песенный мир таких героев, выразить их мысли, чувства и убедительно раскрыть их характеры, то их индивидуальные черты станут ярче.

Еще одно важное условие использования панчхан в соответствии с характерами персонажей и драматическими ситуациями – внедрять его разнообразно, соразмерно эволюции характеров действующих лиц и развитию событий. В процессе работы над операми типа «Море крови» выработаны многочисленные формы панчхан – сольный, дуэтный, малый, средний и большой, а также различные выразительные приемы, отвечающие специфическим особенностям оперы.

Творческие работники должны мастерски применять разнообразные формы и изобразительные приемы панчхан, найденные в операх типа «Море крови», в соответствии с характерами персонажей и драматическими ситуациями. Музыкальная выразительность одной и той же песни в опере меняется от того, какой применяется панчхан – малый или большой. Эмоциональная обстановка сцены различна при исполнении женского и мужского панчхан. В зависимости от

очередности пения персонажа и панчхан тоже меняется музыкальный образ. Короче говоря, например, для десяти ситуаций должны быть найдены десять форм панчхан, десять его изобразительных приемов. Выбор формы панчхан – не просто техническая сторона дела. Это работа творческая, направленная на максимальное использование особенностей панчхан, гармоническое построение всех музыкальных образов и повышение идейно-художественного уровня произведения. Творческий работник должен серьезно относиться к образности каждой партии панчхан.

В использовании панчхан согласно характерам персонажей и драматическим ситуациям важно уметь сочетать его с большим вокальным ансамблем. Большой ансамбль как новая вокальная форма оперы, найденная в работе над операми типа «Море крови», представляет собой самый широкий состав хора с участием всех положительных персонажей, всех исполнителей панчхан. Этот вокальный ансамбль обычно появляется в сценах, когда драматические отношения достигают кульминации и своего разрешения. Панчхан, стимулирующий драматическое развитие в сочетании со сценическими песнями, должен присоединяться к большому вокальному ансамблю в момент бурного и наивысшего подъема накопленных эмоций.

Панчхан должен гармонировать с хореографией и оркестром.

Основное при сочетании хореографии и панчхан – отчетливо отразить идейно-эмоциональное содержание танцевальных партий. Панчхан может сначала звучать без текста песни, – такой пример мы видим в хореографической сцене горы Пэкту из революционной оперы «Море крови», – потом постепенно перерастать в большой панчхан, воспевая неслгибаемую волю нашего народа, для которого священная гора Пэкту стала символом борьбы. Панчхан может, следуя судьбе и чувствам главной героини, в своих разнообразных формах, как это происходит в сцене хореографической фантазии из революционной оперы «Цветочница», раскрывать страницы прожитой персонажами жизни и картины мечты о прекрасном завтрашнем дне. В частности, когда речь идет о символических танцевальных эпизодах, порой мелодии панчхан даже без текста могут

своеобразным обаянием придать им яркость и жизненность.

Следующее важное требование к сочетанию хореографии и панчхан – акцентировать эмоциональный колорит хореографии и танцевальные ритмы. Эмоциональное воздействие хореографии зависит от прекрасной, мягкой мелодии. В сочетании с танцевальными номерами панчхан способствует рельефной передаче содержания, а также играет роль сопровождения для живых танцевальных ритмов.

Панчхан также должен быть созвучен оркестровой музыке. При этом он, повествуя о том, что не может выразить оркестр, раскрывает живые картины внутреннего мира персонажа, объединяет оркестровую музыку и сценические песни, обеспечивает связь между картинами оперы. Панчхан, исполняемый вместе с оркестром, следует использовать разнообразно в соответствии с силой и колоритом оркестрового звучания. Когда панчхан исполняется вместе с оркестровой музыкой, соединяющей картины оперы, оркестр должен последовательно чередоваться с панчхан, надолго оставляя у зрителей эмоциональный отклик.

Для соединения одного панчхан с другим следует также применять разнообразные приемы.

Исполняемый в гармонии со сценическими песнями, хореографией и оркестровой музыкой, панчхан должен всегда сохранять свой оригинальный колорит. Разнообразно использовать эмоционально окрашенный панчхан в согласии с драматическими ситуациями и моментами – вот в чем секрет того, что панчхан придает новые оттенки образам персонажей и обогащает музыкальные образы оперы.

3) ЖИВОЙ ИМПУЛЬС ОРКЕСТРА ОДУХОТВОРЯЕТ СЦЕНУ

Оперному оркестру принадлежит важная роль в выявлении яркости пения, включении драмы в единое музыкальное течение

и в гармоничном слиянии сценических образов. Основное в опере – пение, но выразительность его во многом зависит от оркестра. Оркестр углубляет музыкальный мир произведения, сохраняя яркость основной мелодии песни. Ни одна хорошая песня не может быть впечатляющей, если оркестр не поможет раскрыть музыкальный образ.

Оперный оркестр вовлекает пение персонажа, панчхан, все другие вокальные номера в единое музыкальное течение. Как ни наполнена опера хорошими вокальными партиями, она останется всего лишь простой чередой песен, если они не сольются в единый музыкальный поток. Кроме оркестра, нет средства, которое объединяло бы оперное пение в единое течение и выстраивало музыкальную последовательность. Оркестр, непрерывно звучащий на всем протяжении драматического развития, осуществляет связь между вокальными партиями, подкрепляет диалог и действия персонажей, согласует музыку и хореографию и выявляет ее ритмы, объединяет происходящие на сцене картины, включает их в единое музыкальное течение и обеспечивает образное единство.

Кроме того, оркестр своим самостоятельным исполнением более отчетливо раскрывает характер персонажа, развивает драматизм и расширяет диапазон музыкального мира оперы. Впечатление от оперного пения, драматическая последовательность, динамика и темпераментность сцены – все это зависит от оркестрового исполнения. Нашим творческим работникам следует проникнуться пониманием задач оркестра и активно стараться создать оригинальный оперный оркестр нашего типа и усовершенствовать его.

(1) ОРКЕСТР ДОЛЖЕН ЗИЖДИТЬСЯ НА КУПЛЕТНЫХ ПЕСНЯХ

Наш оперный оркестр должен носить народный, национальный характер, быть современным.

Чтобы опера стала искусством для народа, нужно расстаться с прежним оперным оркестром – трудным для понимания и замысловатым, создать новый – созвучный жизненным

настроениям и эстетическим взглядам народа. Верный путь к созданию такого оркестра лежит в его развитии на основе куплетной песни.

Нынешний этап развития музыки – эпоха куплетной песни. Современник требует куплетной песни – такой, которая создана и отшлифована народными массами. Считать такую музыкальную потребность народа наивной – это точка зрения эксплуататорского класса, презрительно относящегося к трудящимся, это буржуазный эстетический взгляд. Ведь народ – подлинный творец искусства, его обладатель. Искусство, которое заслужило признание народных масс, – это самое благородное, подлинное искусство. Наша задача – утвердить в опере куплетную песню и на этих началах развивать новый оперный оркестр нашего типа.

Совершенствовать оперный оркестр на основе куплетных песен – это значит, что, сопровождая оперное пение, оркестр раскрывает его образность на основе мелодии куплетной песни, а в самостоятельных партиях, следуя мелодии куплетной песни, разнообразными приемами видоизменяет ее, расширяет ее спектр и осуществляет тем самым симфоническое обобщение.

Заложив куплетную песню в основу оперной оркестровой музыки, нельзя воспроизводить ее мелодию, как она есть. Взять куплетную песню за основу оркестрового исполнения – это отнюдь не значит механически воспроизводить ее мелодию. Оркестровый повтор мелодии куплетной песни – это просто аккомпанемент, а не оркестровая партия в опере.

Новый оперный оркестр во всех отношениях превосходит прежний как в раскрытии темы и идеи оперы, характеров и жизни персонажей, так и в достижении гармонии художественных образов с вокальной музыкой, в драматическом развитии.

Непосредственно сопровождая сценическое пение и панчхан, новый оперный оркестр своим звучанием отчетливо выражает содержание текста песни и эмоциональный строй мелодии. Это делает песню еще выразительнее, убедительно раскрывает эмоциональную глубину характеров и жизни персонажей. И при выполнении самостоятельных функций новый оперный оркестр разнообразными приемами видоизменяет, расширяет мелодию и

тональность куплетной песни и осуществляет симфоническое обобщение. Поэтому он ближе слушателям, ему легче ввести их в драматический мир в отличие от оркестра прежних времен, который разворачивал музыкальный строй по лейтмотивам или неограниченным мелодиям.

Новый оперный оркестр превосходит прежний и своей музыкальной последовательностью. В опере недопустимо, чтобы оркестровая музыка и пение были расчленены на отдельные элементы и колоритный тон оркестра отступил от рамок музыкальной образности в целом. Опера должна начинаться и кончаться музыкой. В музыке должны быть раскрыты картины жизни и драмы. Всем песенным и оркестровым партиям нужны контрастность и в то же время гармония, в которой они сливаются в единый образ. Новая опера может легко осуществлять музыкальную последовательность, ибо оркестр всегда – не только сопровождая песни, но и художественным образом поясняя диалоги и действия персонажей, изображая драматические ситуации и согласуя хореографические номера – берет за основу тематическую мелодию и разрабатывает ответвляющиеся от нее темы.

Новый оперный оркестр, основывающийся на куплетных песнях, обладает самыми высокими достоинствами – он еще более повышает выразительность пения, расширяет драматургические возможности и безгранично раздвигает музыкальный мир оперы. Ему присущ народный характер, вызывающий самые дорогие зрителю чувства.

Долг творческих работников – не отступаясь от своих убеждений, создавать и совершенствовать оперный оркестр нашего образца, такой, который во всей полноте изображает характеры и жизнь героев, придает сцене одухотворенность.

(2) ОРКЕСТР ДОЛЖЕН БЫТЬ ОДУХОТВОРЕННЫМ

Живой импульс оркестра придает сцене живость. Одухотворенность оркестра означает, что он в отображаемых

ситуациях своим разнообразным звучанием создает яркую живость внутреннего мира персонажей и обстановки сцены и в едином дыхании со сценой интенсивно подвигает драматическое действие.

Живость сцены требует от оркестра отличного выполнения как задачи сопровождения, так и музыкально-драматургической задачи. Сопровождая песенные номера, оркестр обязан выявить всю яркость пения, а в самостоятельных партиях органически соединять песенные и драматические мотивы, способствуя тем самым развитию драматических действий.

Оркестр должен впечатляюще сопровождать пение.

Аkkомпанемент – это форма инструментального исполнения, раскрывающая песенную выразительность средствами оркестрового звучания. Хорошее сопровождение важно для повышения идейно-художественного уровня оперы и выразительности пения. Художественная выразительность песни зависит от оркестрового сопровождения. Аkkомпанемент должен быть подчинен выявлению яркости песни. Он должен опережать певческие голоса и приводить к тому, чтобы песенная мелодия изливалась свободно. Он должен поддерживать и тонко обрамлять исполняемую песню. Сопровождение должно талантливо завершить финальную часть пения, чтобы последние ноты оставили глубокое впечатление.

Сопровождение всегда должно оттенять в принципе основную мелодию песни. В противном случае аkkомпанемент затрудняет понимание идейно-эмоционального содержания песни и снижает ее художественную выразительность. Сопровождение должно быть таким, чтобы раскрыло всю мелодическую палитру основной мелодии песни, чтобы вокалист свободно исполнял свои номера и слушатели незаметно для себя вступили в песенный мир.

Оркестровое сопровождение оперы должно подчеркивать песенный драматизм. Драматична каждая из оперных песен, исполняемых по тем или иным мотивам драматического развития. Чтобы сопровождение песен оттенило характеры персонажей и отразило драматические ситуации, необходимо оркестровыми приемами выявить песенный драматизм. Глубоко

драматичны, например, песни в сцене улицы с увеселительными заведениями из революционной оперы «Цветочница», где невинную Кот Пун «воровкой» называют, и песни в эпизоде переправы через реку Намчхон из «Верной дочери партии». Оркестровое сопровождение этих песен не может одним только обрамлением, поддержкой пения подчеркнуть его глубокий смысл и драматизм ситуации. Сопровождение таких песен должно выйти за обычные рамки и продемонстрировать острый драматизм песни. Иными словами, нужны рельефность и вариации, обусловленные характером и образностью пения. Только при этом условии можно еще убедительнее раскрыть идейное содержание пения, правдиво изобразить внутренний мир персонажей, подчеркнуть эмоциональную насыщенность сложившихся ситуаций и придать динамику картинам сцены.

Оркестр призван правильно осуществлять музыкально-драматургические задачи. Его роль тем и отличается от обычного аккомпанемента, что он в нужном месте драматического развития, исполняя самостоятельные партии, обнажает характеры действующих лиц, жизненные обстоятельства и стимулирует драматизм. Оркестр, не справляющийся успешно со своими музыкально-драматургическими функциями, недостоин называться оперным.

Ради точного осмысления музыкально-драматургических функций нужно вникнуть в мир музыки, мир оркестра. Это в оперном творчестве означает глубокий творческий поиск, направленный на то, чтобы оркестр выразительно передал психологический мир персонажей и эмоциональный строй пьесы, которые трудно раскрыть одними пением и хореографией. В общем-то оркестровая музыка – это искусство, отображающее внутренний мир человека гармоничным звучанием разнообразных инструментов. Оркестр способен своим разнообразным звучанием так повествовать о внутреннем мире человека, как нельзя сделать это средствами языка и письменности, обладает притягательной силой в своеобразном раскрытии благородства, красоты, романтики и героики в человеческой жизни. Опера должна включать максимум выразительных возможностей оркестра ради тонкого

проникновения в глубину внутреннего мира персонажей. Это придаст живой импульс и оркестру, и сцене.

Чтобы оркестр успешно выполнял свои музыкально-драматургические функции, следует правильно осуществить его связующую роль в опере. Это обеспечит последовательность музыкального течения и единство музыкальных образов, позволит певцам раскованно исполнять свои партии.

Связующая музыка призвана мастерски вплести все исполняемые в разных ситуациях песни в единый музыкальный поток. Оперное пение, раскрывающее те или иные мотивы драматического развития, должно соединять составляющие драматическое течение элементы и воздействовать на развитие драматизма. Поэтому оркестр должен способствовать слиянию песен в единое русло и действенному влиянию на драматическое развитие. Чтобы оперные песни сливались друг с другом и активно воздействовали на драматическое развитие, аранжировка оркестровой музыки должна отличаться от обработки общих песен. Главное при этом – отказаться от шаблонного решения наделить каждую песню прелюдией, интермедией и финальными аккордами. Иначе оперная музыка станет простым снопом песен, да и не обеспечит она естественной связи переживаний персонажей и напряженности драматического течения. Музыка, нацеленная на связь и раскрытие песен, всегда должна исполняться разнообразными способами в соответствии с характерами песен и ситуациями сцен, с логикой жизни и драматического развития.

Связующая музыка должна наполнить сценическое пространство, в котором происходит диалог и действия, музыкальными номерами, и проникнуть в недра оперно-музыкального мира, обеспечить органическую спайку драмы и музыки. В опере есть диалог, действия персонажей и хореография, но все это должно происходить в рамках музыкального звучания. Диалог и действие должны находиться в согласии с музыкальным течением. Только тогда игра и мимика персонажа будут живыми, полными мысли. Непрерывное звучание оркестровой музыки позволяет актеру, сообразуясь с ней, непринужденно играть роль. Без музыки

актерская игра утратила бы ориентиры по длительности. А музыка позволяет актеру действовать в унисон с ее мелодией. Это обеспечивает оптимальный темп актерской игры и делает ее правдивой. Для тех сцен, где действия и диалоги персонажей происходят без музыкального сопровождения, в основе связующей музыки должно лежать не столько поверхностное изображение действий и событий, сколько раскрытие внутреннего мира действующих лиц и эмоциональной атмосферы событий. Глубину музыкального мира оперы может живо раскрыть только такой оркестр, игра которого созвучна переживаниям персонажей.

Связующая музыка должна соответствовать внутреннему миру персонажей и эмоциональной сфере событий. Для этого при помощи оркестрового звучания надо создать подходящие моменты для непринужденного продолжения, взлета и долгого отзвука переживаний персонажей. Вместе с тем нужно дать намек на очередные новые картины и пение, создавая атмосферу для рождения нового образа. Только так энергичный пафос спектакля, обусловленный строем переживаний персонажей, может безгранично расширять границы музыкального мира.

Для правильного выполнения оркестром музыкально-драматургических функций нужно также яркое музыкальное изображение фрагментов. Оперные фрагменты имеют очень большое значение. В каждом из них есть и сценическое пение, и панчхан, и действие, и диалог, и танец. Основная задача оркестра – объединить все эти изобразительные средства в единый эмоциональный строй, в единый музыкальный поток. Партия оркестровой музыки – момент полного раскрытия выразительных возможностей оркестра для живого импульса. В ней следует уделить главное внимание глубокому отображению мыслей, чувств, психологического настроения персонажей. В каждом фрагменте оркестровая музыка должна всем своим арсеналом изобразительных приемов оттенить не только тематические и опорные песни, но и развивающиеся от них мелодии, создав тем самым целостное симфоническое звучание. Для этого следует смело обрабатывать мелодию куплетной песни созвучно сценическим ситуациям и обстоятельствам. То

есть надо удлинять или расширять ее, если это нужно, чтобы оркестр безгранично оживлялся. В надежде на живой импульс оркестра нельзя полагаться на одну громкость звучания, которая говорит скорее о поверхностном описании событий и действий. Если оркестр не раскрывает внутренний мир персонажей, то он только шумен и громок. Такая пустота не окажет никакого художественного воздействия. Поддерживая в художественном плане события и действия, оркестровая музыка должна эмоционально изображать внутренний мир персонажей, который не может быть полностью выражен одними поступками, одними диалогами. Пусть оркестр оживляется созвучно драматическим мотивам и ситуациям, обрисовывая психологический мир персонажей своим ритмичным импульсом. Только так он может с большой притягательной силой активно воздействовать на создание драматических образов.

Чтобы оживлять сцену, оркестр должен выразительно сопровождать танцевальные номера. Запоминающаяся музыка делает и хореографию впечатляющей. Подобно этому, живой импульс оркестра оживляет хореографическую сцену. Основная задача хореографической музыки – подчеркнуть танцевальные движения. От них и живость всей хореографии. Единство танцевальных движений и ритмов непременно рождает красоту хореографического образа. В танцевальной музыке важно мастерски воплощать экспозицию – момент начала танца, среднюю его часть, образующую хореографический абзац. Нет более неестественного, чем несоответствие мотива начинающихся танцевальных ритмов музыкальному лейтмотиву. Совпадение ритмических движений с музыкой образует гармонию танца. Музыкальное пояснение момента позволяет танцорам уверенно исполнять номера. Вместе с тем танцевальная музыка должна четко сложить абзацы танцевального текста. Танцу должна быть присуща отчетливая рельефность, образуемая в течении ритмических движений. Поэтому оркестр должен сопровождать танец так, чтобы его рельефные моменты естественно создались, образуя ясные абзацы в музыкальном потоке.

(3) СОЧЕТАТЬ НАРОДНЫЕ И ЕВРОПЕЙСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Для повышения роли оперного оркестра важное значение имеет выбор музыкальных инструментов.

В прежних операх вопрос о составе оркестра сводился, главным образом, к тому, в каком составе имеются европейские инструменты. Из скольких инструментальных групп складывается оперный оркестр – это, конечно, важно для повышения его роли. Но, если рассматривать развитие оперного искусства с нашей позиции, проблема состава инструментов не сводится только к тому, должен ли он быть единичным или парным. Это односторонний подход к делу. В нашей стране, где в ходу и традиционные народные, и европейские инструменты, нельзя принимать решение о составе оркестра, исходя только из количества инструментов. Не проявляя интереса к собственным традиционным народным инструментам, обсуждать только то, какой состав образовать из европейских, – значит, проявить непонимание принципов чужде.

Чтобы оперный оркестр стал нашим оригинальным оркестром, в его составе обязательно нужно достичь оптимального сочетания корейских и европейских инструментов. Каждая страна, каждая нация имеют свою собственную музыку, самобытные инструменты, есть у них и другие, заимствованные в общении с зарубежными странами. В нашей стране – своя замечательная национальная музыка и превосходные народные инструменты, которые совершенствовались многие века. С давних времен расцветала и развивалась наша национальная культура. Уже в средневековье наши предки замечательно исполняли разнообразную по жанрам музыку на многих народных инструментах, продвигая вперед музыкальное искусство. Наша высокая музыкальная культура оказала значительное влияние и на музыку других стран. С конца минувшего века, когда шел оживленный процесс обмена между

Востоком и Западом, в нашу страну пришли западная музыка и европейские музыкальные инструменты, что начало влиять на музыкальную жизнь нашего народа. С того времени в нашей стране западная музыка существовала наряду с национальной. Это неизбежное явление, продиктованное обменом национальными культурами и искусствами в мировом масштабе. В практике строительства новой, социалистической национальной культуры и искусства нельзя игнорировать такой исторический процесс. Дело в том, с какой позиции, с какой точки зрения рассматривать взаимодействие национальной и зарубежной культур, в каком направлении, на каком принципе развивать свою национальную культуру. В отношении национальной и западной музыки, народных и европейских музыкальных инструментов также нужно последовательно придерживаться собственной позиции, суть которой – неизменно ставить в центр внимания интересы нашего народа и служить ему. Недопустим нигилизм в отношении собственной нации – пренебрежительное отношение к национальной музыке и народным музыкальным инструментам и преклонение перед западной музыкой и европейскими инструментами. Вместе с тем нельзя опускаться до национального шовинизма, носители которого под предлогом развития национальной музыки неразумно отрицают западную музыку и европейские музыкальные инструменты.

