

ТРАДИЦИИ И ИСКАНИЯ 1933? (?)

ИСТЕКШИЙ СЕЗОН В ГОТОВ

Традиции бывшей императорской оперы, сконденсированные в некоторые сохранившиеся в неприкосновенности спектакли, главным образом русского исторического цикла, долгое время были решающим тормозом, препятствовавшим планомерному идейному и художественному росту ГОТОВ, несмотря на ряд крупных его достижений. Премьеры, самые удачные («Борис Годунов», «Война», «Любовь к трем апельсинам»), не могли перетянуть чашу весов: слишком велика была «наследная» часть репертуара, а с нею и слишком глубоки консервативные, псевдо-академические традиции исполнителей.

За последние годы в этом отношении наметился известный перелом. Если еще и сохранялось несколько архаических постановок типа «Руслан и Людмила» или «Князь Игорь», то в основном театр уже заметно вытесняет их новой художественной продукцией и, что самое существенное, постепенно пересматривает основной свой репертуар с точки зрения нового его толкования, примером чего являлся прошлогодняя перепостановка сравнительно недавно поставленной Э. Капаном оперы «Евгений Онегин» режиссером А. Виноградом.

Последние два года ГОТОВ обрели к работе над крупнейшими образцами мировой оперной литературы и на этом пути у него есть бесспорные достижения — «Отелло» Верди, «Вильгельм Телль» Россини, «Гибель богов» Вагнера.

Премьера истекшего сезона — «Золото Рейна» Вагнера (постанов-

ка О. Радлова, художник И. Рабинович, дирижер В. Дранишников), логичному оказалась, однако, не вполне удачной и не решающей значения вагнеровской проблемы для советской сцены. В своих попытках преодолеть назлоения так называемого «вагнеризма», театр выплеснул из спектакля и самую специфику музыки Вагнера, отступив от раскрытия ее программно-философской сущности, отняв у нее активно-волевое, ведущее значение в спектакле. При этом центр тяжести не мог быть перенесен и на действие, так как именно в «Золото Рейна» последнее особенно статично, будучи затенено длинными пересказами событий действующих персонажей и богинями и будущим циклом обусловленных партитурой. Мизансцены и сценические характеристики шли далеко не во всем от музыки, местами они даже противоречили ей так же, как и работа художника (декорации, некоторые костюмы, образ дракона). Порочком был самый подход — попытка раскрыть содержание музыкальной драмы без учета особенностей партитуры, закрепляющей авторский замысел. И этого основного порока спектакля не могло искупить ни хорошее вокальное исполнение Преображенской, Тихого, Боссе, ни талантливая актерская игра Фрейдухана.

Значительно удачнее была другая работа — «У Паризской гавани» («Володые») Керубини, осуществленная молодежной группой театра под руководством О. Э. Радлова и В. А. Дранишникова и музыкально подготовленная дириже-

ром П. П. Ивановым. Правда, и здесь в известной мере сказались отсутствие должного пиетета к замыслу композитора, на музыку которого М. А. Кузнецким было написано новое либретто, причем действие было перенесено в другую (более позднюю) эпоху. Однако самая интерпретация музыки была достаточно тщательной как с вокальной, так и с оркестровой стороны. В целом спектакль произвел благоприятное впечатление, во многом чрезвычайно правильно поставив и разрешив проблему работы с молодежными кадрами театра.

Премьерой «Беглеца» Н. М. Стрельникова ГОТОВ вновь вернулся к советскому музыкальному спектаклю. Четкое, заостренное, драматургически сильное либретто Перелешина давало хорошие предпосылки. Но композитором они были использованы чрезвычайно слабо: музыка перенесла акцент на мелодраму, на моменты личного любовного переживания, обрисовывая показанные в опере социально-значимые и массовые явления лишь в красочно фольклорном аспекте (былинные песни и песни на ярмарке, хор каторжан). С точки зрения преодоления канонов театр опередил композитора. В целом ряде своих работ он сумел критически истолковать содержание классических произведений, в то время как композитор «Беглеца» находится в полной власти непреодоленных влияний Чайковского и Пуччини.

На балетном участке ГОТОВ можно зарегистрировать большие и бесспорные успехи, «Пламя Пари-

жа» было спектаклем этапного значения в балетной практике, спектаклем, утверждавшим в балете значение осмысленного действия и полноценного музыкального содержания. Затем было поставлено «Лебединое озеро». Для новой редакции и постановки «Лебединого озера» характерно то, что при переработке сценария, при замене отвращенной фантастики, окрашенной в мистические тона, конкретно бытовым (правда, не очень глубоким) содержанием новое либретто сохраняет в неприкосновенности все классические танцы старой постановки. В музыкальном отношении пересмотр «Лебединого озера» свелся также к раскрытию скобков и купюр, наложенных на партитуру Чайковского старой постановкой, и к возвращению искаженным темпам их первоначального характера. Новой постановкой «Лебединого озера» балет ГОТОВ вступил в ту самую полосу критического осуждения классического наследия, через которую уже в значительной степени прошел оперный цех театра.

В этом сезоне в театре начали работать дирижеры М. Н. Жуков и Е. А. Мравинский. Жуков дебютировал в опере («Сказка о царе Салтане», «Евгений Онегин»), после чего вел всю дирижерскую работу над «Беглецом». Музыка «Беглеца», построенная на испытанных приемах известных оперных образов, не допускала исполнительской новации, в силу чего трудно говорить сейчас об исполнительской инициативе дирижера. Но вкус, опыт, техника и добросовестность его рабо-



Готоб Преображенская — Фрика Балукина — Фрейя

ты бесспорны. Мравинский дебютировал в балете. Он добился многого в музыкальном исполнении старых балетных постановок («Спящая красавица»), где иной раз художественно-ценная музыка давалась в небрежной, подчиненной танцам и потому нередко в искаженной интерпретации.

Б. ВАЛЕРЬЯНОВ