

„БЕГЛЕЦ“

В ЛЕНИНГРАДСКОМ ГОТОбЕ



Изгур — Альбина

Государственный театр оперы и балета поставил советскую оперу, материалом которой служит не наша действительность, а линколевская Россия 30-х годов прошлого столетия, история ареста и ссылки замешанного в революционном движении молодого шляхтича Мигурского, история его неудавшегося побега, организованного последовавшей за ним в Сибирь его молодой женой Альбиной. Таково содержание оперы Стрельникова «Беглец», написанной на либретто П. Перелешина и автора музыки (сюжет заимствован из рассказа Л. Толстого «За что»).

Для советского художественного произведения решающим является не столько выбор сюжета, сколько трактовка его, методы его раскрытия.

С этой стороны либретто «Беглеца» принадлежит к числу наиболее удачных в советской оперной практике. Напряженность и осмысленность либретто и умение в частном показать социальные обобщения, не схематизируя при этом и сохраняя правдивость и искренность повествования, — все это искупает некоторую наивность и легкость отдельных мотивировок и традиционную оперную искренность отдельных моментов текста, в целом четкого и образного. Драматургическая концепция в опере раскрывается не в тексте, а средствами музыки, и в «Беглеце» основная ведущая роль и ответственность остаются за композитором.

Стрельников, конечно, мастер. Он свободно владеет техникой своего искусства. Его оркестр виртуозно подвиген, выразителен. Его вокальные партии насыщены мелодией, они широко напевны и эмоциональны. Максимально используют природные свойства человеческого голоса, его хоры полновочувственны. Нормы и пропорции звучности у него выверены — оркестровые tutti в самых сильных местах «не давят» на хор и на солистов. Во всем чувствуется опытная рука знающего закон театра композитора.

Но несмотря на все это, «Беглец» не определяет и не решает судьбы и направления советской оперы. Дело прежде всего в методе. Отправляясь от «веристских» позиций, от лирического мелодраматизма, свойственного буржуазным оперным композиторам конца XIX и начала XX столетия, Стрельников даже и не пытается критически преодолеть их влияния.

Он глядит на прошлое не глазами нашего времени, по новому осмысливающего события и воспринимającego их в новом освещении, а через «романтистическую призму» Чайковского и Пуччини, прежде всего через созерцательное любовническое героизмом личного подвига и глубиной личного чувства. Быть

может именно потому столь личное оказалось ему под сказанными страницами веристских опер, давно вошедших в постоянный репертуар театров, в свое время сыгравших новаторскую, прогрессивную роль, но не «самостоятельную» для выраживания идей и понимания зрителей с современной советской точки зрения. В этом основной порок «творческого метода» Стрельникова, вопреки либретто ставящего в музыку акцент исключительно на моменте личного переживания и сводящего революционные фигуры (Ян, Россоловский) к простому фону, на котором разворачивается личная драма Юзефа и Альбины.

Порочность этого метода заключается не столько в следовании хорошему оперным образцам прошлого, сколько в пассивности их воспроизведения, в нежелании или неумении придать им новую действительность, поставить их на службу новой задаче.

Все симфоническое изложение «Беглеца» сделано по принципу комбинирования и сложения отдельных проверенных и испытанных приемов, причем «масштабной единицей» является 4—3-тактное предложение. Нарастания и «развития» создаются по принципу чередования транспонирования повторений — совершенно отсутствует разработка тем, их подлинное органическое развитие. Куплетность, вариационность, трехчастность определяют основную манеру письма композитора. А между тем именно Чайковский, и именно Пуччини, от которых отталкивается Стрельников, менее всего вариационны, и более всего симфоничны, именно они развивают музыкальные темы в линиях большого дыхания, так сказать «крупным симфоническим планом».

Взяв от них приемы языка, приемы стиля, Стрельников не сумел воспринять от них основного — приемов мышления, что одно только и было бы правильным методом использования образцов классического наследия и при новом содержании привело бы к совершенно новому и художественному качеству. Спектакль ГОТОбЕ (режиссер А. Вивер) отмечен теми же противоречиями, что и само произведение, и даже усугубляет их. Он воздействует эмоционально, делая основное ударение на мелодрам. Он подчеркивает любование стариной, либеральное прекрасное душие героев — изменяющего делу революционера для личного счастья Мигурского и гуманного революционера Россоловского; он утрирует черты «злодейства» в фигуре саратовского городничего Оголина, разрушающего личную судьбу двух любящих друг друга героев.

В результате, актеры и музыкой (ассоциативность вокальных образов с давно знакомыми оперными персонажами) и мизансценами обрещены к трафарету и штампам. И если личная одаренность Изгур, играющей Альбину, и Преображенской, поющей Ядангу, помогают им эти штампы преодолеть и донести до слушателей и зрителей впечатляющие образы живых людей, то большинство участвующих преодолевает эти штампы лишь наполягну (Нелеп — Мигурский, Ячевский — Боссе, Машков — Ян), а например Ульянов, играющий Оголина, дает уже совершенно схематизированный и упрощенный тип худольного оперного злодея. Директор М. Н. Жуков чрезвычайно добросовестно выполнил функции технического организатора музыкального исполнения и, понятно, в данном спектакле трудно было бы от него требовать какого-либо индивидуального толкования: весь стиль спектакля совершенно «обезличен», и этот стиль утверждён самой музыкой.

Качество «Беглеца» не основная, не генеральная линия советского оперного спектакля.

Б. ВАЛЕРЬЯНОВ