Чтобы развивать наше музыкальное искусство по руслу идей чучхе, принципиально важно сделать главный упор на национальную музыку и народные инструменты, подчиняя им западную музыку и европейские инструменты. Без этого принципа невозможно правильное развитие нашего музыкального искусства.

Чтобы подчинить западную музыку национальной и обеспечить приоритет народных инструментов над европейскими, нужно дорожить национальной музыкой, совершенствовать народные музыкальные инструменты в духе эстетических требований современности. Нельзя развивать свою музыкальную культуру, пренебрегая национальной музыкой и народными инструментами, как это делают те, кто выдает их за отсталые и провозглашает лишь западную музыку и

европейские музыкальные инструменты современными, превосходными. Ясность и красочность звуковой палитры, исключительное богатство выразительных возможностей – вот в чем преимущество наших народных музыкальных инструментов. Да, некоторые из них имеют и недостатки – слабость, неясность извлекаемых звуков. В области музыкального искусства следует настойчиво развивать свойственные народным инструментам характерные черты и преимущества, преодолевая их недостатки. Без этого невозможно развивать национальную музыку в ключе современной эстетики. Чтобы художественно ярко исполнять музыку любого образного строя на наших народных инструментах, надо улучшать их. Формирование современного оркестра из усовершенствованных народных инструментов – одно из основных средств подчинения западной музыки корейской и обеспечения приоритета народных инструментов над европейскими. У нас создан современный оркестр нашего образца, который точно отображает разнообразную жизнь народа и его богатый духовный мир, которому по плечу исполнять любые темы оперной музыки. По своему масштабу, звуковой палитре и исполнительской манере наш оркестр обрел не сравнимые ни с каким другим оркестром характерные черты, стал оригинальным оркестром современной направленности, который вполне может растворить в себе любые заимствованные европейские музыкальные инструменты. Опыт учит: всестороннее применение лучших свойств реконструированных народных музыкальных инструментов приведет к успешному решению проблемы подчинения европейских инструментов интересам национального музыкального творчества.

Для этого нужно правильно использовать европейские инструменты. Лишь тогда они станут пригодны для выражения эмоций нашего народа и послужат воспеванию его жизни. Подчинение европейских инструментов корейской музыкальной культуре является принципом строительства национальной музыки, оно отвечает стремлениям нашего народа.

Нет беды, если и на европейских инструментах исполняют корейскую музыку. Наши музыканты, конечно, могут и даже

должны исполнять на европейских инструментах широко известные в мире музыкальные произведения Запада. Деятелям музыкального искусства следует владеть европейскими инструментами, хорошо знать и западную музыку. Это поможет им повысить свое художественное мастерство и ускорить развитие корейской музыки. Одно время наш симфонический оркестр редко исполнял на европейских инструментах корейские произведения и больше выступал с западной музыкой, поэтому люди утратили интерес к ней. Тогда мы, сформировав высокопрофессиональный оркестр, посоветовали ему исполнять широко известные нашему народу корейские народные и другие замечательные песни, отвечающие его чувствам и требованиям. С той поры наш симфонический оркестр встречает всеобщее одобрение. Очевидно, что и европейские инструменты могут заслужить любовь нашего народа, если на них исполняется любимая им музыка, что и они могут способствовать развитию корейской музыки. Непозволительно для творческих работников пристрастие к национальному характеру музыки, стремление отказаться от европейских инструментов. Дело в том, чтобы умело использовать их достоинства.

Чтобы они подчинились корейской музыке и служили ее развитию, нужно грамотно сочетать народные и европейские инструменты. Следует развивать те характерные свойства европейских инструментов, которые отвечают чувствам нашего народа, а от чуждого отказаться. Такой принцип сочетания народных и европейских инструментов необходим для создания нового оркестра. Формирование нового, смешанного оркестра нашего типа диктуется настоятельной необходимостью правильного утверждения в музыкальном искусстве народности и национальных особенностей, повышения его идейно-художественного уровня. Сегодняшняя действительность требует неустанного поиска во всех сферах искусства новых, разнообразных изобразительных средств и выразительных форм. Эти средства и формы постоянно меняются, развиваются с изменением времени и развитием жизни. В области музыки следует разумно сочетать народные и европейские инструменты. Лишь так можно будет воспевать жизнь во всей ее красоте,

активно содействовать обогащению сокровищницы культуры человечества.

Было время, когда оркестр составляли из европейских инструментов с участием наших народных духовых бамбуковых инструментов, отличающихся изысканным и нежным тембром звучания. Это прежде всего такие, как духовой бамбуковый инструмент с изящной, грустной звуковой палитрой и чансэнэб веселого звучания. Это внесло в исполнение национальный колорит, слушать такой оркестр стало приятнее. Кроме того, практиковался оркестр народных инструментов с добавлением наиболее сложных европейских. Тогда этот оркестр зазвучал с ясными национальными красками, современно. Такие оркестры, конечно, были частично смешанными. Они не давали нам возможности претворить в жизнь курс партии на утверждение нашего подхода к формированию смешанного оркестра. Поэтому нам для переворота в оперном искусстве пришлось создать новый оркестр, всесторонне сочетавший в своем составе народные и европейские инструменты. Смешанный оркестр, организованный в работе над созданием опер типа «Море крови», стал нашим самобытным оркестром – в нем сочетались группы народных и европейских инструментов при неизменно доминирующей роли первых. Благодаря созданию нами такого оркестра, всесторонне сочетавшего в его составе народные и европейские инструменты, успешно решен вопрос о взаимоотношениях народных и европейских инструментов, остававшийся долгое время нерешенным, и наш оркестр стал национальным, народным, современным оркестром нового типа, обладающим своеобразной звуковой палитрой и богатством звуков, которых не мог достичь ни один оркестр прошлых времен. Создание самобытного смешанного оркестра нашего типа является одним из главных успехов, достигнутых переворотом в оперном искусстве.

Чтобы правильно сочетать народные и европейские инструменты, нужно по-нашему сформировать состав музыкальных инструментов.

При составлении нового, смешанного оркестра следует оптимально сочетать отечественные смычковые инструменты

хэгым и духовые бамбуковые инструменты, извлекающие ясные и бархатные звуки в соответствии с особенностью нашей прекрасной, нежной песни, с теми европейскими инструментами, которые созвучны нашей национальной мелодии. Таков наш принцип. В частности, надо, чтобы ясно проявился своеобразный колорит нашего духового бамбукового инструмента. Существенное требование к составу инструментов в оперном оркестре – сохранять национальные краски музыки и в то же время соответственно им подключить к народным европейские инструменты. В зависимости от необходимости, конечно, может больше или меньше звучать в составе народных и европейских инструментов одна из двух групп.

Для обеспечения приоритета народных инструментов в оркестре нужно добиться, чтобы им принадлежала ведущая роль в музыкальном исполнении. В противном случае какой бы то ни было большой состав народных инструментов лишается смысла. Для выполнения своей ведущей роли народные инструменты должны составить главную группу и исполнять основные партии. Однако неразумно всегда оставлять за народными инструментами исполнение главной мелодии. При необходимости ее можно поручить европейским инструментам. Но и в этом случае в общей оркестровой палитре тон должен задать национальный колорит, прекрасное исполнение должно обеспечиваться благодаря сочетанию народных и европейских инструментов. Если в смешанном составе оркестра звучат одни европейские или, наоборот, только народные инструменты, то лишается почвы сама идея смешанного состава. Цель разностороннего сочетания народных и европейских инструментов всегда заключается в том, чтобы из преимуществ этих двух видов инструментов сложился и развивался новый оркестр, отвечающий эстетическим воззрениям современника. Следовательно, согласно содержанию произведения следует правильно распределять народные, европейские инструменты и строить оркестровое исполнение.

Чтобы воплощать в новом оркестре национальные особенности, следует практиковать своеобразные приемы исполнения музыки на народных инструментах. Устаревшая

манера не принесет доброго результата даже и при любом разумном сочетании инструментов. Задача заключается в том, чтобы отказаться от старых методов оркестрового исполнения на народных инструментах, еще более совершенствовать новые приемы и в то же время находить способы исполнения на европейских инструментах согласно нашему стилю. Таким образом, нужно добиться всестороннего расцвета и развития нашего нового, народного смешанного оркестра.

(4) СЕКРЕТ – В АРАНЖИРОВКЕ

Чтобы раскрыть образность оперного пения и оркестровой музыки, необходима талантливая аранжировка музыкального произведения.

Аранжировка – это многоголосие, расширение и варьирование вокальных звуков основной мелодии, перестройка одного состава инструментов в другой. Переложение есть творческая работа, преследующая цель широкого и глубокого показа идейного содержания и эмоциональных красок основной мелодии.

Правильная аранжировка во всей широте и полноте демонстрирует мелодические особенности и эмоциональные краски песни и оркестра, дарит гармонию образов, одухотворяет сцену богатством музыкальных звучаний в мастерском исполнении.

Удачная аранжировка в музыкальном искусстве не менее важна, чем поиск новых характерных мелодий.

Композиторам следует усилить внимание к переложению, оценив его как важную сторону творчества.

При переложении оперной музыки прежде всего надо тщательно разработать композицию.

Переложение оперной музыки – творческая работа, которая обеспечивает контрастность и гармоничность разнообразных песен и оркестровой музыки, сохраняя при этом их оригинальный колорит, и с максимальной отчетливостью раскрывает эмоциональные краски тематической идеи произведения, включая в единую образность все звенья оперной

музыки. Аранжировка оперной музыки, в отличие от общей песенной, включает в себя сложные процессы. Композитор оказывается перед массой проблем: как аранжировать все песни и оркестровую музыку – от увертюры до финала, как придать целостную образность отличающимся друг от друга песенным и оркестровым партиям, как сформировать состав инструментов и организовать исполнение и так далее. Ключ к успешному решению всего комплекса этих вопросов может быть найден только в тщательной работе над композиционным построением всего произведения, в основе которой должно лежать глубокое композиторское осмысление. Композиция аранжировки подобна проектированию в архитектуре. Для построения прекрасного здания архитектор должен иметь хорошо составленный проект. Точно так же, чтобы удачно аранжировать оперную музыку, композитор должен тщательно выстроить композицию. Не имея оригинального плана композиционного построения, отвечающего особенностям произведения и характеру музыки, обращая внимание только на музыкальное воплощение отдельных песенных номеров и сцен, невозможно успешно осуществить переложение оперной музыки. Долг композитора – ясно осмыслить значение этой работы и посвящать первоочередное внимание композиции аранжировки оперной музыки.

Переложение оперной музыки должно быть доступным для понимания, оно должно радовать слух и отвечать национальным вкусам. Важным принципиальным требованием к аранжировке является популярность и воплощение национальных особенностей.

Это требует правильного построения созвучий в композиции. Хорошие песни богаты глубоким смыслом и благородными эмоциями, в которых заложено могучее эмоциональное воздействие на зрителей. Но надо сказать, что одной мелодикой не раскрыть всего смыслового и эмоционального заряда песни. Ширина и глубина мелодии, тонкость ее эмоционального спектра и глубокий смысл могут быть раскрыты только музыкальным переложением. Аранжировка должна обеспечить стройную гармонию звучания голосов, которая подчеркнет ее

смысл и эмоциональный колорит.

Гармоническое решение аранжировки должно быть таким, чтобы в нем встречалось как можно больше созвучных аккордов и в то же время они звучали не монотонно, а волнующе. Однако требование созвучия не значит полного запрета на полифонические аккорды и дисгармонию. Они вполне применимы к месту. Это необходимо для того, чтобы придать энергичный импульс мелодическому строю, производить на зрителей глубокое впечатление. При этом важно, чтобы полифоническими аккордами и дисгармонией был умело подчеркнут глубокий смысл мелодии куплетной песни, умножен национальный колорит.

При аранжировке следует со знанием дела осуществлять вставки контрапункта и перемену тональности. Они необходимы, чтобы раскрыть живость основной мелодии в разнообразных музыкальных вариациях. Стало быть, нужно использовать их уместно. Отступление от этого музыкального требования, частое использование названных приемов мешают плавному течению основной мелодии, противоречат национальному вкусу. Чрезмерное увлечение контрапунктом под предлогом внедрения контрапунктирующих мелодий, громкий и затянутый финал песни, который иные музыкальные деятели оправдывают усилением драматизма, – не в нашем стиле. Наше искусство должно отвечать вкусам и эмоциональному строю нашего народа. Ради этого нужно неукоснительно претворять в жизнь принцип народности. Искусство, лишенное народности, нам чуждо. При внедрении каждого аккорда, контрапункта, при перемене тональности композитору следует всегда помнить об этом принципе, творить музыку, доступную и понятную всем.

Переложение должно быть оригинальным и неповторимым. Аранжировке каждой из оперных песен должно быть присуще своеобразие. Только в этом случае засияют все ее краски и оригинальная образность.

Для создания новых, характерных музыкальных образов аранжировщику следует правильно относиться к своей задаче и с неугасимым темпераментом творчески ее осмысливать. Без

мысли и энтузиазма нет хорошей аранжировки. Композитор всегда обязан стремиться к высокому рубежу, целиком отдаваться неустанному поиску. Пусть его сердце воспламенится мыслью, поиском и творчеством. Только тогда ему по плечу найти в аранжировке новый, оригинальный образ.

Оригинальность в аранжировке требует от композитора незыблемых собственных творческих убеждений и смелости. Переложение не получится, если у него отсутствует собственная самобытная трактовка оригинала и смелая творческая мечта о самобытном музыкальном воплощении. На пути поиска и создания новых образов его могут ждать и неудачи. Но если композитор, скованный робостью, пассивен в поиске образов в переложении, то ему не создать даже за всю свою творческую жизнь такого произведения, которое встретит широкий отклик. Поэтому бояться неудач не следует. Долг автора – неустанно и смело создавать новые образы.

Оригинальность аранжировки не допускает отказа от содержания основной мелодии и образности оперной музыки. Аранжировка необходима в опере для углубления идейного содержания и эмоционального колорита основной мелодии, для слияния песни и оркестровой музыки в целостный образ. Поэтому серьезного внимания требует раскрытие красок каждой из песен и в то же время образная целостность всех звеньев оперной музыки. Мастером переложения станет только тот, кто всегда самобытным видением основной музыки неустанно прокладывает дорогу к новому музыкальному миру в деле аранжировки.

Яркая аранжировка требует от композитора высокого мастерства. Переложение есть воссоздание: оно обогащает смысл мелодии оригинала, умножает спектр ее колорита. Перед композитором – широкий простор, чтобы показать свое мастерство. Чрезмерная простота, порождаемая так называемой общедоступностью аранжировки, сделает музыку однообразной, неинтересной для слушателей. Наоборот, затейливая аранжировка, задуманная только для того, чтобы блеснуть мастерством, не вызовет к жизни тех музыкальных образов, отвечающих вкусам и чувствам нашего народа. Композиторы должны чаще обращаться ко всем лучшим, прогрессивным образцам и

приемам изображения музыкальных произведений прошлого и в то же время уметь переложить музыку по-новому в соответствии с вкусами и чувствами современника.

4) ПЕСНЯМИ ОБРИСОВАТЬ ЧЕЛОВЕКА И ЕГО ЖИЗНЬ

Для правдивого изображения человека и его жизни нужно тщательно строить музыкально-драматургическую ткань оперы.

Под ней мы понимаем метод драматического изображения человека и его жизни всем комплексом музыкальных форм и средств. Иными словами, это изобразительный метод драматического построения песенных и оркестровых партий.

Опера – самая масштабная форма музыкального искусства, включающая в себя разнообразные формы песен и оркестровой музыки. В каждой из опер звучат и десятки песен, исполняемых персонажами и панчхан, и оркестровая музыка различных жанров. Но ни обилие песен, ни разнообразие оркестровой музыки не будут оправданы, если они не объединены между собой в интересах раскрытия темы и идеи оперного произведения, изображения характеров и жизни действующих лиц. Оперное пение и оркестровая музыка лишь в том случае станут действенными изобразительными средствами, если они прозвучат слаженно согласно драматическим требованиям и логике художественного воплощения, если образуют естественное течение переживаний и эмоционального строя. Гармония песни и оркестра, создание ярких драматических образов целиком зависят от музыкально-драматической ткани.

(1) В ОПЕРЕ ДОЛЖНА БЫТЬ ТЕМАТИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ

Главное в построении музыкально-драматургической ткани оперы – характеристики персонажей в песне и оркестре.

Индивидуальный характер персонажа может быть раскрыт лишь посредством глубинного проникновения в мир его мыслей и чувств. Опера вполне может дать объемную картину этого мира с помощью музыки, хореографии, изобразительного искусства и актерской игры. Дело в том, каким образом можно живо раскрыть характеры персонажей, полностью используя изобразительные возможности оперы.

Центром в вокальной и оркестровой характеристике персонажей является образ главного героя – средоточия зерна произведения и его тематической идеи, главной фигуры драматических событий. Убедительный образ главного героя литературно-художественного произведения – ключ к глубокому пониманию изобразительного мира, к повышению идейно-художественного уровня произведения.

В оперно-музыкальной драматургии следует сосредоточить песенные и оркестровые партии на ярком изображении главного героя. Это своего рода принцип оперного творчества. Каждая из оперных песен выполняет свойственную ей роль, так что все они различны по содержанию и эмоциональному колориту. Однако все песни должны служить рождению цветов образа из зерна, раскрытию характера главного героя.

В музыкальной характеристике главного героя оперы важна тематическая песня. Она – становой хребет темы и идеи оперы, характера главного героя, развития драматизма и образной целостности произведения. Другими словами, тематической является та песня, которая типична для музыки оперы. В опере много песен, но не все они непосредственно раскрывают зерно. В одной из них картина времени, вторая посвящена разъяснению событий, третья раскрывает перед зрителями красоту природы, смену времен года. Но среди них есть такая, которая наиболее полно воплощает в себе зерно оперы, характерные черты главного героя и является стержнем в развитии драматизма. Вот это и есть тематическая песня.

Тематическая песня должна быть впечатляющей по своему тексту и музыке. Лаконичные поэтические слова текста призваны глубоко раскрыть тему произведения, мысли и чувства главного героя. Она требует живой, отточенной

музыки – такой, что способна вобрать в себя глубокий смысл текста. И тексту и музыке тематической песни, в отличие от других, свойственны особая философская глубина, красочность и выразительное совершенство. Она должна соединять друг с другом и поднимать драматические импульсы в каждый важнейший момент оперы. Лишь такая песня способна живо воссоздать духовно-моральный облик и характер главного героя, полноценно выполнять ведущую роль в построении музыкальной драматургии.

В оперном творчестве следует быть внимательным и к опорным песням. Одна лишь тематическая песня не раскроет характера главного героя всесторонне и глубоко. Наряду с тематической в оперном произведении должны быть и опорные песни. Под ними подразумеваются такие, которые в развитии линий персонажей и событий оперы не менее важны, чем тематическая песня, и способствуют раскрытию характеров главного и других ведущих действующих лиц, подчеркивают тематическую идею произведения. В опере от образа главного героя разветвляются переплетенные друг с другом линии иных персонажей и событий. С развитием событий раскрывается духовный мир главного и других персонажей, углубляется драматизм, приходит понимание тематической идеи произведения. Опорная песня, обрисовывая каждую из многих линий персонажей и событий, вплетая ее в единый поток картин, способствует прояснению характеров главного и других ведущих персонажей, освещению тематической идеи произведения. К таким относится, например, песня «Не плачь, Ыль Нам!» из революционной оперы «Море крови». Поднимается занавес – начинается эта песня. Она не раз повторяется вплоть до фрагмента, когда вражеская пуля сразила Ыль Нама. Песня, последовательно развивая линию горячей любви между матерью и сыном, убедительно рассказывает зрителям процесс формирования революционного мировоззрения главной героини. То же самое можно сказать и о песне «Всех женщин надо нам сплотить, объединить». Она звучит, когда героиня оперы, мать, отправляется в городок с первым поручением революционной организации. Повторяется эта песня в сценах материальной

помощи партизанам и собрания членов женского общества рудничного поселка. Она помогает увидеть эволюцию характера матери, осознавшей смысл революционной борьбы, убедительно подчеркивает идею сплоченности. Как видите, опорные песни, которыми сопровождаются линии главного героя и других ведущих персонажей, а также основные линии драматических событий, углубляют тему и идею оперы, добавляют разнообразные штрихи к характерам главного и других ведущих действующих лиц, эффективно стимулируют драматическое развитие. Если охарактеризовать тематическую песню как стержень оперной музыки, то опорную можно считать второй, третьей тематической песней, укрепляющей этот стержень. Отсюда ясно, что для песенной характеристики главного героя и других персонажей нужно талантливо создавать и эффективно использовать опорные песни.

Для характеристики главного героя важно, чтобы уже первая его песня произвела сильное впечатление. Роль ее в том, чтобы показать в пьесе черты времени, жизненное положение главного героя и его помыслы, обосновать его характерные черты. Поэтому первая песня главного героя должна быть понятной и в то же время впечатляющей.

Создание яркого образа главного героя требует верного музыкального изображения других характеров. Человек живет и созидает всегда в среде общественных отношений. То же самое и в произведении литературы и искусства, главный герой которого раскрывает свою сущность только в процессе общения с другими. Приоритет главного героя не делает позволительным пренебрежительное отношение к описанию других персонажей в литературно-художественных произведениях. Если в опере хорошие песни вложены в уста одного главного героя, а партии других примитивны, то главное действующее лицо не раскроется во всей полноте. Глубоко раскрывать пением и оркестровой музыкой нужно не только внутренний мир главного героя, но и духовный настрой всех персонажей оперы. Лишь тогда характеристики персонажей будут полными.

(2) НУЖЕН СПЛАВ МУЗЫКИ И ДРАМЫ

Тесная связь музыки и драмы в опере является одной из важных задач музыкальной драматургии.

Идейное содержание оперы раскрывается сюжетом и поступками персонажей. Без этого не выразить идейного содержания оперы. Сюжет оперы разворачивается не в диалогах персонажей, а в песнях. И действия персонажей тоже выражены в песнях. Такая практика оперного творчества выдвигает важную проблему тесной связи музыки и драмы.

Но в творческой практике это дело не из легких. Сугубое внимание к оперной музыке не означает, что допустимо пренебрегать драматическими ситуациями и продолжительностью музыкального исполнения. И, вместе с тем, в интересах драматического строя нельзя отдавать доминирующее положение действиям и диалогам персонажей. Какой бы яркой ни была музыка, вне связи с драмой она не выполнит своей задачи, да и погубит саму драму. Прежним операм не дано было стать сплавом оперной музыки и драмы. Эта проблема успешно решена лишь с созданием опер типа «Море крови», в которых появились песни куплетной формы и панчхан.

Для слияния оперной музыки и драмы нужно правильно решить проблему сочетания лирического и драматического. В операх типа «Море крови» музыка легко увязывается с драмой: характеры персонажей и драматические ситуации отображаются разнообразными куплетными песнями не только лирически, но и эпически и драматически; разнообразный панчхан, с возможностями которого трудно соперничать сценическим песням, объективно изображает действия персонажей, ситуации и динамично продвигает драму.

Для тесной связи между оперной музыкой и драмой песни и оркестр следует использовать соразмерно сценам. Сцена – основная единица драматической композиции, целостная драматическая картина, в которой складываются человеческие отношения, разворачивается событие и сосредоточиваются

элементы драматического динамизма. Естественная связь одной сцены с другой способствует углублению человеческих отношений; непрерывное развитие драмы позволяет раскрыть характеры персонажей, тему, идею произведения. Слаженность, художественная отточенность сцен обеспечат последовательное развитие драмы. Поэтому композитору следует приложить усилия к музыкально-драматическому решению каждой из оперных сцен.

Чтобы песни и оркестр звучали в согласии с содержанием и драматическими ситуациями сцен, нужны сообразные характерам персонажей песни, музыка, отвечающая эмоциональному колориту события. Песни, подходящей любой ситуации, любому моменту, быть не может. Опера требует музыки такого колорита, который отвечает характерам персонажей и драматическим ситуациям. Надо исходить из того, что среди многих оперных песен только одна подходит характеру данного персонажа, данному событию и данной ситуации.

Тесная связь музыки и драмы требует, чтобы песни и оркестровая музыка преломлялись в разнообразных приемах согласно драматическим мотивам, ситуациям и сменам переживаний персонажей. Музыкальный образ сцены должен отвечать логике жизни и в то же время быть насыщен разнообразными преломлениями. Для выразительного художественного воплощения музыки в сцене следует правильно решить, в какой момент должна звучать песня, в какой – оркестровая музыка или панчхан. Даже одна и та же песня способна изменить музыкальное содержание сцены в зависимости от ее исполнения: сольного, ансамблевого и хорового. То же самое происходит и с оркестровой музыкой в зависимости от состава инструментов. При музыкальном изображении сцены следует продуманно решить эти вопросы, учитывая драматические моменты, ситуации и психологический настрой персонажей. Лишь так можно обеспечить разнообразие художественного воплощения произведения.

Чтобы тесно связать музыку с драмой, необходимо также эффективно использовать связующую музыку оркестра. Каким

бы ярким ни было музыкальное решение сцены, само по себе оно не приведет к единству музыки и драмы. Та или иная сцена из оперы – продолжение предыдущей сцены, предпосылка для следующей. В процессе движения сцен и нарастания драматизма происходит развитие характеров персонажей и раскрытие тематической идеи произведения. Опера требует также яркое музыкальное решение этого процесса.

(3) ОСНОВНОЕ В МУЗЫКАЛЬНО- ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ ТКАНИ – ТКАНЬ ПЕРЕЖИВАНИЙ

Построение ткани переживаний – изобразительный метод, направленный на естественное раскрытие мира чувств персонажей и эмоциональное освещение сущности их характеров согласно логике жизни. Чувства человека основаны на жизненной почве, они всегда в движении вместе с изменениями и развитием жизни. В созидательном процессе жизни человек испытывает сложные гаммы чувств, переплетение которых образует мир его переживаний.

Проникнуть вглубь в мир человеческих чувств, мир его эмоций – таково основное требование, диктуемое самой природой искусства.

Опера музыкально изображает конкретные мысли, чувства живого человека и рождаемые жизнью эмоции. Потому музыку и называют искусством чувств. Опера произведет самое глубокое впечатление на зрителей, когда изобразит характеры и жизнь персонажей путем раскрытия их внутреннего мира, когда осветит мысли действующих лиц сквозь призму их глубоких переживаний. Без убедительного раскрытия внутреннего мира персонажа опера не покажет его как живого человека, без эмоционального освещения его мыслей не избежит абстрактности. Все изобразительные требования оперы могут быть успешно выполнены только в случае разумного построения ткани переживаний. Отсюда ясно, что в оперном творчестве в основу музыкально-драматургической ткани

должна быть положена ткань переживаний и все песни, оркестровая музыка должны быть отмечены ее отпечатком.

Пусть песенные и оркестровые номера звучат по линиям переживаний. Это означает, что сложные перемены чувств персонажей, происходящие в процессе действий, вплетаются в единое музыкальное течение, направляемое логикой жизни.

Чтобы согласовать песни и оркестр оперы с линиями чувств, следует продуманно строить ткань чувств, лежащих на ниве линий действий. Разного рода коллизии и перипетии в жизни вызывают, как правило, эмоциональную реакцию. По мере непрерывного развития жизни, естественно, все время меняются и чувства, обостряясь или ослабляясь, накапливаясь или взрываясь. Это показывает, что линия события в драме сопровождается соответствующей ей линией переживаний персонажей. Когда поток разнообразных чувств персонажей, связанных с линией события, сливается с единым музыкальным течением, можно сказать, что оперная песня и оркестровая музыка овладели линией переживаний. Чтобы точно найти в опере линию чувств, адекватную линии события, необходимо проникнуть во внутренний мир персонажей. Без этого, ограничив поле зрения одними только шумными событиями в интересах развития драматизма, линию чувств точно не определить. Композитору следует прочувствовать даже мелкое, простое событие, разобраться, какой отклик вызывает оно во внутреннем мире персонажа.

Вслед за выяснением линии чувств, обусловливаемых событиями, композитор должен добиваться созвучия всех песенных и оркестровых партий оперы в сфере переживаний персонажей. Песня и оркестровая музыка оперы должны от начала до конца звучать согласованно с самыми существенными, доминирующими чувствами персонажей, которые они испытывают при столкновении с теми или иными событиями. Только так, выстраивая музыкальную ткань чувств, опера может глубоко раскрыть внутренний мир человека, исчерпывающе освещать тему и идею произведения.

В музыке должны звучать переживания. При этом важно, чтобы песни и оркестр создавали предпосылки и жизненные

мотивы для действий персонажей, чтобы в мелодиях накапливались и развивались их чувства. Для концентрированного выражения и развития переживаний персонажа музыке необходимо в переломные моменты его судьбы многогранно, глубоко раскрыть психологический мир и эмоциональное воздействие обстоятельств. Сцена перелома в судьбе персонажа – драматический момент взрыва накопленных им чувств. В опере такую сцену следует глубоко раскрыть песенными и оркестровыми партиями правильно, созвучно психологическому миру персонажа и эмоциональной атмосфере ситуации, подобрать колорит музыкального звучания. Но ради музыкального колорита в таких сценах нельзя прибегать к вычурным музыкальным краскам в каждой ситуации, вне целостного замысла относительно всего процесса развития характеров. В жизни персонажей могут быть любые коллизии и испытания, но они во всяком случае свойственны данной ситуации. И естественно, что в момент изменения судьбы персонажа уместны разнообразные музыкальные приемы, но лишь в качестве одного из звеньев целостной композиции характеристики действующих лиц. Богатство музыкальных красок той сцены, в которой изменяется линия судьбы персонажа, недостижимо в отрыве от применения выразительных средств музыки. В поиске наилучшего воплощения такой сцены композиторам необходимо глубоко вникнуть в ситуацию данной сцены и внутренний мир персонажа, точно выбрать верные изобразительные средства и приемы.

(4) В МУЗЫКЕ ДОЛЖНА БЫТЬ ПРОВЕДЕНА ЛИНИЯ

Опера – драматургическое искусство, основным выразительным средством которого является музыка. Поэтому в ее музыке должна быть проведена четкая линия. Она пояснит композицию оперы, содействует глубокому эмоциональному осмыслению идейного содержания произведения, обеспечит

изобразительную гармонию всех вокальных и оркестровых партий.

Определить линию в оперной музыке поможет тематическая мелодия, которая призвана пронизать весь комплекс изобразительных элементов.

В опере должна быть ясная, проникающая во все выразительные компоненты тематическая мелодия. Только ее наличие делает возможной линию в музыке, обеспечивает ее выразительное единство, последовательно удерживает зрителей в ожидании и внимании. Чтобы провести линию в оперной музыке и пронизать тематической мелодией все выразительные компоненты произведения, следует в ведущих сценах драматического развития возвращаться к тематической и другим лучшим песням.

Это один из главных приемов построения музыкально-драматургической ткани, направленный на проведение линии в музыке и последовательное влияние тематической мелодии на весь комплекс выразительных средств произведения. Это важно для углубления впечатлений, производимых оперной песней, характеристики ведущих действующих лиц, отражения развития их характеров и обеспечения целостного музыкального образа. Прежним операм была несвойственна куплетная песня, так что нелепо было повторное исполнение лучших из них. В новых же операх песни поются как куплетные, и те из них, которые впечатляющи и любимы народом, звучат в нужных местах еще и еще раз. Это открыло новый рубеж в музыкальной драматургии, значительно повысило народность оперы.

В том случае, когда тематическая или опорная песня звучит снова, следует обязательно учитывать требования драматургической композиции и включать эти песни в такие сцены, где концентрированно выражается основная идея оперного произведения. Так, в революционной опере «Море крови» одноименная тематическая песня исполняется трижды: сначала она звучит увертюрой к произведению, подсказывает его зерно, вводит зрителей в мир драмы; потом, звучащая в форме оркестровой музыки и панчхан в сценах массового погрома, учиненного японскими палачами, и сожжения захваченного Юн

Соба, она с гневом осуждает их варварские злодеяния; в последний раз в сцене смерти Ыль Нама песня, исполняемая соло Кап Сун и большим панчхан, символизирует нестигаемый дух сопротивления захватчикам. Все эти выразительные приемы, отличающиеся от музыкально-драматургических канонов прежнего оперного творчества, полностью отвечают логике жизни и художественного воплощения. Смерть Ыль Нама неразрывно связана с гибелью его отца – Юн Соба: и сына, и отца убили японские изверги. Они погибли за свою Родину, нацию, за революцию. Сцена смерти Ыль Нама как бы сжатая до предела картина действительности Кореи того времени, когда вся страна залита морем крови, и потому она приобретает глубокий смысл, ее драматизм освещает истину революции: там, где существует эксплуатация и гнет, рано или поздно непременно нарастает сопротивление и народ вступает в борьбу. Если бы в упомянутых сценах звучала не песня «Море крови», а другая, связанная с гибелью Ыль Нама, то эти картины не только не раскрыли бы страшных бедствий и страданий одной семьи на едином сквозном фоне музыкального потока, но и не осветили бы глубокую идею, заключающуюся в том, что смерть Ыль Нама больше, чем смерть одного отдельного человека, и что в ней слились воедино бедствия и страдания всей нации. Песня «Море крови», столь скорбно прозвучавшая в сценах массовых убийств и казни Юн Соба на костре, повторяется в сольном пении Кап Сун и большом панчхан, когда наступают последние минуты жизни Ыль Нама. И сердца зрителей, полные дум не только об Ыль Наме, но и о гибели Юн Соба, горят жгучей ненавистью к японским империалистам, убившим отца и сына, погрузившим село и всю страну в кровавую пучину.

Кроме того, на глубокие размышления наводит зрителей песня Кап Сун «Купил ты лекарство матери» – она поет ее, пожимая руки Ыль Наму, своему братишке, который незадолго до своей гибели от рук врага достал лекарство для больной матери в обмен на пойманную им рыбу. Мелодия песни та же самая, что «Не плачь, Ыль Нам!», которую когда-то потихоньку пела вместе с дочкой Кап Сун мать, убаюкивая еще несмышленого Ыль Нама. Это та же многозначительная

оркестровая мелодия, в которой звучит тревога за будущую судьбу маленького Ыль Нама, за всю семью, лишившуюся мужа и отца, вынужденную без надежды скитаться в поисках средств к существованию. Эту колыбельную, полную горечи, в последний раз поет Кап Сун перед самой смертью Ыль Нама, и это подчеркивает ее скорбь. Таким образом, в драматически серьезных сценах оперы должны повторяться тематическая и опорные песни, повествующие об исполненных глубокого содержания фактах жизни главного героя. Это умножит философскую глубину художественного воплощения, позволит углубить идейное содержание оперы.

Тематическая и опорные песни должны повторяться в важных моментах, когда раскрывается развитие характеров персонажей. Это поможет еще более отчетливо изобразить процесс эволюции характеров персонажей, формирования их революционного мировоззрения, поскольку такие песни содержат в себе глубочайший смысл, огромный диапазон изображения, более богатый эмоциональный настрой, чем другие. Они могут повториться в разных вариациях даже в одной сцене, если это поможет раскрытию внутреннего мира персонажей и динамике действий. Так, в эпизоде разлуки в революционной опере «Расскажи, тайга!» песня «В борьбе за дело революции и жизнь для нас почетна и смерть для нас славна» повторяется в одной сцене, конечно, с измененным текстом, в иной исполнительской форме. Это раскрывает глубину внутреннего мира персонажей и придает развитию спектакля динамику.

Повторение песен в опере может улучшить или ухудшить изображение, может сделать общее течение песенной партии интересным или затянутым. Значит, нужно правильно решать проблему повторения песен. Такое решение тоже требует творческого подхода – размышлений, поиска и мастерства. Включая песню еще раз, следует прежде всего продумать логику драматического развития, уточнить нужную сцену и добиться полного единства повторяемой песни и ситуации сцены. Если повтор окажется неуместным в новой ситуации, то песня прозвучит, как лишняя, хуже, чем новая. Повторяемая в

опере песня должна обогащать ее новым смыслом, отвечать интересам развития действия. События и ситуации, раскрываемые по мере драматического развития, всегда неповторимы. Следовательно, и в случае повторения песни должны находиться разнообразные формы и методы, с помощью которых песня приобретет новый вкус с точки зрения логического развития жизни. При повторении тематической песни можно и варьировать тематическую мелодию, и применять производную от нее песню. При вариациях не следует изменять основной музыкальный колорит мелодии. Тематическую и другие хорошие песни нужно разнообразно повторять, но это надо делать, сохраняя и подчеркивая яркость ее основного колорита.

Когда повторяется песня, уместно вместе со сценическим пением шире внедрять панчхан и оркестровую музыку. Применение разнообразных форм панчхан вместе с пением на сцене позволит значительно обновить изображение, а звучание оркестровой музыки вместе с ним выявит эмоциональный строй разнообразных красок, который невозможно изображать пением. В какой бы форме ни повторялась песня, она должна отвечать характеру персонажа и обстоятельствам. Лишь тогда она породит правдивый музыкальный образ.

Чтобы провести в опере линию музыки, песни и оркестр должны звучать в нужные моменты и быть безупречно согласованы между собой.

Вовремя подключать, безупречно согласовывать между собой песенные и оркестровые партии в соответствии с характерами и логикой жизни персонажей, с содержанием сцен и требованиями ситуаций – один из важных принципов построения музыкально-драматургической ткани опер типа «Море крови». Такая творческая установка даст возможность умножить яркость самой музыки, провести в ней линию, образовать неиссякаемое течение переживаний и динамично развивать драму посредством песен и оркестровой музыки. Далее, в этой манере становится возможным глубоко показать эволюцию характеров персонажей, музыкально высветить тему и идею оперы.

В практике музыкальной драматургии творческие работники порой нарушают этот принцип: одни больше доверяются собственному субъективному суждению, другие ратуют за так называемую «логику самой музыки». И та и другая точки зрения показывают, что их приверженцы пока еще полностью не освободились от трафарета прежней музыкальной драматургии. В прежних операх сложился своего рода шаблон: арию главного героя предваряют несколько речитативных мелодий, а потом обязательно следует ариозо. И считалось, что отступление от такого порядка нарушает построение музыкально-драматургической ткани. Он приведет к отрыву содержания от формы в искусстве. Музыкальная логика оперы во всяком случае должна быть основана на характерах персонажей и логике жизни. Чистой музыкальной логики, оторванной от характеров и жизни персонажей, быть не может.

Песенные и оркестровые партии оперы всегда должны звучать в нужные моменты и быть безусловно согласованы между собой в соответствии с характерами персонажей и логикой их жизни. В фабуле оперы, как и в сюжетах других произведений драматургии, имеются завязка, развитие, кульминация и развязка, процессы напряжения и разрядки, накопления и качественного изменения. Этот закон художественного изображения в опере осуществляет музыка, призванная обеспечить напряжение и ослабление драматических ситуаций, накопление и взлет чувств. При этом важно образовать музыкальное течение уместным применением и перекрестной взаимосвязью сценических песен, панчхан и оркестровой музыки. Лишь таким образом песни и оркестр оперы могут динамично развивать драму, согласуясь с логикой драматического развития.

Чтобы провести музыкальную линию, следует подчинить создание оперных песен и оркестровой музыки глубокому замыслу. Иначе может возникнуть их сходство, которое затрудняет выяснение характеров персонажей, не производит на зрителей глубокого музыкального впечатления, устраняет преломляемость музыкального течения и напряженность хода драматических картин.

Хорошо, когда в опере много песен, но это не делает ее совершенной. Пусть в нее включены куплетные песни, но не надо пытаться в любой момент вставлять все новую песню. Даже и куплетные песни следует применять «экономно». Опыт показывает, что и в условиях внедрения куплетных песен опера может ярко обрисовывать человека и его жизнь десятками песенных мелодий. Не следует в нее внедрять песни без всякого расчета. Смысл в том, чтобы применить их к месту и пронизать весь изобразительный строй тематической мелодией. Лишь в этом случае можно уверенно провести музыкальную линию.

Опера должна отличаться яркой увертюрой, кульминационной и финальной музыкой.

Первое впечатление от оперы складывается в зависимости от достоинств увертюры; общее впечатление от нее определяется качеством финальной музыки. Опера, каким бы замечательным ни было ее содержание, не может вовлечь зрителей в драматический мир, если ее увертюра с самого начала не произведет на них яркого впечатления. Неудачное решение финала оперы сводит на нет даже хорошее впечатление, оставленное вначале.

Увертюра, сочиненная по мотивам тематической или опорной песни, призвана определить тему или ввести зрителей в происходящие на сцене события. Увертюра задана, как правило, тематической или опорной песней. Это важно, чтобы помочь зрителю вступить в драматический мир еще до поднятия занавеса. Ставя тему или подсказывая событие, увертюра должна объяснить и характер главного героя. Это поможет зрителям понять, в чем суть авторского замысла, кто в ней главный герой, с волнением обратиться к драматическому миру, заинтересовавшись дальнейшим. Увертюра, мотивированная тематической куплетной или опорной песней, лаконична и проста по своей музыкальной структуре, но недвусмысленно передает зрителям суть. Поэтому такая увертюра, в отличие от прежних опер, за короткое время может ввести зрителей в драматический мир.

Увертюра должна отличаться разнообразным и оригинальным содержанием и образным колоритом. В соответствии

с характером оперы увертюра может звучать в разных формах: это может быть и один оркестр, и песни различных форм в сопровождении оркестра. Увертюра таких революционных опер, как «Море крови», «Судьба охранника» и «Песня о горах Кымган», исполняется одним оркестром. В основе оркестровых увертюр новых опер лежит мелодия куплетной тематической песни. Поэтому ее форма лаконична и ясна, близка сердцу зрителя.

Оперная увертюра может быть решена в форме сочетания различных песен и оркестровой музыки. Предназначение увертюры в опере — до поднятия занавеса поставить тему произведения и подсказать предстоящее событие. Стало быть, нужно использовать соответствующие этому изобразительные приемы.

Операми типа «Море крови» создана новая форма исполнения увертюры – сочетание оркестра, панчхан и вокальных партий. Так, в революционной опере «Цветочница» в увертюре сочетается оркестровая музыка с пением главной героини и панчхан. А в революционной опере «Верная дочь партии» такой же оркестр звучит вместе с панчхан. Увертюра этой оперы, сложенная из двух компонентов – оркестра и панчхан, с самого начала ясно освещает тему и предвещает героические поступки главного действующего лица, вводя зрителей в мир драматизма. Как исполняется увертюра: или одним оркестром, или в форме сочетания оркестровой и вокальной музыки, – это должно определяться согласно содержанию и образному колориту оперы. Если увертюра к опере лирико-психологического характера звучит шумно и сложно, если в героико-эпическом произведении она плавна и тиха, это не будет отвечать содержанию и образному строю.

В опере следует уметь использовать кульминационную музыку. Правда, в прошлом неоднозначно истолковывался вопрос: каков критерий и принцип ее использования в опере. Так, у нас в стране, когда впервые взялись за создание оперы типа «Море крови», звучали разные аргументы: одни ратовали за сочинение музыки в форме арии или речитатива в интересах повышения драматизма кульминационной музыки, другие

оспаривали уместность в ней тематической или опорной песни, ссылаясь на то, что музыка в кульминации, по их мнению, всегда требует новой песни, отвечающей конкретной ситуации.

Оперная музыка звучит в форме куплетной песни. Поэтому в кульминации оперы музыка должна сохранять характерные черты куплетной песни. Мелодии песен: «Усердие камень заставит цвести» и «Море крови», звучащие соответственно в революционных операх «Цветочница» и «Море крови», дают зрителям сильный душевный заряд, ибо образуют сплав драматизма кульминационной сцены и драматизма тематических, опорных песен.

В кульминации оперы, конечно, можно исполнять и новую песню. Но разумнее еще раз вернуться к уже знакомой зрительской аудитории тематической или опорной песне в духе ситуации. В кульминационных сценах следовало бы сочетать повторяемые тематические и опорные песни с различными средствами музыкального изображения по требованию драматизма с тем, чтобы получить максимальный драматический эффект. В фрагментах кульминации предлагается посредством тематической или опорной песни мастерски осуществить эмоциональную взаимосвязь персонажей в едином ключе с требованиями ситуации и пульсом переживаний действующих лиц, в нужный момент внедрить панчхан, оставляющий свободу действий для персонажей. Панчхан следует вводить в такой момент, когда более уместно не столько пение персонажа, сколько показ его действия. В кульминации необходимо использовать различные музыкальные формы и разумно сочетать их с оркестровой музыкой. Такой прием придаст сцене живой импульс и подчеркнет остроту кульминационной ситуации.

В опере нужно удачное решение финальной части, которая как итог окончательно освещает тему и идею оперы, завершает событие и предвещает будущую судьбу персонажа. Успешное завершение оперной постановки зависит от достоинств финала.

Формы и изобразительные способы музыкального заключения должны отличаться друг от друга в зависимости от характера оперы. Но надо сказать, что финальная музыка

обязательно призвана акцентировать тему и идею оперного произведения, усилить эмоциональное впечатление, сохраняющееся в памяти зрителей. По своему диапазону, глубине и пульсу звучания финальная музыка должна быть более значительной, чем музыка любой другой сцены. Заключительную часть оперы нельзя сочинять так же, как концовку музыкально-хореографической поэмы и сводного концерта. Музыкально-хореографическая поэма обычно завершается хоровым исполнением в сочетании с изящными танцевальными номерами, но финальная музыка оперы не должна быть похожей на нее. Опера отличается своим драматическим переходом от кульминации к развязке, а также разрешением судьбы главного героя. И естественно, что финал оперы должен быть согласоваться с содержанием спектакля.

В финальной части оперной музыки следует во всей силе использовать большой вокальный ансамбль и большой панчхан. Большому вокальному ансамблю принадлежит важнейшая роль в финальной музыке. В ней следует продуманно учесть момент завершения драматического события, процесс решения судьбы персонажа и эмоциональный колорит финальной части оперы, на этой основе правильно определить очередность вокальных партий и оркестрового исполнения, добиться разумного сочетания этих компонентов. Тогда все музыкальные средства выявят свойственные им характерные черты в завершенном музыкальном воплощении заключительной части оперы.

Увертюра и финальная музыка, пролог и эпилог оперы должны быть образно взаимосвязаны. Увертюра призвана поставить тему оперы, а ее финал должен нести ясный вывод относительно поставленной проблемы. Начало и финал музыки в революционной опере «Цветочница» служит ярким образцом талантливого решения. Увертюра к революционной опере «Цветочница» звучит так: сначала слышится оркестровая мелодия тематической песни «Каждый год весною», которая символически говорит зрителям о горестях нашего народа, у которого отняли Родину, и о его стремлении к счастливому будущему; потом песня главной героини и большой панчхан рассказывают аудитории горькую историю о том, отчего Кот

Пун стала цветочницей, хотя каждый год весной горы и поля утопают в цветах. Финал оперы повторяет ту же самую тематическую песню «Каждый год весной», но она звучит уже иначе – воспевает радость достойной, счастливой жизни главной героини, которая под яркими лучами щедрого солнца обрела свободу и теперь сеет семена, из которых будут расти цветы революции. В этой опере песня «Каждый год весной» поется дважды – в увертюре и финале, но она успешно содействует определению и раскрытию серьезного зерна оперного произведения: корзина с цветами горестей и любви к матери превращается в корзину с цветами, зовущими людей к борьбе за революцию. Таким образом увертюра, финальная, кульминационная музыка оперы, льющиеся последовательным потоком по логике жизни и художественного изображения, могут способствовать проведению ясной музыкальной линии, отражению характеров персонажей, динамике драматизма, раскрытию темы и идеи произведения.

(5) НУЖНА ОБРАЗНАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ МУЗЫКИ

Образная целостность оперной музыки исключительно важна для единого выразительного строя произведения. Ясная образность произведения обеспечит эмоциональную живость основного колорита жизненных картин. Образность оперной музыки, конечно, определяется либретто. Но и при хорошем либретто, если в каждой музыкальной партии не будет раскрыт свойственный ей образный колорит, то опера не станет оригинальным произведением. Чтобы создать такое произведение, следует позаботиться о музыкальном ярком колорите. Образная целостность оперной музыки не означает унификации всех музыкальных красок. Опера-драма не обязательно состоит из одних торжественных, серьезных песен. Для комической оперы не обязательны одни веселые, смешные песни. Нельзя слагать оперу-трагедию только из печальных песен. В человеческой жизни есть и радость и горе, есть и

улыбка и слезы. Образное отражение многогранности человеческой жизни – вот что такое мир произведения. Следовательно, и для оперного произведения, имеющего ясные образные краски, характерны разные гаммы музыкального колорита. Каждая песня, каждая партия оркестра должны быть оригинальны в соответствии со свойственной жизни атрибутикой. Лишь тогда раскроется эмоционально оригинальный колорит образного строя произведения. Пусть та или иная песня оригинальна своей мелодией и эмоциональным колоритом, но она перестает быть впечатляющим произведением, если не созвучна общему образному строю. Включить в единый образный комплекс все эмоциональные гаммы песенного и оркестрового звучания в каждый момент драматического развития – это сложная творческая работа. Ее успех достигается мастерским построением музыкально-драматургической ткани.

Чтобы раскрыть образный колорит оперной музыки, необходимо выявить характерные черты образности при помощи тематической песни, обеспечить гармонию других песен и оркестровых партий с тематической песней и тематической мелодией. Оригинальный колорит, свойственный каждому из образов, может обнаружиться только в гармонии. Все песни и оркестровая музыка оперы должны сохранить собственные специфические краски в гармоническом сочетании с тематической песней и тематической мелодией. Лишь тогда сложится образная целостность произведения.

Чтобы обеспечить образную последовательность и целостность оперной музыки, следует добиваться непрерывного звучания тематической мелодии и ее повторения в важнейших местах спектакля, а также производить из нее другие мелодии. Это важный изобразительный прием, с помощью которого достигается контрастность и целостность музыки в опере, построенной на куплетных песнях. В опере следует производить разные мелодии в основном из тематической. Это обеспечит контрастность и гармоничность всех звеньев музыкального выражения, сохранит образную целостность оперы. Композиторам следует, конечно, уметь сочинять запоминаю-

щуюся музыку. Но не менее важно для них обладать способностью добиваться непрерывного звучания тематической мелодии и производить из нее другие мелодии ради обеспечения общей образной целостности оперной музыки. Только такая опера, в которой все песенные и оркестровые партии сохраняют свойственные им эмоциональные краски и образуют гармоничную образную целостность, станет произведением, трогаящим сердечные струны зрителей.

4. ОПЕРНАЯ ХОРЕОГРАФИЯ

1) В ОПЕРЕ ДОЛЖНА БЫТЬ ХОРЕОГРАФИЯ

Хореография – одно из важных изобразительных средств оперы. Высокая идейность, художественность оперы требует исполненной глубокого смысла и высокой хореографии. В прошлом считалось, что в опере хореография может быть, а можно обойтись и без нее. Выбор изобразительных средств в произведении может быть различным в зависимости от жанровых особенностей искусства и его художественных задач. Однако в подобных случаях всегда следует с глубоким вниманием отнестись к отражаемой в литературе и искусстве жизни, эстетическим требованиям народа.

Жизнь не только подсказывает литературе и искусству содержание. Она также определяет формы и методы творчества. Литература и искусство, правдиво отражающие действительность, должны быть безусловно основаны на отвечающих требованиям жизни формах и методах.

По мере все более многогранного развития жизни, ее богатства и содержательности наше время требует дальнейшего повышения роли синтетического искусства и создания новой синтетической художественной формы в процессе соединения различных форм искусства.

В области отечественного сценического искусства создается новая художественная форма, в которой соединены музыка и хореография. Она сегодня широко внедряется в сводном концерте и развивается самостоятельно, включая в себя, например, музыкально-хореографические поэмы и баллады. Ориентация на создание комплексной формы сценического искусства является современной тенденцией развития искусства.

В ней выражены позитивные стремления к широкому, глубокому изображению жизни народных масс – движущих сил революции и строительства.

Внедрение хореографии в оперное творчество является одним из способов дальнейшего расширения диапазона изобразительных средств, который отвечает реальной жизни и эстетическим запросам народа. Оно делает возможным более разнообразно, убедительно отражать жизнь человека, его мысли и чувства, придает оригинальный колорит сценическому изображению. Хореография может свойственным ей языком ярко изображать то, что недоступно другим видам искусства. В опере, призванной раскрыть на сцене впечатляющее полотно жизни, музыка и декорация становятся намного эффективнее в сочетании с хореографией. Опера может заинтересовать зрителей лишь в том случае, когда в ней происходят сложные перемены картин, и преломляется поток драматизма, отражая разнообразие самой жизни. Каким бы разнообразным ни был колорит песен, одно пение само по себе на сцене может привести к монотонности течения спектакля. Однако хореографические номера, включаемые в нужных местах, вызывают перемены драматического течения и разнообразят сцену.

Хореография во всем разнообразии и изобилии показывает отражаемую в опере жизнь, различными изобразительными методами обеспечивает перемены в драматическом течении, разнообразие сцены. Пусть внедряется хореография в верно выбранные эпизоды в соответствии с характерами главного героя и требованиями жизни. Течение спектакля станет более захватывающим на фоне чередования мелодий и танцевальных ритмов. Оперная хореография внесет новые перемены в музыку, еще более разнообразными станут костюмы, реквизит, декорации и оформление, сложится гармония пластического изображения, и все это вместе раскроет на сцене прекрасную, увлекательную картину.

Хореография в опере действительно способствует отражению мыслей, чувств персонажей и их жизни, раскрытию темы и идеи произведения, созданию разнообразия сцены.

Революционная опера «Песня о горах Кымган» живо

показывает ритм счастливой плодотворной трудовой жизни девушек села. Здесь задает тон хореография. Хореографические номера в этой опере разворачивают живую картину радостной, полной смысла жизни молодых сельских тружениц, которые собирают лекарственные растения, снимают урожай в садах, занимаются художественной самодеятельностью. В танцах многогранно показана панорама сегодняшней нашей социалистической деревни, в которой народ обрел счастье. В сценах трудовой, культурной жизни девушек села применены различные изобразительные средства, но главенствующая роль в раскрытии содержания и всего изобразительного строя принадлежит хореографии. Здесь мы видим свидетельство того, что хореография в опере не является необязательной прибавкой, без которой можно и обойтись, что она важная составная часть оперы и служит мощным средством для повышения идейно-художественного уровня оперы и умножения силы сценического воздействия.

Внедрение в оперу хореографии отвечает эстетическим запросам наших людей. Они любят объединяющую песни и танцы художественную форму. Песня и танец сопровождают жизнь наших людей, да и они в искусстве испытывают большой интерес к сплаву песенных и танцевальных номеров. Поэтому сегодня широкое распространение и развитие получила вокально-хореографическая форма. В опере также можно создать поистине народный сценический образ, когда в ней использована хореография, отражающая исторически сложившиеся в народе оптимистические, прекрасные обычаи и его благородные эстетические вкусы.

Опыт создания опер типа «Море крови» убедительно показывает, насколько важна хореография для повышения художественных достоинств оперы, насколько отвечает она высоким эстетическим требованиям наших людей.

2) ХОРЕОГРАФИЯ ДОЛЖНА СОЧЕТАТЬСЯ СО СПЕКТАКЛЕМ

Хореография в опере может выполнять свою изобразительную роль только в сочетании со спектаклем. В опере нужны такие танцевальные номера, которые в унисон с драматическим течением раскрывали бы мысли, чувства персонажей и их жизнь. В прежних операх хореография представляла собой не более чем развлекательный придаток, в большинстве случаев она создавала подходящую атмосферу в той или иной сцене и веселила зрителей. Эпизодические, забавные танцы не вливались в драматический поток, они не могли выполнять должную роль в повышении идейно-художественного уровня оперы.

Лишь в сочетании со спектаклем хореография оперы становится неременной частью сценического изображения, активно способствует постижению идейного содержания оперы и повышению ее художественных достоинств.

В опере хореографию следует использовать только в уместных эпизодах.

Сочетание хореографии со спектаклем в опере означает, что следует включать ее тогда, когда драматическое развитие требует танцев. Только так должно быть. В опере хореография подходит не любому моменту, не любой сцене. Основным выразительным средством оперы, конечно, является музыка, но одной лишь музыкой невозможно охватить все разнообразие жизни. В опере раскрываются такие картины, одни из которых надо изображать пением и оркестром, диалогами и действиями, а другие лучше всего выразить танцем. В зависимости от событий на сцене надо применять и музыку, и хореографию, если это отвечает моменту. Применение изобразительных средств в соответствии с жизнью является основной предпосылкой единства содержания и формы, создания подлинного

художественного образа в литературе и искусстве. Хореографию следует внедрять в тех сценах оперы, где жизнь невозможно обрисовать другими выразительными средствами, или хореография предпочтительнее, чем все иные. Если имеется исчерпывающая возможность изобразить жизненную картину в той или иной сцене другими выразительными средствами, то применять хореографию вообще не будет надобности. Хореография блестяща, когда она включена в нужный момент.

Оперная хореография должна появляться в эпизодах, где спектакль требует танцевальных номеров, и тогда во всем разнообразии и изобилии можно раскрывать внутренний мир и жизнь персонажей, воздействуя тем самым на драматическое развитие.

Показать глубину богатого внутреннего мира персонажей – одна из главных художественных задач оперной хореографии.

В фокусе хореографического воплощения должен быть внутренний мир героев. И в опере, как во всех видах искусства, идейно-художественные достоинства произведения зависят от изображения его главного героя и важность выразительных средств определяется тем, как они содействуют созданию образа главного действующего лица. Хореография даст полную отдачу, когда она способствует изображению внутреннего мира главного героя. Если рассмотреть ее с точки зрения взаимоотношений между ходом действия и главным героем, то она должна быть подчинена показу внутреннего мира главного героя. Спектакль в опере от начала до конца есть спектакль главного героя. Поскольку он разворачивается постепенно, развивается и углубляется по линиям борьбы и действия главного героя – противника старого, создателя и защитника нового – то и хореография должна находиться в тесной связи с развитием его судьбы. Лишь основанная на жизни главного героя и тесно связанная с развитием его судьбы, хореография может сочетаться со спектаклем и подчиниться созданию яркого образа. Хореография в опере, будучи тесно связана с развитием судьбы персонажа, должна глубоко раскрыть процесс постепенного роста его сознания.

Революционная борьба рождает человека нового типа,

создает новую жизнь. Звучат в опере песни и оркестр, сменяются сцены в согласии с логикой развития жизни главного и других персонажей. Хореография должна ярко отобразить прекрасный, благородный духовно-моральный облик растущего в борьбе нового человека и характерные черты новой жизни.

Чтобы раскрыть в хореографии глубину богатого внутреннего мира персонажей, нужно тонко и разнообразно показать движение мыслей, чувств и настроений, обусловленных событиями их жизни, живо обрисовать их помыслы и стремления, используя весь арсенал выразительных приемов. Хореография должна конкретизировать мысли и чувства персонажей в живых образах, показать их в непринужденных ритмах танцевальных движений.

Хореография, описывающая внутренний мир персонажей, призвана глубоко изображать жизненные явления в тот момент, когда они серьезно воздействуют на становление их характеров. Для этого нужно показать не только нынешнюю жизнь персонажей, но и в форме воспоминания раскрыть незабываемые дни прошлого, оказавшие влияние на их рост, в форме фантазии – их будущую жизнь, отражающую их идеалы.

Изображая внутренний мир персонажей, оперная хореография должна ярко показать и процесс их роста – формирования нового человека.

Возьмем, к примеру, революционную оперу «Цветочница». В сцене лунной ночи танцевальные номера разоблачают несправедливое классовое общество, которое для толстосумов – рай, но для бедных – земной ад. Девушки из богатых семей качаются на качелях, любясь светлой луной, но главная героиня, подавленная беспросветной жизнью и горем, проданная на деньги, покидает родной дом, оставив больную мать и слепую младшую сестренку. Танец в сцене сна показывает прекрасную мечту героини о том, чтобы опять встретились старший брат и обе сестры, разлученные гонениями японских самураев и помещика, и зажили счастливо в новом мире, свободном от эксплуатации и гнета. Хореография финальной сцены приветствует полное надежд будущее главной героини, вступившей на путь революции, показывает ее горячее

стремление к возрождению Отчизны. Три хореографических фрагмента оперы ясно показывает, как главная героиня, подвергшаяся бесчисленным бедствиям и страданиям под колониальным игом японских империалистов, наконец, вступает на путь революционной борьбы, неся в себе прекрасную мечту о новом обществе, свободном от эксплуатации и гнета.

Глубоко изображая внутренний мир персонажей, хореография должна также глубоко изображать и жизнь. По своему содержанию, по своей форме танцы в опере могут отличаться друг от друга, но все они должны верно изображать действительность, которая раскрыта в произведении. Тогда они могут содействовать выявлению характерных черт времени и типизации характеров. Хореография может дать типичную картину лишь тогда, когда она убедительно показывает жизненные обстоятельства персонажей и время. Изображая картину времени, хореография не должна делать акцент только на политическом аспекте, уходить от детальной обрисовки жизни. Она должна описать характерные черты времени в живых, конкретных картинах. Отображаемая действительность обогащает хореографию, делает ее незаменимой частью спектакля и наполняет оперу правдивыми, свежими картинками. Что касается танца, изображающего фантастический мир сна главной героини, то он призван показать в жизненных картинах ее прекрасные идеалы. Тогда хореография в гармонии со строем спектакля может зримо подчеркнуть всю образную композицию оперы.

Хореография оперы призвана обладать также силой воздействия на развитие сюжета. Созвучно драматическому течению хореография должна открывать предстоящую сцену, жизненно мотивировать переход к следующей картине.

Это мы видим в революционной опере «Море крови». Так, танец в сцене у горы Пэкту ставит точку в первом этапе жизни главной героини, пережившей одно за другим множество несчастий, и мотивирует переход к следующей, новой стадии ее биографии, начинающейся в селе с видом на гору Пэкту. В финальной сцене исполняется массовый танец «Пусть все идут в бой». Здесь хореография мотивирует переход героини от революционного призыва к следующей сцене, в которой

молодежь села идет с партизанами на священный бой против японского империализма. Хореография, способная воздействовать на развитие сюжетной линии, должна появиться в важнейший момент драматического развития на основе своего жизненного потенциала и стимулировать течение картин.

3) НУЖНЫ ХОРОШИЕ ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ РИТМЫ

В хореографической системе, отражающей мысли, чувства и жизнь людей, важная роль принадлежит танцевальным ритмам. Танцу должен быть присущ оригинальный ритм. Только такой танец формирует ритмическое течение картин, в которых естественно раскрывается человеческая жизнь.

Самое главное при создании танца – изыскать оригинальный танцевальный ритм. Без него не сложится хореография, неудачный отбор танцевальных ритмов погубит ее. Танцевальный ритм – жизненно важный компонент хореографии.

Хореографическое творчество требует первоочередного внимания к отбору и обработке тех танцевальных ритмов, которые способны отчетливо выражать содержание событий. Особенно это касается сочинения танца для оперы, когда требуется отразить духовный мир персонажей в едином ключе с картинами спектакля. При этом исключительно важное значение имеет поиск глубоких, оригинальных танцевальных ритмов. Без таких ритмов, которые могли бы живо отразить мысли, чувства и жизнь персонажей, даже самая удачная пластическая обработка не создает яркого танцевального образа. Хореографический образ, конечно, рождается не из одних танцевальных ритмов, его важные составные части – музыка и декорация. Но пренебречь отбором и обработкой танцевальных ритмов, положившись на средства сценической декорации, – значит, оставить хореографию всего лишь украшением сцены. Хореография должна быть такой, чтобы танцевальные ритмы

сами по себе в состоянии были передать содержание произведения без помощи декораций и реквизита.

Танцевальные ритмы надо находить в явлениях самой жизни. Выразительный язык хореографии основан на конкретных действиях человека в жизни и быту. Танцевальный лейтмотив определяется многообразием действий человека. Именно в них надо изыскать танцевальные ритмы, отвечающие содержанию хореографического произведения и жизненным ситуациям изображаемой сцены.

Попытки творить выразительный язык хореографии в отрыве от жизни и быта человека чреваты отклонениями от задач искусства. Подобные примеры мы видим в отдельных танцевальных миниатюрах, авторы которых пытаются в символах выразить нечто далекое от жизни, не конкретизируют, а абстрагируют танцевальные действия. Символика в хореографии имеет право на существование в тех или иных произведениях, поскольку этот метод творчества образно отражает приметы изображаемых объектов и их смысл. Однако символика, оторванная от жизни человека, представляет собой всего лишь субъективное видение автора. То же самое можно сказать и об отвлеченных образах. Чтобы в осмыслении жизни исключить частное, второстепенное и обнажить всеобщее, существенное, нужна абстракция. Однако литература и искусство отражают суть жизни не в абстрактных понятиях, а в конкретных образах. Абстрагирование образа – порочная тенденция, которая искажает действительность, изображает ее неясно, туманно, в общем плане.

Найденные в гуще человеческой жизни действия надо оттачивать ритмами и пластикой, наполняя хореографию нужным содержанием. Лишь тогда эти действия, подменяя языковые средства, выразят мысли, чувства и жизнь человека, танцевальные ритмы обретут прекрасные ритмичность и пластичность, силу эмоционального воздействия. Действия, найденные в реальной действительности, должны быть художественно отточенными и в то же время естественными, свежими.

В практике хореографии очень важно развивать ритмы, свойственные корейским танцам.

В хореографии это один из основных путей правильного воплощения национальных чувств. Только таким образом хореография правдиво отразит мысли, чувства и жизнь нашего народа, его эстетические вкусы. Хореография, как и вся опера, в музыке которой заложена национальная мелодия, тоже должна быть создана в нашем стиле, на основе корейских танцевальных ритмов.

Наш народ обладает замечательным наследием хореографического искусства, которое развивалось многие тысячелетия. Корейскому танцу, отражающему национальные эмоции нашего народа, свойственна особая специфика положений, действий, течения и ритмики.

Вообще в восточных танцах преобладают движения верхней части тела, нежели нижней, а в западных – наоборот. Это относится и к корейскому танцу, для которого характерно относительное преобладание движений верхней части туловища. Однако это не значит, что корейский танцевальный стиль складывается только из движений верхней части тела. В нем доминируют движения рук при естественном сочетании с движениями ног, таким образом все тело находится в гармоничном движении. Вот в чем истинная специфика корейского танца.

Замечательные черты корейского танца отчетливо заметны и в том, что в нем больше движений мягких, чем резких. В нем не увидишь непомерных прыжков. Движениям корейского танца характерны оптимальность, энергичность, нежность и изящество. Его уникальные черты ярко выражены в гармонично отточенных, изысканных танцевальных ритмах. Плавные движения плеч, мягкая поступь, веселое кружение, пластичные взмахи рук – все это характеризует свойственные корейскому танцу особенности.

Корейские танцевальные ритмы обрели свое концентрированное выражение в фольклорных мелодиях, которые взращены мудростью и талантом нашего народа. Фольклор – неиссякаемый источник развития национального танца. Корейская нация едина, она выросла на общих культурных традициях. Но в каждой местности имеется немало самобытных фольклорных танцев. Народная хореография живо отражает

трудовую жизнь и прекрасные обычаи наших трудолюбивых людей. В ней воплощены оригинальные, отточенные за долгие годы танцевальные ритмы. Наш долг – отобрать из замечательного хореографического наследия танцевальные ритмы, исполненные яркого национального колорита, и продуманно обработать их в духе времени и эстетических требований народа,

В хореографическом творчестве нельзя отказываться от особенностей корейского танца, подражать европейскому стилю и смешивать родное и чужое. Копируя в танцевальных движениях европейскую манеру, не сохранишь особенностей корейского танца, не отразишь пульса современности. Подражание европейской традиции отнюдь не равносильно воплощению духа современности в танце. Корейские танцевальные движения в полной мере позволяют создавать истинно современные произведения.

Вопрос о современности в хореографии может быть с успехом решен лишь в том случае, когда в соответствии с требованиями нашего времени и эстетическими чувствами народа на первый план выходят оригинальные черты корейского танца. Чтобы правильно развивать корейский танец, необходимо умело сочетать нежные, мягкие ритмы с энергичными, динамичными. Исконно корейские танцевальные ритмы нежны и в то же время насыщены яркой пластической выразительностью и драматической ясностью. Они могут и выразить напряженный пульс в тихой, нежной хореографии, могут и раскрыть мягкий эмоциональный строй в динамике движений. Если продуманно использовать лучшие черты корейских танцевальных ритмов, то в них наверняка найдутся новые, нежные и в то же время энергичные ритмы. Танец «Идет снег» славится как шедевр современной хореографии и выраженного национального колорита именно потому, что в нем корейские танцевальные ритмы правдиво отражают жизнь – они нежны и в то же время энергичны в полном согласии с эмоциональным ритмом нашего народа.

Впечатляющие танцевальные ритмы предполагают хорошую музыку. Только благодаря ей могут быть вызваны к жизни замечательные танцевальные ритмы. Хореографическое

произведение создается там, где сливаются жизнь и музыкальное искусство. Жизнь и музыка – это основа, исходная точка хореографического творчества. Жизнь дает для него необходимый материал, музыка привносит эмоциональные краски и ритмы.

Музыка служит фундаментом для танцевального творчества и для хореографического образа. Хореографические картины раскрываются на сцене лишь вместе со звучанием музыки.

Хореограф обязан умело подобрать танцевальную музыку и вслед за тем взяться за создание танцевальных ритмов. Нельзя приниматься за разработку танцевальных ритмов без выбора музыки и подчинить музыку танцам, продлевая или сокращая музыкальные партии. Танцевальные ритмы должны отвечать идейному содержанию, эмоциональному колориту музыки и течению мелодии. Найденный в жизни лейтмотив должен быть мелодией в музыке, из которой рождается танцевальный ритм в хореографии. Когда танцевальный ритм станет зримой «мелодией», он сольется с музыкальным течением.

Оперные музыка и хореография, основанные на одной и той же жизненной почве, вполне сочетаемы друг с другом. Однако хореография, созвучная песенной мелодии, еще не рождает танцевального ритма. Музыка и хореография имеют общие корни в жизни, но каждая из них – самостоятельный мир художественного воплощения. Отсюда задача постановщика танца – владеть музыкальным искусством и творить созвучный с музыкой танцевальный ритм. Только балетмейстер, знающий музыку, может создавать отвечающий ей танцевальный ритм и оттачивать его в гармонии с мелодией. В этом смысле можно сказать, что постановщик танца есть композитор, создающий музыкальное изображение посредством танцевальных ритмов. Он обязан создать оригинальные танцевальные ритмы, вновь обработав жизненный материал и музыкальные нюансы в своей богатой творческой фантазии.

На сцене оперы должны раскрываться яркие танцевальные картины, образуемые из прекрасных, оригинальных танцевальных ритмов – отточенных созвучно музыке и полных национальных чувств.

4) ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ДОЛЖНО БЫТЬ ОРИГИНАЛЬНЫМ

Хореографическое изображение оперы должно быть разнообразным. Только так можно отражать в опере жизнь правдиво и широко, вести людей к правильному пониманию жизни и добиться большого эмоционального воздействия.

Чтобы танцы в опере были разнообразны, каждый из них должен быть оригинальным. Лишь в этом случае они смогут быть контрастны и раскрыть на сцене разнообразные картины.

Настоящая оперная хореография оригинальна во всем: не только в каком-то одном аспекте отдельного художественного образа, но и во всех компонентах его содержания и формы. Если хотя бы некоторые из компонентов содержания и формы напоминают друг друга, то в танце уже не избежать однообразия.

В революционную оперу «Море крови» включено шесть танцевальных номеров, но сходства в них не обнаружишь. Все они отличаются друг от друга и содержанием, и танцевальными действиями, и течением, и музыкальными сопровождениями, и декорациями. Мы видим убедительное доказательство того, что можно создать ясные по содержанию и разнообразные по колориту танцы, если оригинален каждый их компонент.

Оригинальный танец требует глубокого проникновения в жизнь персонажей, раскрывающуюся по ходу пьесы. Каждую сцену отличает разнообразие картин жизни. Стало быть, не вникнув в нее, невозможно поставить оригинальный танец. Само по себе разнообразие жизни представляет собой пока лишь объективную предпосылку для создания оригинальных танцев. Будет оригинален танец или нет – зависит от того, с какой точки зрения постановщик осмысливает жизнь персонажей. Верный подход к ним позволяет точно понять

характерные черты, конкретные мысли и чувства, исходящие из глубины жизни, и на этой основе сделать танец оригинальным. И новый, своеобразный изобразительный язык хореографии тоже складывается в ходе глубокого изучения жизни. Истоки всякого хореографического языка исходят из действительности. Танцевальные движения рождаются из повседневных действий людей. Движения людей задают строй и конструкцию танца. Все разнообразные перемены строя, многоплановые формы конструкции танца определяются местом человека и его действиями в жизни и быту. Смены танцевальных картин и их композиция тоже формируются согласно процессу жизни человека. Осмысление жизни персонажа даст возможность сформировать оригинальные действия, конструкцию, течение и композицию танцевальных картин, отвечающие своеобразному выражению мыслей и чувств персонажа, и на этой основе раскрыть новый хореографический образ.

Каждый раз создавать новый выразительный язык в хореографии, изобразительные возможности которой не беспредельны, – дело не из легких. Поэтому нужно активно искать и упорно совершенствовать в различных вариациях тот язык, который обретен в ходе развития хореографического искусства. Особенно внимательным нужно быть к свойственным корейскому танцу ритмам и формам.

И при создании новых танцевальных форм, и в совершенствовании уже применявшихся ранее важно ярко показать их особенности. Хореография есть зрелищное искусство. Поэтому сама ее форма должна раскрывать яркие особенности. В зависимости от того, какие картины показаны в сценах оперы, можно ставить танец, сопровождающийся пением, и танец-фантазию, и символический танец. Но форма каждого танцевального номера должна быть своеобразной. Когда в хореографии воспроизводятся сложные явления разнообразной жизни, не следует держаться только одной формы, можно применять сочетания различных форм. В таком случае рекомендуется четко определить главную из них и ярко выразить ее характерные черты.

Вокально-танцевальная композиция отличается от других

форм хореографии тем, что исполнители сочетают танец с пением. Но эти отличительные черты не исчерпывают всех особенностей вокально-танцевальной композиции. Для нее необходима полная гармония танца и пения. Она должна воплощать целостный образ, как сплав текста и музыки создает единый образ в песне. В вокально-танцевальной композиции песенные ритмы должны слиться с ритмами танца, а такты песни – с танцевальными тактами. Чтобы ярко раскрыть характер композиции, хореография должна содержать жизненную правду. В исконном смысле танец с пением является одной из самых жизненных форм искусства, развивавшейся в тесной связи с трудовой жизнью народа. Вокально-танцевальная композиция должна по своей существенной атрибутике отразить жизненные картины и обрести жизненную форму. Только в этом случае она станет оригинальной. В сцене водяной мельницы в революционной опере «Море крови» мы видим вокально-танцевальную композицию «Танец с веялкой». Ее колорит оригинален, ибо в продуманном сочетании с пением она показывает плодотворную жизнь жителей села, помогающих партизанам в их борьбе против японских захватчиков.

Танец-фантазия тоже должен нести в себе собственную специфику. В фантастическом мире танца тем не менее отражается жизнь персонажа. И, естественно, этот танец должен быть чарующим, феерическим в отличие от других видов танца. Но это не значит, что его следует уподоблять детскому танцу-сказке. Виды танца отличаются друг от друга по своей образности и приемам художественного изображения. Танец-фантазия, отражающий жизненные явления в фантастическом видении персонажа, должен через призму его жизни конкретно и живо показать его идеалы и стремления. Но нельзя же в нем подчеркивать только фантастические стороны, пренебрегая жизненными аспектами, и наоборот. Танец-фантазия должен показать свойственным ему образом мечту о прекрасной жизни, к созиданию которой стремится тот или иной персонаж.

Чтобы оригинально ставить танец, балетмейстер обязан с высоким творческим подъемом, смело прокладывая новый путь в искусстве.

Если постановщик танца не воодушевлен творческим порывом, если он бездумно использует имеющиеся достижения и опыт и держится только за готовые нормы, ему не избежать подражательства и схематизма.

В некоторых танцах последнего времени становится заметным подражание манере прежних: по танцевальным действиям и их конструкции, по приемам контрастности в начале, середине и финале танцев, по костюмам и реквизиту. Тот, кто скатывается к подражательству и схематизму, даже при всем многообразии жизни и конкретно поставленных творческих задачах не способен поставить оригинальный танец.

Постановщику следует вникнуть в глубины жизни и быть оригинальным в замыслах танцевальных действий. Даже одно танцевальное действие не терпит повторения, всегда нужно создавать новый образ.

В оперной хореографии должно быть разнообразие и полная гармония. Если стремиться только к самобытности и многообразию танца и забыть о его гармонии, это приведет к разбросанности сценических образов. Красота искусства – в гармонии различных образов. Сцена должна быть наполнена разнообразными танцами в их впечатляющей гармонии. Только так опера произведет на зрителей самое глубокое впечатление.

5. ОПЕРНО-ДЕКОРАЦИОННОЕ ИСКУССТВО

1) СЦЕНИЧЕСКОЕ ОФОРМЛЕНИЕ И ДЕКОРАЦИИ ДОЛЖНЫ ОТЛИЧИТЬСЯ ЖИЗНЕННЫМ ПРАВДОПОДОБИЕМ

Оформление и декорация – основа декорационного искусства. Их большая роль заключается в том, что они живо иллюстрируют характер и жизнь персонажа, раскрывают колорит эпохи и важнейшие черты социального строя, оттеняют пластическую красочность сцены.

Сценическое оформление и декорация опер также расширяют возможности музыки, с помощью которой нельзя непосредственно показать реальную действительность.

Опера, конечно, принадлежит к жанрам музыкального искусства. Но взоры тех, кто слушает оперу, устремлены прежде всего к декорационному оформлению сценической площадки. Когда оно раскрывает правдивую и живую картину, восприятие зрителей обостряется и они глубоко погружаются в драматический мир, забывая о театральной условности и чувствуя себя как в реальной жизни.

С первыми звуками оркестра уже в прологе оперы перед зрителями открываются сценические декорации и световая надпись названия оперы. И с этого момента аудитория бывает буквально захвачена зрелищем, ибо на нее производят глубокое впечатление оформление и декорации.

Впечатляющие сценические декорации и оформление надолго оставляют живой след в памяти зрителей. Оттого эти изобразительные средства как в оперных, так и в драматических спектаклях так важны для того, чтобы то или иное произведение произвело на зрителей неизгладимое впечатление.

Оформление и декорация оперы должны непрерывно

обновляться, чтобы живо отображать разнообразные и богатейшие картины жизни современников.

Наша новая опера призвана воспевать борьбу народа за созидание самостоятельной и творческой жизни. Эта борьба очень серьезна и многогранна. Поэтому, чтобы художественно воплотить в опере дух борьбы современника, необходимо обновить ее сценическое оформление и декорацию. Без отказа от отжившего, держась за устаревшие сценические декорации и оформление прежних опер, разделяющих произведение по сюжету на несколько канонических актов и картин, нельзя достичь правдивого, живого отражения реальности нашего времени. С помощью шаблонных и устаревших сценических декораций и оформления оперы невозможно правильно передать содержание новой оперы, во всем разнообразии развернуть хореографические представления, происходящие по течению куплетных песен и самого драматического развития.

Сценические декорации и оформление прежнего времени не отвечают и эстетическим требованиям народа. В опере зрители хотят видеть жизненные явления такими, каковы они в реальности. И пейзаж, открывающийся на сцене, публика хочет видеть таким прекрасным, непрерывно меняющимся, как это происходит в действительности. И предметы реквизита люди хотят видеть подлинными – такими, которые окружают нас на деле. Однако в прежнем оперном творчестве преобладали канонические и символические принципы оформления и декораций. После каждого акта приходилось их сменять. Для этого опускали занавес, гасили свет, погружались в бесконечные хлопоты. Поэтому зрители воспринимали саму сцену и все происходящее на ней условными, и это препятствовало эмоциональному воздействию на зрителей, рассеивало их внимание.

В новой опере сценическое оформление и декорации перестроены в духе эстетических требований народа. Они порождают чувство реальности, постоянно меняются вместе с переменами в действиях и жизни персонажей. Иными словами, сценическое оформление и декорации теперь правдоподобны, убедительно показывают картины реальной жизни, ее изменение и развитие. Так, традицией наших оперных

декораций стали величественная гора Пэкту, неустанно шумящий безбрежный лес, плодороднейшая нива кооперативов – море зрелых колосьев, морская гавань, куда возвращаются рыболовные суда с развевающимся вымпелом, оповещающим о богатом улове, селения со стройными рядами уютных жилых домов и великолепная панорама города Пхеньяна. Сценическое оформление и декорации непрерывно меняются, а обстановка каждой сцены сохраняет правдивость, живость, какую мы видим в действительности; за короткое время на сцене сменяют друг друга времена года и перед глазами зрителя могут течь годы, и все это происходит как бы сказочно, но вполне достоверно – такова поточная, объемная декорация новой оперы.

Декорационное искусство нового направления дает возможность широко и многогранно отобразить любые перемены природы, правдиво и убедительно иллюстрировать характер и жизнь любого персонажа. Оно стало одним из основных факторов усиления эмоционального воздействия новой оперы на зрителей. Опираясь на достижения и опыт в постановке новой оперы, творческим работникам следует и в дальнейшем совершенствовать сценическое оформление и декорации в художественно-техническом отношении.

Оформление и декорации, создавая правдивую, живую, реальную среду для персонажей, должны ярко раскрывать их мысли, настроения и процесс развития их характеров.

Характер человека и его жизнь находятся в неразрывной связи. Человек строит и совершенствует свою жизнь в соответствии со своей целью и идеалом. Характер человека формируется в этом процессе, он меняется и развивается в едином ритме с жизнью. Поэтому в литературно-художественном произведении характер персонажа и жизненные обстоятельства должны быть отображены в едином комплексе.

В любом произведении описание ситуации может быть правдивым и значимым, когда в нем передан социальный колорит определенного периода и в то же время раскрыт характер персонажа, который живет и трудится в данной среде.

Изображение жизни в произведении необходимо для того, чтобы раскрыть черты времени и характер персонажа – творца жизни.

В революционной опере «Цветочница» есть сцена морского берега, когда Кот Пун возвращается домой издалека, не повидав своего родного брата, заключенного в тюрьму. Сценическая декорация изображает панораму природы, в ней сосредоточены не только обстоятельство несчастной жизни девушки, но и заряд ее гнева, который накопился в ней от горестных переживаний. Бушующее море, грохот морского прибоя становятся выражением душевных вихрей, потрясающих главную героиню, взрыва горестей и негодования, охвативших ее сердце. Из этого примера мы видим, что оформление в оперно-декорационном искусстве призвано ярко показать жизненные обстоятельства и внутренний мир персонажа.

Раскрывая внутренний мир персонажа, оформление и декорации должны убедительно показать влияние действующего лица на жизненные обстоятельства. Только в этом влиянии можно наиболее убедительно раскрыть облик человека, преобразующего мир и прокладывающего себе дорогу в светлое будущее.

В одной из сцен революционной оперы «Море крови» декорации устроены таким образом, что когда героиня оперы, мать, открывает тяжелые ворота в укрепленное логовище японских самураев, крепостная стена разламывается на две части. Подчеркивая благородный облик матери – нового человека, эта деталь убеждает зрителя в том, что никакие преграды, никакие трудности не могут остановить того, кто поднялся на борьбу.

Герои опер нового типа – не пассивные существа, безропотно приспосабливающиеся к жизни, а активные борцы, которые, как героиня «Моря крови», преобразуют действительность в соответствии со своими требованиями и стремлением жить самостоятельно и творчески. Следовательно, оформление и декорации должны выразительно показать мысли и чувства персонажей, раскрывающиеся в преобразовании жизни. Лишь тогда будут глубоко восприняты их главные черты.

Чтобы точно отразить внутренний мир персонажей, мизансцена и декорации должны пластически подкрепить

процесс роста действующих лиц в непрерывно меняющихся картинах жизни и чутко реагировать на драматургическое развитие. Правдивость будет утрачена, если они остаются неизменными, не трансформируются вместе с обстановкой. Но, допустим, меняется декорация, но неизменной остается мизансцена. В этом случае тоже трудно ожидать правдивого отображения жизненных обстоятельств. Достоверность окружающей среды возникает, когда по возможности претерпевают перемены как мизансцена, так и декорация. Предметы, движущиеся в действительности, должны двигаться и на сцене. Здесь следует так же естественно, как это происходит в жизни, показать подвижность явлений природы и жизненной среды. Хотя такие перемены на сцене искусственны, но они будут выглядеть подлинными, если они происходят естественно и отвечают эстетическим представлениям зрителей.

Мизансцена и декорация должны непрерывно меняться, чтобы действия персонажей были разнообразны по месту и времени. Неестественно ограничивать место действия персонажей каким-либо одним пунктом, не показать изменения времени – значит, проигнорировать логику жизни. Жизненная среда, неизменная на протяжении всех действий персонажей, недостоверна, она не способствует раскрытию их характеров. Мизансцена и декорация должны во всем объеме сценического пространства последовательно показывать жизненные явления, происходящие в различных местах действия.

Мизансцена и декорация должны свободно изменять и условное время сцены. Если нужно, следует на определенном месте тонко обрисовать ход времени – от восхода солнца до заката, от сумеречного вечера до синеющего рассвета. Перемены времени и места действия персонажа сделают более естественным поток жизненных картин.

Большие выразительные возможности для создания разнообразия сцен предоставляет проекция. С ее помощью можно не только точно перенести на декоративный фон все предметы и явления, но и, преодолев пространственно-временные ограничения, эффектно показать сложные и разнообразные гаммы перемен жизни. В декорационном

искусстве следует полно использовать выразительные возможности проекции для изображения новых, значимых разнообразных картин. Наряду с использованием проекционных эффектов также необходимо обратить внимание на другие технические средства сцены. При умелом сочетании проекционного фона и декорационных установок сложатся наиболее разнообразные, живые картины жизненных обстоятельств.

В оформлении и изменении сцены большую роль играет освещение. Сценическое оформление и декорации превратятся в целостное художественное полотно лишь с помощью световых и цветных осветительных эффектов. Можно сказать, что освещение совершенствует пластические образы сценического искусства.

Осветители должны приложить усилия к тому, чтобы персонажи и все предметы на сцене отвечали авторскому художественному замыслу. Что находится в центре внимания художника по свету, какие детали, какие перемены подчеркнуты – это не простая организационно-техническая проблема. Это вопрос, от решения которого зависит раскрытие задуманного автором сценического образа. Поэтому каждый нюанс освещения требует серьезной работы.

Чтобы в сцене выявить существенную сторону жизни, нужно держать в фокусе освещения тот персонаж, который выполняет центральную роль в жизни. В частности, освещение должно ярко и выпукло показать главного героя, акцентировать его действия. Лишь при таком условии оно может убедительно раскрыть его характер, со всей определенностью подчеркнуть жизненное содержание данной сцены и приковать внимание зрителей к спектаклю.

Разнообразные перемены света должны наглядно и тонко показать психологический и эмоциональный настрой персонажей и обстоятельства их жизни. Контрасты светотени и цветовая палитра освещения должны по-своему разъяснять драматические отношения персонажей, рельефно раскрывать их жизненные ситуации, обеспечить объемность картин и способствовать сменам сцен.

В декорационном искусстве нужно не оставлять без внимания и световую надпись. Она играет важную роль для раскрытия

сценических образов оперы, помогает зрителям ясно понять ее идейное содержание. Художник должен правильно осмыслить значение световой надписи для повышения выразительности оперы и воплощения ее народности, вложить художественное мастерство в различные варианты этого вида освещения.

В опере важно эффектно оформить световую надпись заглавия произведения. Ее роль не менее важна, чем увертюра, поскольку от нее тоже зависит первое зрительское впечатление. Если увертюра создает первое впечатление об опере музыкальными средствами, то световая надпись заглавия обеспечивает живую наглядность. Знакома зрителей с заглавием оперы, она уже дает представление о ее содержании, об образном колорите. И, следовательно, также играет роль проводницы зрителей в драматический мир. Начертанием букв, цветом и формой надпись заглавия должна соответствовать содержанию и образному колориту оперы, быть изобразительно лаконичной и обладать пластической экспрессивностью.

В опере следует уметь использовать проекции текста песен. Они обеспечивают доступность оперы и укрепляют связь между сценой и аудиторией. Их написание должно быть приятным на вид, изысканным, ясным и гармонично исполненным. Текст куплетов на экране должен появляться в согласии с мелодией.

Применять или не применять в опере надписи, поясняющие ход событий, – это зависит от способа развертывания сюжета произведения. Их следует использовать только там, где без дополнительного объяснения трудно уловить связь между предшествующими и последующими событиями, точно указать время и место действия, конкретно разъяснить содержание произведения.

2) ГРИМ – СРЕДСТВО ХАРАКТЕРИСТИКИ ПЕРСОНАЖА

Грим – искусство трансформации актерской внешности в облик персонажа и наглядной характеристики его образа.

Грим – выразительное средство, обязательное для актерской работы над ролью. С его помощью актер входит в образ персонажа. Гримированный актер может верить персонажу как себе, верить себе как персонажу. Такая вера позволяет актеру чувствовать себя свободно, еще более конкретизировать изображаемый характер не только словом и действием, но и внешним обликом. Как и в жизни, на сценической площадке лицо персонажа может чутко и проникновенно передавать его внутренний мир, живо отразить даже тончайшие эмоциональные оттенки, которые порой недоступны слову и действию.

Придавая индивидуальные черты каждому персонажу, грим выражает его внутренний мир, национальную принадлежность, классовое положение, материальный и культурный уровень жизни, профессию и возраст, недвусмысленно показывает совокупность всех его качеств. Поэтому по внешнему облику персонажей, появляющихся на сцене, зрителям сразу же становятся ясны его характерные черты.

Чтобы внешний облик персонажа был достоверным, нужна правдивость грима.

Это требование означает, что создаваемый посредством грима образ должен соответствовать характеру и жизни персонажа, а также физическим данным артиста. Короче говоря, правдивым можно считать только такой грим, который подходит и персонажу, и актеру.

Чтобы грим стал верным, он должен соответствовать персонажу.

Главное при этом – запечатлеть во внешности персонажа его внутренний мир, обеспечить изобразительное единство его характера и внешности. Я не говорю, что внутренняя жизнь человека полностью совпадает с его внешностью. Однако внешность, как правило, несет неизгладимый отпечаток, оставленный прожитой им жизнью. К тому же всякий старается привести свой внешний облик в соответствии с собственными представлениями. Недаром говорят: и по лицу все видно. Смысл этого крылатого выражения заключается в том, что во внешности персонажа всегда отражен внутренний мир.

Сформировать внешность персонажа на основе его внутреннего мира, обеспечить изобразительное единство внутренней жизни и внешности – основная гарантия правильного выбора грима.

Исходная точка творческой работы художника-гримера – глубокое осмысление внутреннего мира персонажа и формирование на этой основе собственного зрелого представления о его внешности. Для понимания внутреннего мира персонажа следует точно определить главные приметы его характера и стороны, оказывающие решающее влияние на формирование его внешности. Гримеры, подчеркивая главные черты характера, должны уместно вносить во внешность новые черты, обусловленные развитием его сознания. Эта необходимость тем более актуальна для персонажей, которые физически меняются за определенные периоды. Одному и тому же актеру, конечно, трудно правдиво изображать героя от молодости до старости, но художнику-гримеру не менее трудно придать одному и тому же актеру правдоподобный облик, внешне меняющийся с течением времени. В тех случаях, когда актер согласно роли проходит через длительные периоды, гримеру следует омолаживать и старить его, но при этом неизменно сохранять главные приметы молодых лет: хотя герой, конечно же, меняется с годами, но, вступая даже в солидный возраст, все равно главное в его облике должно сохраняться и находиться в гармонии с его характерными чертами и следами каждого периода прожитой жизни.

Естественно, что на внешность человека накладывает отпечаток прожитая им жизнь. Время и обстоятельства значительно влияют на формирование характера человека, но не меньшее влияние они оказывают на самый внешний облик. С изменением времени и обстоятельств внешность человека приобретает все новые отличительные черты. Возьмем, к примеру, рабочих и крестьян. По своему современному идейно-моральному облику и внешности они отличаются от рабочих и крестьян прошлого. Из отпечатков времени и жизни, отложившихся на внешности персонажа, гример должен точно выбрать и запечатлеть существенное, что способствует типизации характера. Формировать внешний облик персонажа в тесной связи со временем и жизнью, типизировать характер

средствами грима – одна из существенных особенностей этого реалистического искусства.

Достоверность грима требует, чтобы он подходил физическим данным актера. Гримировка, поскольку она изображает облик персонажа на базе внешности актера, должна подходить физическим данным актера. Это сделает грим верным. В противном случае облик окажется искаженным и игра актера утратит естественность. Художник-гример должен ярко отразить в актерской внешности внутренний мир и внешние черты персонажа. Дело в том, чтобы подчеркнуть общее во внешности актера и персонажа, а несходное постараться изменить или скрыть. Таким образом перед художником-гримером стоит задача создания такого образа, который соответствовал бы персонажу и подходил самому актеру.

Для верности грима необходимо продумать и учесть сценические условия. В кинематографии возможно использование легкого грима, ибо сами возможности съемочной аппаратуры и характеристики киноплёнок позволяют показать далекие предметы так близко, как перед глазами, представить зрителям малое крупно, четко показать даже мельчайшие штрихи и детали, не видимые простым глазом. Однако в опере дело обстоит иначе: расстояние между сценой и публикой значительно, его невозможно произвольно изменить, как в кино, ракурс, под которым зритель видит сцену, всегда один и тот же. Это обязывает гримера акцентировать черты лица персонажа, чтобы его облик стал ярче, заметнее.

Общая требовательность сценического грима – гиперболизированная выразительность. Стало быть, нужны крупные штрихи, выраженные линии, густые краски. Гипербола сценического грима, конечно, не должна быть чрезмерной. Так, при густой гримировке актерское лицо не должно приобретать лоснящегося блеска. Ради укрупнения глаз и обострения очертаний носа не следует слишком грубо проводить линии и использовать слишком резкий контраст светотени. Гипербола без чувства меры нарушает гармоничную симметрию внешности, уродует образ персонажа.

Грим должен быть красивым. Вся человеческая деятельность,

направленная на преобразование природы и общества, тесно связана с тягой к красоте. В созидательном труде человек всегда тяготеет к красивому. Свою внешность он тоже хочет сделать красивой. Создать красивое, жить красотой – таково свойственное человеку стремление. Опера отражает это человеческое движение ко всему прекрасному, а потому главного героя и другие персонажи надо гримировать красиво.

Красота грима предполагает отчетливое отражение внутреннего мира персонажа, неувядаемую живость его внешности, гармонию его лица и фигуры.

Основное в гриме персонажа – исчерпывающе выражать его внутренний мир.

Пример не должен допускать, чтобы невыявленной оставалась красота внутреннего мира персонажа и очевидной оставалась лишь красота лица и фигуры. Одна красота гримированного персонажа, бездумно подчеркнутая в отрыве от его характерных черт и жизненного положения, не поможет оценить его внутренний мир. Пристрастие к красивой гримировке, отвлеченной от характера персонажа, – выражение формализма.

Цель гримировки – такая красота, которая соответствует характерам персонажей. Надо, чтобы от рабочих пахло машинным маслом, от крестьян – землей. И вместе с тем у них должна быть очевидной красота людей труда. Красиво загримированное лицо персонажа, гармоничное очертание его фигуры – все это следует подчинить выпуклому отображению красоты характера. Пропорциональная симметрия, стройная гармония лица и фигуры гримированного персонажа, соответствующие его внутреннему миру, создадут прекрасный образ человека, в котором едины духовный и внешний облик.

В опере следует хорошо гримировать танцоров. Гримировка исполнителей танцев основана на общих для всех персонажей требованиях. Но нельзя забывать, что при этом грим должен соответствовать характерным особенностям хореографического искусства. Грим персонажей согласуется с их характерами и внешностью, но для танцоров важно другое. Одно дело, когда танцор непосредственно выступает в роли того или иного персо-

нажа, – в этом случае его гримируют в той же манере. Другое – когда все танцующие выражают мысли и чувства одного из героев. В этом случае внешность танцующих должна быть сходной, типичной для всех. В танцевальном представлении, выражающем мысли и чувства какого-либо персонажа, костюмы и реквизит образуют единое целое, точно так же и их внешность должна составлять единый комплекс, который приведет к изобразительной гармонии.

3) ТЕАТРАЛЬНЫЕ КОСТЮМЫ И РЕКВИЗИТ – СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ХАРАКТЕРОВ

Костюмы и реквизит играют важную роль в создании характеров. Даже те из них, которые мимолетно появляются на сцене, определяют характеры персонажей, отражают дыхание времени, социальный строй и воздействуют на развитие сюжета.

Костюмы и реквизит следует применять в строгом согласии с требованиями жизни и характеров персонажей.

В одежде и утвари запечатлены как практические требования человека, так и его эстетические взгляды. Они являются непременно необходимыми средствами, без которых не обходится человеческая жизнь. При их изготовлении люди принимают во внимание как прикладные, так и эстетические ценности. Следовательно, и в художественном произведении костюмы и реквизит должны сконцентрировать и отразить жизненные и эстетические требования персонажей. И ясно, что проблему костюмов и реквизита нельзя решить чисто технически. Их надо создавать, исходя из жизненно-эстетических характеристик персонажей. Если считать, будто исполнителю роли рабочего достаточно надеть спецовку и взять в руки молот, артисту в роли военного выступить в мундире и с оружием, то можно дать лишь представление о профессии персонажа. Хотя спецовки и мундиры одинаковы, в них всегда отражаются характерные вкусы и наклонности хозяина. Следовательно,

создавая костюм, не следует подходить к делу чисто технически.

Костюмы и реквизит должны соотноситься с важными событиями, оказывающими значительное влияние на жизнь персонажа. В частности, эффективным бывает повторное использование реквизита в важные моменты драматического развития, чтобы они воздействовали на выпуклое раскрытие характеров персонажей и углубление драмы. Реквизит может выступать проводником, формирующим отношения между линиями судьбы персонажей и волнующим их решением, в качестве жизненной предпосылки появления нового события. Таким образом надо, чтобы они способствовали углублению отношений персонажей и захватывающему разворачиванию сюжета.

Костюмы и реквизит имеют важное значение как иллюстрация социально-классовых отношений персонажей. Опера, отражающая жизнь эксплуататорского общества, может ясно показать общественные отношения персонажей с помощью костюмов и реквизита.

Классовые отношения между людьми в обществе угнетения отчетливо запечатлены в употребляемой ими одежде и утвари, так же, как и в других сферах жизни. Это, конечно, вещи простые, но в них отражается различие между бедными и богатыми. Поэтому и в опере контраст костюмов и реквизита должен показать социальное неравенство персонажей. Но одного такого контраста еще недостаточно для глубокого раскрытия классовых отношений. Особенно это касается тех оперных произведений, которые посвящены жизни социалистического общества, где нет классовых антагонизмов и все живут одинаково хорошо. Каковы костюмы и реквизит – хороши или плохи, – одним этим не раскрыть до конца социальные отношения персонажей. Их должны показать качество костюмов, реквизита и, это главное, свойственное им характерное.

Костюмы и реквизит должны ясно отражать характерные черты эпохи и общественного строя. Только правильно раскрывая особенности социального строя, они смогут способствовать типизации персонажей, дать зрителям верное представление о времени и социальном строе. Поскольку

одежда человека и утварь определяются уровнем развития эпохи и характером общественных систем, естественно, что в вещах заключен образ времени и социального строя. В капиталистическом обществе одежда и предметы обихода обуславливаются классовой природой и буржуазным образом жизни. В социалистическом же обществе появились такие, которые соответствуют характерным особенностям социалистического строя и социалистическому образу жизни. Одежда в капиталистическом обществе отдает приоритет вкусовщине. Поэтому при капитализме обычны формализм и стремление к внешнему эффекту. Но в социалистическом обществе, хозяевами которого являются народные массы, одежде свойственны красивый, благородный покрой, здоровый вкус и практичность. В ней выражены взгляды людей социалистического общества, которым характерны революционная страсть и трудолюбие. Стало быть, в опере следует точно обозначить внутренне присущие элементы, которые показали бы пульс времени и облик общественного строя, воплотить их в костюмах и реквизите.

В опере нужно обратить серьезное внимание также на выбор танцевальных костюмов и реквизита.

Танцевальные костюмы и реквизит следует подбирать в соответствии с особенностями и содержанием произведения. Нельзя необдуманно использовать те, которые зритель уже видел в другом хореографическом произведении. Нельзя под предлогом самобытности костюмов и реквизита выбирать такие, которые не соответствуют произведениям. Надо безусловно избегать таких формалистических тенденций, как стремление использовать неоправданно роскошные костюмы и ценный реквизит, которые не имеют ничего общего с особенностями и содержанием произведений. Подобно тому, как оперные актеры призваны использовать костюмы и реквизит в соответствии с характерами и жизнью персонажей, танцовщикам следует выбрать их в духе особенностей и содержания произведений. Только так они могут создать правдивый хореографический образ.

Для танцоров костюмы и реквизит должны быть оригинальны, как того требует жанр и форма произведений.

Если сам танцевальный артист играет роль персонажа, то его костюм и реквизит должны отвечать изображаемому характеру. И, следовательно, он должен отличаться от других танцоров. Однако, когда группа танцующих выражает мысли и чувства одного из героев или символически показывает идейное содержание сцены произведения, костюмы и реквизит у них должны быть одинаковы.

В танцевальных костюмах и реквизите должны быть полностью учтены характерные особенности произведения, а также его содержания. Даже в танцах одного и того же характера костюмы и реквизит должны быть подобраны в соответствии с содержанием произведения. В любых танцах они должны соответствовать содержанию произведений. Лишь при этом условии они правильно выразят смысл танцевального номера и будут способствовать его выразительности.

Танцевальные костюмы и реквизит должны соответствовать идейному содержанию произведения и в то же время быть удобными для танцевальных движений и ритмов, экспрессивными и красивыми. Вот в чем характерная особенность, отличающая их от костюмов и реквизита других персонажей.

Задача искусства декорации – находить впечатляющие костюмы и реквизит, в которых отражается характер персонажей, особенности хореографии, и в то же время обеспечить их взаимную гармонию и полное соответствие со сценическим оформлением и декорациями, чтобы раскрыть на сцене красивые пластические картины.

4) В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО- ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ СЛЕДУЕТ СОБЛЮДАТЬ ПРИНЦИПЫ РЕАЛИЗМА

Чтобы правильно применять на практике все изобразительные средства декорационно-художественного творчества, необходимо неотступно следовать принципам реализма.

Только так можно избежать тенденций к чрезмерному упрощению и схематизму в оформлении и декорациях, к излишней гиперболе в гриме, к использованию костюмов и реквизита как внешнего украшения, правдиво изображать характеры и жизнь персонажей.

В отличие от кинематографа, сценические особенности оперы позволяют в какой-то мере упрощать оформление и декорации в соответствии с данными объектами, в определенной степени схематизировать их в интересах сценического образа, подчеркивать с их помощью орнаментальный эффект костюмов и реквизита. Однако надо отметить, что гипербола и украшательство декорационно-художественного образа в отрыве от характеров и жизни персонажей порождают формализм, а механический перенос на сцену реальных объектов и образа персонажа ведет к натурализму.

Формализм в литературе и искусстве отрывает содержание от формы, подчиняет первое второму, и это неизбежно приводит к снижению идейности произведения, к разрушению художественной образности, лишает его познавательно-воспитательной роли. Художник абстрактного направления даже не сознает, что изображено на его картине. Уместно вспомнить случай, когда после осмотра абстрактной живописи посетители спросили автора: «Что у вас, позвольте, нарисовано на картине?» В ответ они услышали: «Вам, люди добрые, надо бы спросить меня до того, как я начал рисовать картину. Теперь она написана, а вы задаете вопросы. Но как же я могу это знать?» Авторы абстрактных картин полагают: если люди видят живопись и совсем не понимают, что изображено, значит, в произведении удалось достичь совершенства.

Натурализм – антиреализм, замаскированный вуалью реализма. Натурализм – буржуазное течение в искусстве, апологеты которого под предлогом точного отражения действительности механически, поверхностно копируют реалии, искажают их сущность. Натурализм сложился как проявление интересов буржуазии. Он отрицает общественно-политическую, идейно-эстетическую оценку реальной действительности и,

отрываясь от принципа типизации, беспорядочно описывает в мельчайших подробностях несущественные штрихи жизни, изображает человека – общественное существо – как животное. Иные, прячась за так называемую метафорическую образность, воспевают чистую природу вне всякой связи с общественной жизнью – это тоже выражение натурализма. Поэтому резюмируем: натурализм стремится к искажению правды жизни, унижению человеческого достоинства, подрыву социальной ценности литературы и искусства. Вот в чем заключается вред и опасность натурализма.

Формализм и натурализм, парализующие классовое сознание народных масс, скрывающие реакционную сущность капиталистического строя и выражающие интересы эксплуататорских классов, не имеют ничего общего с нашей революционной литературой и искусством. Надо ни в коем случае не допускать, категорически отвергать любые, даже малейшие проявления формализма и натурализма, которые препятствуют правдивому отражению жизни, мешают поступательному движению революции и здоровому развитию литературы и искусства.

Декорационное искусство призвано изображать все так же реально, как в жизни: грим персонажей, их костюмы, реквизит, дом и дерево на сцене, даже плывущие облака на декорационном фоне, и вместе с тем ярко отражать в каждой детали свойства персонажей, сущность их жизни, характерные черты эпохи и общественного строя.

Подобное мы видим в одной из сцен революционной оперы «Цветочница». В ней повествуется о горестях главной героини оперы. Она идет на свидание с арестованным братом и, получив весть о его смерти в тюрьме, решает покончить с собой. Но вскоре она одумывается – дома остается слепая сестренка. Эта мысль поднимает смертельно измученную Кот Пун, и она пускается в путь к родному селу, еле-еле волоча ноги. Здесь мы видим на оперной сцене маленький домишко с вывеской «Трактир», одинокий электрический столб. На дальнем плане виден железнодорожный туннель, из которого, тускло светя окнами, с гудком выходит ночной поезд. Все эти живые, правдивые детали и штрихи внутренне перекликаются с несчастной

участью главной героини, сложными гаммами ее психологического настроя, остро разоблачают холод и жестокость окружающей ее действительности. Такое решение сцены подтверждает, что декорационное искусство новой оперы является подлинно реалистическим, оно естественно показывает все то, что мы видим в самой жизни, раскрывает характер персонажей, их жизнь, пульс времени и черты общественного строя.

Чтобы правдиво отразить характеры и жизнь персонажей и создать образ, близкий чувствам нашего народа в жизни, декораторы должны последовательно утверждать преимущества традиционной корейской живописи и целеустремленно развивать их в ключе современных эстетических требований. Искусство декорации призвано правдиво отображать духовный мир современника и процесс глубоких перемен, к которым ведет строительство нового общества, правдиво раскрывать черты нашего национального характера, получившие новое, дальнейшее развитие в современные дни. Эта задача может быть осуществлена лишь тогда, когда новый образ создается в соответствии с современной эстетикой на основе таких традиционных черт национальной корейской живописи, как ясность и лаконичность.

Для создания нового декорационно-художественного образа необходимо активно внедрять новейшие достижения науки и техники. Кустарное сценическое оборудование и техника прошлых времен не принесут успеха. Во всех сферах этого искусства, сочетающего оформление, декорации, освещение, все материально-технические средства, необходимо шире внедрять и продуманно использовать последние достижения человеческой мысли.

Внедряя эти достижения, работники декорационного искусства должны избегать чистого техницизма, пренебрежения художественными сторонами. Техника декорационно-художественного творчества должна служить делу повышения идейности и художественности оперы.

Во всех областях искусства декорации необходимо неустанно изыскивать и с максимальной эффективностью использовать новые выразительные возможности. Если

следовать только готовым формам, повторять наскучившие, избитые приемы и средства изображения, то нельзя будет под новым углом зрения иллюстрировать новую жизнь и реализовать новаторские возможности самого декорационного искусства. Долг художников – осознав всю полноту ответственности за развитие оперного искусства, смело отрешиться от старого образа мышления и устаревших выразительных приемов, продолжать прокладывать свой самобытный путь в изобразительный мир декорации.

6. СЦЕНИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ОПЕРЫ

1) МАСТЕРСКОЙ ИГРОЙ ЯРКО ВЫЯВИТЬ ОБРАЗНОСТЬ ПЕНИЯ

Конечный результат творческого поиска и труда работников искусства, принимающих участие в создании оперы, находит свое высшее выражение в сценическом образе.

В совершенствовании сценического образа оперы важное место принадлежит творческой работе актера над собой. Актер – непосредственный творец характера, составляющего основу сценического образа. В ходе актерской работы над характером сочинение композитора перерастает, в конце концов, в живой музыкальный образ.

Оперный актер прежде всего должен хорошо петь. Если для драматического актера основным выразительным средством служит речь и жест, то для оперного актера им является виртуозное пение. Конечно же, и для певца одним из выразительных средств служат диалог и действие, но они не столь значительны, как исполняемая им песня. Вокальное мастерство оперного актера создает живой образ персонажа.

Чтобы хорошо петь, оперный актер должен глубоко понять и прочувствовать характер и жизнь персонажа.

Если актер приступает к выполнению своей художественной задачи, не осмыслив, не пережив глубоко мысли, чувства и жизнь персонажа, он не сможет исполнить свою партию созвучно характеру действующего лица. Ему нельзя полагаться только на технику исполнения музыкальных нот и надеяться при этом, что песня безупречно будет исполнена вне переживаний персонажа и его жизни. В отрыве от жизненного мира персонажа не сложится правдивый песенный образ, даже

если будут строго соблюдены все технические требования. Не говоря уже об актерях, исполняющих роли главного героя и других ведущих персонажей, даже эпизодическая роль в массовой сцене требует от актера изучения данного персонажа, сопереживаний его мыслям и чувствам. Даже в том случае, когда роль требует от актера только одной песни, для правдивого художественного ее исполнения актер должен мысленным взором окинуть пройденный персонажем жизненный путь, овладеть его мыслями, чувствами как собственными, неотступно находиться в мире его жизни. Только тот, кто всегда живет жизнью персонажа, дышит и чувствует вместе с ним, может проникнуть в глубины переживаний, поверить в себя как в персонаж. Чем глубже погрузится актер в состояние героя, тем естественнее сможет петь он, раскрывая для зрителя сердце персонажа, тем правдивее воспроизведет его образ.

Выявление эмоционального колорита песни – один из основных путей ее правдивого исполнения в соответствии с характером и жизнью персонажа.

Колоритные гаммы оперных партий основаны на духовном мире и жизни персонажей, раскрывают их эмоциональный строй. Раскрытие песенного колорита – важная предпосылка для эмоционально самобытного изображения характера и жизни персонажа. Чем тоньше продемонстрирует актер краски песни, тем ярче он проиллюстрирует внутренний мир героя, тем живее покажет его характерный облик и жизнь.

Чтобы раскрыть эмоциональный колорит песни, актеру следует разумно регулировать излияние чувств при пении.

Мы видим, что некоторые артисты готовы выплеснуть на сцену свои чувства, даже когда они не мотивированы жизнью. Это свое стремление они оправдывают необходимостью погрузиться в эмоциональный мир. Без меры и до поры изливаемые чувства актера не увлекут зрителей. Они лишь помешают актеру точно раскрыть колорит песни и правдиво показать внутренний мир персонажа, к тому же они могут расстроить общую ткань эмоционального строя пьесы. Каждая оперная песня уместна лишь для определенной ситуации драматургического развития в конкретном жизненном контексте,

она обусловлена наполнившимися переживаниями. Следовательно, актер должен исполнять песню, осознав жизненные переживания персонажа и накопленные им чувства, которые заданы драматическим развитием пьесы.

В опере также следует музыкально ярко, с учетом всех особенностей исполнять панчхан. Панчхан имеет свою специфику, которая отличает его от сценического пения. По своему колориту, по своей форме панчхан отличен от сценической песни. Исполнители панчхан должны следовать особенностям этого искусства. Только так они могут раскрыть оригинальные краски панчхан, создать яркий контраст со сценическим пением, обеспечить музыкальное разнообразие.

Яркое исполнение панчхан требует, чтобы его звучание было ясным, красивым, широким по диапазону и тембру. Только в этом случае он станет эмоционально насыщенным и ясным по колориту. Извлечение звука и раскрытие чувств – вещи разные, но в музыке они неразрывно связаны. Панчхан глубокого звучания и широкого диапазона способен выразить изобилие чувств. Бедное, скудное звучание порождает монотонность выражаемых чувств. Сила воздействия панчхан зависит, конечно, от числа исполнителей, но не в меньшей степени зависит она от групп голосов и вокального изображения.

Для исполнения панчхан важно выполнить требования самих функций и форм его исполнения.

Когда исполняющий панчхан выступает с песней персонажа, он выражает его душевный мир. Поэтому исполнитель должен петь сердцем персонажа, а это возможно после верного его осмысления и погружения в его внутренний мир, как это делает сценический артист. Исполнителю панчхан следует жить в мире персонажа не в меньшей степени, чем сценическому актеру. Сценический актер играет одну конкретную роль, но исполнитель панчхан выражает чувства многих действующих лиц и ему приходится переживать мысли и чувства многих. Исполнители должны вкладывать в панчхан глубокие переживания внутреннего мира персонажа. Только такое исполнение подчеркнет образ персонажа и коснется сердечных струн зрителей.

Панчхан многолик: в одних случаях он независимо от пения персонажа выражает авторскую позицию в отношении происходящих на сцене событий, в других обретает повествовательный характер, рассказывая о социальной среде, картинах природы и течении времени. В любом случае он должен исполняться в соответствии со свойственными ему особенностями. Лишь это раскроет колорит песни, придаст новый импульс сценическому образу.

Панчхан необходимо исполнять с учетом особенностей его разнообразных форм. Он может предстать в разных формах: и в соло, и в дуэте, и в малом, среднем и большом вокальных ансамблях. Главное в том, чтобы мастерски исполнять песни в каких бы то ни было формах. Тогда панчхан станет колоритным, разнообразным и, умело сочетаясь с переменами на сцене, обогатит образ оперы и расширит круг переживаний зрителей.

Певец должен отчетливо произносить слова песенного текста. Эта задача может быть решена только внедрением нашего стиля в приемы постановки голоса. Этот выразительный стиль позволяет петь нежно, непринужденно, ясно и красиво в соответствии с эмоциями и особенностями, которыми сама природа одарила корейца.

В проблеме приемов пения следует иметь верное представление о национальной и европейской исполнительских манерах. Сейчас у нас не встретишь тех, кто считает сиплый голос, характерный для пхансори, лучшим для нашей национальной мелодии. Но у некоторых бытует неверная мысль, будто только голос национального характера относится к приемам пения нашего стиля. Национальная и европейская манеры отличаются друг от друга, но не надо увлекаться только одной из двух. Только национальная манера постановки голоса не позволит ярко исполнять современные песни во всем их широком диапазоне. Но и одной только европейской манерой вокального исполнения не обойтись для такого исполнения, которое созвучно эмоциям нашего народа.

Актер должен обладать нашим стилем пения, позволяющим петь нежно, непринужденно, ясно и красиво.

Наша исполнительская манера естественно выявляет

национальные чувства, точно передает зрителям текст песни.

В опере нужно осуществить гармонию пения. Вокальные ансамбли среднего, большого масштаба и хор исполняются голосами разных персонажей. Их притягательная сила – в широте музыкального изображения, в гармонии звучания. И в панчхан должна быть гармония голосов многих исполнителей – десяти, двадцати человек. Лишь в гармонии родится прекрасный песенный образ.

Гармония песенного образа требует от актеров согласовать различные манеры пения, ровно поддерживать музыкальные гаммы, координировать звуковые тембры в духе переживания мыслей, чувств и жизни персонажей. Художественная гармония станет полной, когда она образует единый комплекс не только в одном из звеньев изображения, но и во всех аспектах содержания и формы.

Оперный актер, ярко выявляя образность песни, должен мастерски играть свою роль.

Таких средств, как мимика и жест, которые мы видим у обычного певца, оперному актеру недостаточно для правдивого изображения персонажа, для раскрытия образности самой песни. Даже если тот или иной артист обладает хорошим голосом и мастерски поет, этого мало для оперного артиста, ведь иному стоит появиться на сценической площадке, как он сразу каменеет и как бы врастает в землю. Опера – искусство песни, искусство действия, искусство жизни. Песня к опере призвана в музыке раскрыть мысли и чувства персонажа, она рождается самой его жизнью. Актерская речь есть своего рода действие, цель которого – раскрыть мысли и чувства персонажа. То же самое и с песней. Действие персонажа вырастает из жизненной почвы, меняется и развивается с течением жизни. Так же обстоит дело и в песне – она рождается жизнью и тоже развивается и меняется с нею. Значит, пение персонажа в опере воспринимается, в конце концов, как действие, как сама жизнь. В опере, где пение и действие складываются в единое целое на ниве жизни, актер должен с равным мастерством владеть и игрой, и пением. Лишь тогда он сможет создать правдивый живой образ, естественно показать жизненные картины.

На сцене актеру следует действовать непринужденно, как это делает в реальной жизни. Нельзя играть так: актер действует, пока не поет, а начинается пение – деревенеет и замирает, или же наоборот – способен играть свою роль, только пока исполняет вокальную партию. Жизнь персонажа в опере движется в каждый момент – от выхода актера на сцену до ухода с нее. Стало быть, актеру предстоит своими естественными действиями правдиво показать все жизненные явления: картину до пения, пульс жизни в песне и, наконец, жизнь после того, как отзвучит песенная мелодия.

Оперный актер должен действовать с пением, петь с действием. Это адекватно выразительным приемам актеров театра и кино, которые сочетают действия с диалогами и диалоги с действием.

В частности, при пении оперному актеру следует правдиво действовать. Оперную песню нужно подкреплять действием. Это убедительно раскроет образ персонажа, усилит впечатление от песенного образа и его воздействие на зрителей. Действие при пении должно быть подчинено раскрытию образности песни. Как песня, так и действие выражают мысли и чувства персонажа. Однако действие приобретет свой истинный смысл, когда оно подчеркнет идейно-эмоциональный строй песни. Актеру следует прежде всего сосредоточить свое внимание на песне и правдиво совершать действие, чтобы оно естественно гармонировало с колоритом песни и еще ярче демонстрировало ее идейно-эмоциональную палитру.

Чтобы убедительно подкреплять пение действием, нужно знать особенности актерской игры в опере. Действие относительно легко сочетается с диалогом, но сочетать его с пением значительно труднее. Поэтому оперный актер в отличие от драматического должен избегать сложных движений и незначительных жестов, крупно проводить линию действия, сочетая с ней значительные жесты, отвечающие колориту песни. Виртуозному исполнителю требуется мало действий для яркого раскрытия характера, и, наоборот, как ни суетится неумелый актер, характер персонажа остается неясным. Оперный актер должен обладать исполнительским мастерством, чтобы

несколькими простыми действиями раскрыть характер персонажа и оттенить песенный образ.

В момент пения актеру, конечно, не следует прибегать к действиям, не имеющим ничего общего с песней. Но не годится и пренебрегать действием, сосредоточиваясь только на пении. Правдивый образ персонажа может создать только такой артист, который умеет сложить гармонию пения и действия.

Оперному исполнителю надо правдиво действовать не только во время пения, но при звучании других песен и оркестра. В опере бывают фрагменты, когда актеру приходится действовать без пения, – например, когда он слушает песню другого персонажа и безмолвно реагирует на нее, или когда своими действиями иллюстрирует происходящие события при звучании панчхан. Бывают и такие случаи, когда мысли и чувства персонажа могут быть более эффективно выражены не пением, а действием.

Когда актер действует в потоке песенной и оркестровой мелодии, надо максимально согласовать музыкальные ритмы с действиями.

Опера должна быть такой, чтобы песня несла в себе драму, а в драме лилась песня. Подобно этому, в течении музыки должно заключаться действие, в нем должны быть музыкальные ритмы. Действие персонажа должно происходить в согласии с течением музыки и совпадать с ее ритмами. Тогда оно станет изобразительным, образует гармонию с музыкой. Надо уметь согласовать действие персонажа с течением музыки в соответствии с ее ритмами – вот в чем состоит важнейшая особенность игры оперного актера.

Художественные действия, совершаемые по течению музыки, не требуют от оперного актера подчинения своих движений ритму, как у танцующих, да и гиперболических действий, характерных для артистов «новой волны» старого времени. К гиперболе бывают склонны актеры, исполняющие роль отрицательного персонажа. Некоторые из них, играя помещика или полицейского, не стараются хорошо исполнять песни, зато прибегают к преувеличенным внешним действиям. В такой игре сохраняется отпечаток «новой волны». Самое неприемлемое в

игре актеров «новой волны» – помпезность диалога и действия, внешняя гипербола. Игрой в манере «новой волны», опирающейся на надуманность диалога и гиперболу, невозможно создать правдивый образ персонажа.

Если в опере артист прибегает к преувеличенным поверхностным действиям канонического характера, то правдивость утрачивает не только образ персонажа, но и само исполнение песни. Непринужденно действуя в духе идейно-эмоционального строя песни, актер должен придать правдивость и живость каждому выражению лица, каждому движению.

Танцевальный артист призван создать яркий хореографический образ. Танец доступен каждому, но художественно ярко исполнять его – дело не из легких. Иные танцоры, едва из-под пера создателя выходит произведение, сразу же берутся за разучивание танцевальных движений. Но так не создать хороший танец. Прежде чем разучивать те или иные движения, танцору предстоит приложить усилия для глубокого изучения произведения. Только после этого можно наметить точный ориентир для исполнения танца, проникнуть в танцевальный мир и правильно освоить танцевальные движения.

При изучении хореографического произведения не следует отступать от линии жизни персонажа, обусловленной драматическим развитием. В оперу в зависимости от сцен могут быть включены разнообразные танцы. Они отражают мысли, чувства и жизнь персонажа и определяются ходом спектакля. Артист должен понять: в какой момент драматического развития появляется данный танцевальный номер, какое требование он отражает, какое отношение имеет к жизни персонажа, каковы его идейное содержание и выразительные особенности.

Долг танцевального артиста – понять то или иное хореографическое произведение, вникнуть в смысл танца и неустанными репетициями полностью освоить действия, чтобы потом в полную силу приступить к работе над образом.

Танец должен быть правдивым, красивым и насыщенным национальными чувствами. Создать правдивый танцевальный образ – основная задача как постановщика танца, так и исполнителя. Красота и национальная эмоциональность

танцевального образа обеспечиваются его правдивостью. Красив правдивый, лишенный прикрас образ. Точно отразить мысли, чувства и жизнь нашего народа – вот какой путь лежит к яркому выражению национальных чувств.

Правдивый, красивый танцевальный образ возможен только в гармонии со всем произведением. Танец должен быть не только естественным и прекрасным, но и гармоничным. Лишь в этом ключ к созданию правдивого, красивого образа.

Подлинная гармония танцевального образа создается единством помыслов и чувств артиста. Одним только механическим согласованием положений и действий не достичь художественной гармонии в подлинном смысле этого слова. В отношении художественного произведения гармония, отвлеченная от содержания, какой бы стройной она ни казалась, не может быть правдивой и красивой. Настоящая гармоничность в хореографии достигается лишь в том случае, когда все артисты танцуют в едином творческом порыве.

Ритмы дыхания артистов сливаются друг с другом, когда они вживаются в идейно-эмоциональный строй танца и на этой основе в совершенстве осваивают движения и музыкальные ритмы. Полное соответствие танцевальных действий с тактами – одна из предпосылок гармонии танцевального образа. Гармоничный танцевальный образ складывается в естественной координации непрерывно меняющихся действий, положений, жестов и мимики.

Артист, исполняющий танец, должен ярко воплощать в своих движениях свойственные корейскому танцу национальные особенности. Пусть хореограф создает произведение насыщенного национального колорита, это не принесет успеха, если танцор не сумеет правильно показать его характерные черты. Артист должен глубоко понять и ярко раскрыть особенности корейского танца в интересах создания высокого танцевального образа – правдивого, красивого и полного национальных эмоций.

Участвующие в создании оперы артисты должны стать мастерами песни, мастерами игры, мастерами танца. Артисты должны обладать талантом и способностью в любое время умело решить любые поставленные перед ними задачи. Живой

талант, годный для практического применения, рождается в ходе неутомимой работы над собой и творчества. В процессе репетиций и выступлений артисту следует непрерывно шлифовать свое мастерство и не ослаблять творческий поиск, чтобы достичь нового, более высокого рубежа.

2) МУЗЫКАЛЬНЫЙ ОБРАЗ ЗАВИСИТ ОТ УПРАВЛЕНИЯ ОРКЕСТРОМ

Создание оркестрового образа в опере – не только задача композитора. Это общее дело дирижера и исполнителей. Если песенный образ оперы является результатом коллективного творчества композитора, дирижера и артистов, то оркестровый образ есть общее творчество композитора, дирижера и исполнителей. Задача композитора – сочинять хорошую оркестровую музыку, слитую с жизнью на сцене. Дирижер и исполнители обязаны окончательно воплотить ее в живой музыкальный образ.

Вникнуть в глубины музыкального мира – первый этап создания оркестрового образа. Изучение оркестровой музыки должно быть углубленным во всех звеньях – от познания музыкального мира до переживания отраженной в нем жизни. Только тогда оно сделает содержательной оркестровую музыку оперы, принесет в нее жизнь персонажа, его мысли и чувства. Лишь глубоко изучив жизнь и духовный мир героев, персонажа, дирижер и исполнители точно постигнут содержание оркестровой музыки, создадут выразительный музыкальный образ.

Чисто техническое дирижирование и исполнение, не подкрепленные глубоким знанием жизни и творческим взлетом, не могут придать оркестровому образу динамику, импульс живого человеческого дыхания.

Дирижер и исполнители должны глубоко понять характер персонажа, искренне переживать его мысли и чувства. В этом они не должны уступать сценическому артисту. Окунувшись в

жизнь персонажа, они должны дирижировать и исполнять произведение с его сердцем, с творческим огоньком. В общем-то управление и исполнение, как и другие виды творчества, – дело сердца. Дирижер и исполнители должны быть одухотворены жаром своих сердец и энтузиазмом. Только тогда они создадут живой оркестровый образ, способный сильно воздействовать на зрителей. Каким бы большим ни был состав оркестра, он породит сухой, пустой музыкальный образ и безвкусицу, если управление и исполнение бедны темпераментом. Но даже очень небольшой коллектив может своим исполнением затмить оркестр, намного превышающий его по составу, если дирижер и исполнители горят энтузиазмом. Суть дела не в масштабе, не в составе инструментов, а в творческой страсти дирижера и исполнителей. Если они воспламенены жаром сердца персонажа и творческим огоньком, то оркестровая музыка может своим энергичным звучанием вовлечь публику в драматический мир.

Дирижеру и исполнителям нужны наряду с творческим огоньком и полет фантазии, и высокое мастерство. Управление и исполнение – это искусство не механического воссоздания музыки, а творческое дело, призванное исполнять музыку оригинально, по-новому. Механически воссоздавать музыку, ссылаясь на точное выявление ее идейности и художественности, равнозначно отказу дирижера и исполнителей от успеха. Они должны внести в исполнение новые оригинальные краски. Подлинным творчеством можно называть только такое дирижирование и исполнение, участники которых, опираясь на мелодию музыки, оригинально раскрывают идейно-художественные достоинства посредством творческого полета фантазии и искусной техники. Дирижер и исполнители должны обладать творческим мышлением и фантазией, высоким мастерством, позволяющими впечатляюще отображать идейно-эмоциональный строй музыки, отличаться богатым воображением, умением воплотить десять образов в едином звуке и видеть целостный образ в каждом фрагменте мелодии.

Результат творчества дирижера и исполнителей воплощается в оркестровом звучании. Их поиск, фантазия и виртуозная

техника – неперемное условие для создания гармоничного оркестрового образа. Образ оркестровой музыки создается в художественной гармонии музыкального многообразия, складывающегося из звучания различных инструментов. Каждый из них имеет изобразительный смысл только в гармоничном сочетании с остальными. Проблема гармонии исполнения наиболее актуальна для оперного оркестра нового типа, в котором сочетаются народные и европейские инструменты.

Гармония игры определяется единством приемов всех инструменталистов. Если при исполнении народные и европейские инструменты держатся за свойственные им способы игры, то гармония самой оркестровой музыки не сложится, не раскроется самобытный колорит смешанного оркестра нашего стиля. Единство приемов игры инструменталистов – один из основных способов осуществления гармонии в исполнении.

Должны быть едиными приемы исполнения на инструментах не только одной группы, но и всех групп. Исполнителям надо освоить методы игры, свойственные нашему стилю, способствующие извлечению нежных, изысканных и ясных звуков. На каком бы инструменте ни играл музыкант, какую бы мелодию он ни исполнял, ему следует опираться на приемы игры нашего стиля, ярко выявлять эмоциональный строй музыки и обеспечивать гармонию оркестрового образа.

В целях гармонии исполнения важно согласовать положения и действия инструменталистов. Это важная предпосылка единства приемов исполнения и гармонии оркестрового образа. Как для танцовщиков, так и для инструменталистов положения и действия – ключ к проблеме гармонии. Если при игре не согласованы друг с другом положения и действия инструменталистов, то само исполнение не избежит разбросанности, неровным станет течение музыкальных звуков. В игре все исполнители должны, как один человек, непринужденно двигаться по течению музыки.

Гармония игры на инструментах не может быть обеспечена одной техникой. Подлинная гармония достижима только в

таком творческом коллективе, где все исполнители воодушевлены единой мыслью, единими чувствами. Общность мыслей и чувств позволяет исполнителям добиться единства приемов исполнения, а также согласования положений и действий при игре.

Некоторые инструменталисты, исполняя свои партии, вступают в музыкальный мир, дышат одним воздухом с другими и играют с энтузиазмом, но при «передышке» освобождают себя от музыкальной нагрузки. Так поступать не следует. Пауза в игре все-таки – остановка в музыкальном течении. Поэтому музыкант, независимо от того, играет он в данный момент или нет, всегда должен оставаться погруженным в музыкальный мир и вместе с другими дышать одним дыханием, в согласии с музыкальным течением.

В опере следует добиваться не только гармонии самого оркестра, но и слаженности оркестровой музыки и сценического пения, оркестра и панчхан.

Гармоничное сочетание оркестра и сценической песни требует от дирижера и исполнителей не только точного соответствия техническим требованиям музыкального сопровождения, но и умелого согласования с пульсом происходящего на сцене. По ходу действия появляется немало персонажей разных характеров, разных помыслов. Кому из них надлежит сопереживать исполнителям, с каким героем солидарен оркестр, какие мысли и чувства он подчеркивает? Все это важные вопросы, и они свидетельствуют о том, что в сопереживании дирижера и исполнителей происходящему на сцене должен быть принципиальный критерий.

По всему ходу течения картин на сцене дирижер и исполнители должны следовать в основном душевным порывам главного героя и других ведущих персонажей сцены. Им надо так действовать, вникнув в мир героя и главных действующих лиц. В этом случае они смогут создать естественный оркестровый образ, отвечающий течению сценических представлений.

Центральная фигура в создании музыкального образа оперы – дирижер. Он командующий в работе над музыкальным

образом. Дирижер должен быть не только художником – творцом музыкального образа, но и идейным воспитателем, организатором артистов и исполнителей, который совершенствует их политическое сознание, творческий энтузиазм и руководит их творческой деятельностью.

Чтобы справиться со своими обязанностями и ролью командующего, дирижеру следует отрешиться от такой произвольной системы и методов дирижирования, которые никому не позволяют участвовать в создании музыкального образа, сдерживают творческую инициативу артистов и исполнителей и навязывают им только руководящий замысел. В деле музыкального управления следует смело ломать устаревшую систему, отбросить старые методы творчества, разработать новые, позволяющие артистам и исполнителям успешно выполнять поставленные задания с собственных позиций, с самостоятельным подходом к делу. Дирижер должен помогать всем участникам создания оперы, всем артистам и исполнителям с высоким политическим сознанием, ответственностью за порученное дело, с творческим огоньком, общими усилиями выполнять поставленные изобразительные задачи на самом высоком уровне.

Главное в дирижерской работе – глубоко проанализировать музыкальную партитуру, разработать конкретный план ее художественного воплощения и сформировать единый взгляд творческого состава.

При составлении дирижерской разработки не следует механически переписывать музыкальную партитуру. То, что упущено композитором или неудачно решено при сочинении музыки и ее аранжировке, надо пополнить и усовершенствовать. Таким образом, дирижеру следует уточнить ориентиры музыкального творчества, ознакомить артистов и инструменталистов со своим творческим замыслом, предложив его на коллективное обсуждение. В ходе коллективного обсуждения плана художественного изображения дирижер должен поощрять артистов и инструменталистов к тому, чтобы они свободно высказывали свои мнения, выработали общий для всех взгляд на оперную музыку и нашли новые методы оригинального

совершенствования музыкального образа.

После формирования конкретного плана художественного изображения посредством коллективного обсуждения дирижер должен систематически и научно обоснованно руководить репетициями актеров и инструменталистов. Эффективность индивидуальных и групповых занятий – важное условие повышения выразительности и гармоничности оперной музыки. Индивидуальная работа с актером должна опережать коллективные и сквозные репетиции. Это надо считать своего рода принципом занятий с актерами и музыкантами.

На стадии художественного изображения произведения дирижер должен не только погрузиться в музыкальный мир, но и, вовлекая артистов и инструменталистов в глубины мира музыкального искусства, дышать с ними одним воздухом, расставлять правильные акценты в их творческой работе, чтобы они уверенно выполняли свои задачи. Особое внимание должно быть обращено на то, чтобы коллектив точно поддерживал нужные темпы исполнения.

Правильный темп игры на инструментах – важная проблема, связанная не только с оркестровым, но и с оперным образом в целом. Темп спектакля во многом зависит от актерской игры, но, в конце концов, он определяется темпами инструментального исполнения, поскольку актеры поют и действуют согласованно с оркестровой музыкой. Течение спектакля – ускоренное и замедленное – зависит от того, как регулирует дирижер темп оркестрового исполнения. Долг руководителя оркестра – точно поддерживать нормативный темп оркестровой игры в соответствии с общим течением спектакля.

Нормативный темп оркестра на основе содержания спектакля обусловлен для всех артистов, инструменталистов и технических работников сцены. Поэтому его нельзя произвольно ускорять или замедлять. Если дирижер нарушит точно определенный нормативный темп, это приведет к хаосу во всех компонентах сценического действия, таких, как выход и уход актера, смены оформления, декораций, освещения, и, как следствие, к разрушению оперных образов. Только точное соблюдение нормативного темпа оркестрового исполнения

позволит дирижеру в едином порядке построить действия всех членов творческого коллектива и скоординировать многоплановые творческие процессы.

Дирижер должен помогать актерам и музыкантам выступать в роли соучастников в оперно-музыкальном творчестве, проявлять высокую сознательность и творческую инициативу, чтобы они сами, глубоко поняв музыкальный мир, находили правильный ориентир в работе над образом. Он обязан наметить высокие рубежи создания музыкального образа и предъявить артистам, исполнителям высокие требования. В работе с людьми дирижер должен сочетать воспитательные и контрольные меры. Так, их надо учить и заодно проверять освоенное ими. Это поможет участникам творческого процесса реализовать весь заряд сознательности и творческой инициативы.

Дирижер, по своему служебному призванию обязанный учить и вести за собой других, должен быть как никто другой исчерпывающе подготовлен в идейно-художественном отношении, обладать высокими организаторскими способностями. Только одаренный дирижер может успешно справиться со своими обязанностями и ролью руководителя в изобразительно-музыкальном творчестве.

3) ХОЗЯИН В СЦЕНИЧЕСКОЙ ГАРМОНИИ – РЕЖИССЕР

В оперном творчестве очень большая роль принадлежит режиссеру. В этой области искусства, как в кинематографии, командующим является режиссер-постановщик. Если дирижер – руководитель в создании музыкального образа, то постановщик оперы играет роль командующего, управляющего в едином порядке всеми сферами оперного творчества, включая и музыку.

Режиссер призван в едином порядке направлять работу художников разных профессий в интересах воплощения

литературного образа в живой, гармоничный сценический образ. В частности, опера нового типа, обретшая новое содержание и новую форму, ставит перед режиссером такие творческие задачи, которых раньше не выдвигала практика оперного творчества. Новая опера отличается от прежних богатством революционного содержания, сложностью и разнообразием изобразительных средств. Постановщику следует свести воедино различные по духу, создаваемые отдельными артистами образы согласно требованиям зерна произведения и его характерным особенностям, чтобы прийти к новому гармоничному результату – целостному, единому сценическому образу.

Для создания гармоничного художественного образа непременно требуется ядро. Художественный образ рождается на основе ядра – зерна произведения. И в опере образ персонажа, все другие образы складываются на основе зерна. Основой для раскрытия зерна произведения является характер персонажа. Следовательно, режиссеру следует ставить персонаж в центр композиции спектакля и гармоничной системы образов.

Как в организации событий и развитии конфликта, так и в выборе выразительных средств режиссер должен держать образ персонажа в центре внимания. Включение каждой песни, каждого танца, решение сценического пространства, разработка эскизов к декорациям, организация драматического течения и сценических перемен – все это требует направлять постановочную работу в русло рельефного воплощения образа. Режиссура может успешно обеспечить сценическую гармонию лишь в том случае, когда сочетание всех изобразительных элементов оперы и ее драматическое течение подчинены яркому решению образов персонажей.

Чтобы построить драматическую ткань, сплетающуюся вокруг персонажа, следует разумно раскрывать переживания. Основное средство построения драматической ткани – выявление переживаний. Умело показать чувства – значит, способствовать глубокому изображению внутреннего мира персонажей, углублению их драматических отношений, придать течению пьесы живой импульс и динамику. Как бы продуманно ни были построены события, как ни заострены конфликты,

опера утратит свою эмоциональную притягательность, если при всех этих условиях окажется недостаточно ясным эмоциональный мир персонажей. События и конфликты придадут сценическим образам живой импульс и тронут струны сердец зрителей, только если они обусловлены течением переживаний.

Под эффективным пробуждением чувств подразумевается правдивое изображение переживаний. Раскрытие истинных переживаний способствует глубокому пониманию всех образов оперы, вовлекает зрителей в мир ее жизненных событий.

Переживания будут правдивыми, если они отвечают характеру и жизни персонажей. Чувства человека вытекают из эмоциональной реакции на жизненные обстоятельства. И вполне естественно, что раскрытие переживаний должно обуславливаться характером персонажа и логикой его жизни.

При формировании эмоционального строя нужно непринужденно, без прикрас обнажить мир сложных, разнообразных чувств, испытываемых персонажем в процессе борьбы за осуществление своего идеала, тонко отразить движение разнообразных чувств, вызываемых течением жизненных событий. При этом следует сконцентрировать внимание на убедительном выражении преобладающего из переживаемых персонажем разнообразных чувств. В отношении отдельного действующего лица это значит, что его второстепенные чувства должны быть подчинены главным. Когда речь идет обо всем комплексе образов, то чувствам главного героя надо подчинить переживания других персонажей. Само строение эмоциональной ткани – один из изобразительных методов, нацеленных на выявление главной эмоциональной линии и раскрытие сущности характера, на пояснение главных жизненных процессов.

Для выявления переживаний следует накапливать эмоциональный заряд и, когда чувства достигнут высокой концентрации, взрывать их в соответствии с характерами персонажей и законами логики жизни. Умелое чередование накопления и взрыва эмоций, происходящее по законам жизни, привнесет живость в изображение духовного мира персонажа и

обеспечит естественность песенного звучания. Песня оперы есть выражение мыслей и чувств героя, порожденных его переживаниями. Поэтому песня может вызвать отклик у слушателей, если она созвучна тому или иному мотиву, определяющему чувства персонажа.

Мотив к накоплению и взрыву чувств надо выбирать в соответствии с логикой жизни и драматическим течением. Если под предлогом конденсации чувств чрезмерно затягивать действие или упускать подходящий момент для взрыва эмоций, если, наоборот, в спешке взрывать еще не сформировавшийся клубок чувств, то все это нарушит нормальное течение пьесы и лишит ее эмоциональной притягательности.

Для накопления и взрыва переживаний важно продумать общее эмоциональное течение спектакля. Преувеличенное внимание к отдельным сценам расчленяет поток раскрываемых чувств, лишает спектакль эмоционального динамизма. Так, в каком-то эпизоде, допустим, сложились чувства для песенной вставки. Но, если эти чувства помешают общему потоку переживаний, надо найти другой способ их выражения. Нужно, чтобы эмоциональные струи не замедлялись, не прерывались, а были естественно связаны между собой.

Главное в сквозном течении чувств – умело создать эмоциональную преемственность между сценами. С переменной оперных сцен может легко прерваться поток переживаний, поэтому необходимо продуманно соединять фрагменты в эмоциональном плане. При каждом повороте сюжета нужно мастерски соединять смену картин не только логически, но и эмоционально. Это обеспечивает последовательность линии переживаний и непрерывное нарастание чувств в ходе спектакля.

Правдивое, глубокое раскрытие мыслей и чувств персонажа целиком зависит от мастерства актера – непосредственного творца образа персонажа. Верное осмысление, глубокое проникновение во внутренний мир персонажа позволяет актеру правдиво выражать его мысли и чувства в соответствии с требованиями драматического развития. Поэтому режиссеру следует особое внимание уделить работе с артистами, особенно

с теми, кому поручены ведущие роли.

В работе с артистами важно, чтобы режиссер действительно помог им жизненно правдиво, в соответствии с особенностями оперы нового типа, исполнять свою роль. Ему следует добиваться от них такой игры, которая была бы проникнута правильным пониманием, глубоким переживанием характеров и жизни персонажей. Чем глубже укоренится в образах авторский замысел, чем меньше появится он наружу, тем лучше будет произведение. Творческому работнику надлежит уметь воплощать свой замысел в каждом образе и в то же время добиваться непринужденного освещения его в естественном потоке жизненных картин. Тогда сложится правдивая картина, которая вызовет симпатию у зрителей. Режиссер обязан помогать артистам, чтобы они, образно говоря, твердо укрепившись на почве жизни, свободно, как в жизни, пели, говорили, действовали.

Режиссеру следует взыскательно руководить игрой артистов, чтобы они достоверно играли роль и вместе с тем точно следовали эмоциональному строю произведения. Вся его эмоциональная ткань построена на переживаниях персонажа, образ которого создает актер. Переживания персонажем лежат в основе всей системы эмоционального восприятия в опере. Это свидетельствует о том, что, строя эмоциональную ткань, режиссер должен сосредоточить внимание на работе с артистами, в частности, на актерском воплощении эмоциональных переживаний персонажа. Режиссер должен направлять игру таким образом, чтобы исполнители, выражая без прикрас сложные гаммы чувств персонажей, умели накапливать и выплескивать свои чувства в соответствии с логикой характеров и самого хода драматического развития.

Оперный артист раскрывает характер персонажа и его жизнь в основном своей песней. Поэтому, руководя его игрой, режиссеру следует заботиться о выразительности пения. Для этого необходимо, чтобы мимика, жесты, движения артистов убедительно отражали идейно-эмоциональный строй песни и образовали полную гармонию с ней. Движения и мимика, мешающие восприятию песенного образа, недопустимы, какими

бы впечатляющими они ни казались. Пока еще неотточенные, несовершенные, но способные усилить выразительность песенного образа элементы игры следует поддерживать и совершенствовать.

Оперный образ – плод коллективного творчества. Режиссер, изучая либретто вместе со всеми членами творческого коллектива, должен помочь им воспринять литературную основу как собственное творение и выработать общий взгляд на нее. Через этот этап лежит путь к гармонии оперных образов. Самое главное в утверждении единого взгляда творческого состава на либретто – правильное осмысление зерна произведения. Лишь точно поняв зерно и твердо ориентируясь на него в ходе всей своей работы, творческий коллектив может создать гармоничное единство музыки, хореографии, декорационного искусства, всех других изобразительных средств.

Во всем процессе работы над оперой режиссер должен активно вести идейное воспитание коллектива.

В оперных образах точно отражается идейный настрой и художественный уровень их создателей. Гармоничность образов в опере требует единства идей и воли творческого коллектива. Если в нем появились даже незначительные разногласия в трактовке произведения, он не добьется гармонии образов. Разумеется, успеха не может быть там, где исполнители охвачены личным тщеславием и, не заботясь об идейно-моральной сплоченности, превыше всего ценят индивидуальные навыки игры отдельного человека. Подлинной гармонии образов в опере достигнет лишь такой коллектив, в котором все творческие работники наделены высоким мастерством, действуют в духе единства идей и воли, живут единой мыслью, дышат, как один человек, одним воздухом.

Идейное воспитание творческого коллектива необыкновенно важно не только для повышения идейно-художественного уровня оперы и достижения гармонии ее образов, но и для воплощения в творчестве принципа «скоростного боя», для повышения революционного сознания творческих работников, деятелей искусства. В руководстве творческой деятельностью

режиссер обязан неизменно ставить во главу угла идейное воспитание исполнителей. Усиливая идейно-воспитательную работу, он должен добиваться, чтобы вся труппа театра тесно сплотилась в идейно-моральном отношении, выплеснула весь жар своих сердец и всю энергию, прониклась высоким духом коллективизма. Цель идейного воспитания творческих работников – еще интенсивнее, еще лучше создать высоко-идейные, высокохудожественные произведения. Следовательно, во всем процессе создания замечательных оперных произведений надо непрерывно и упорно вести идейно-воспитательную работу, тесно сочетая ее с творческой деятельностью.

Режиссер как командующий творческого коллектива должен во всем подавать свой личный пример. Только в этом случае он может объединить всех членов творческого состава единой мыслью и волей, направить в верное русло их помыслы, что позволит взрастить прекрасные цветы из зерна произведения и представлять на сцене незабываемый, гармоничный, яркий образ оперы.

* * *

Я рассказал вам о курсе партии на развитие нашего оперного искусства, о конкретных методах его осуществления.

Наша страна в кратчайшие сроки блестяще осуществила революцию в оперном искусстве, успешно создано пять революционных опер, и прежде всего «Море крови». Всем этим мы обязаны курсу партии на развитие оперного искусства и самоотверженному труду наших писателей и деятелей искусства, беззаветно преданных делу партии.

Мы вправе с чувством собственного достоинства испытывать законную национальную гордость за то, что мы, создав в эпоху Трудовой партии новые оперы – оперы типа «Море крови», в корне отличающиеся от прежних, ярко продемонстрировали всему миру их преимущества и жизнеспособность, положили начало эре революционных опер.

Однако мы не имеем права почивать на лаврах. Сегодня перед нами стоит задача – закреплять и впредь развивать успехи оперной революции, поднять нашу литературу и искусство на новую, более высокую ступень развития.

Мастера пера, деятели искусства, всем сердцем восприняв идейные установки великого вождя на развитие литературы и искусства и воплотивший их в себе курс партии в этой области, должны идти в гущу кипучей действительности и новыми оперными и другими революционными литературно-художественными произведениями внести свой весомый вклад в дело преобразования общества на основе идей чучхе. Очередная задача для них – в ознаменование 30-летия Трудовой партии Кореи создать новое замечательное оперное произведение типа «Море крови», достойно отметив этот большой юбилей.

Я глубоко убежден в том, что все наши писатели и работники искусства, беззаветно преданные партии и вождю, добьются новых значительных успехов в создании революционных произведений литературы и искусства.