

Приход нового зрителя коренным образом меняет требования к современному оперному спектаклю. Нисходящие классы ищут в искусстве отдыха, ухода от действительности; классы восходящие, полные жажды к жизни, ждущие от искусства, чтобы оно расширило их миропонимание, увеличивало реальное знание жизни, они требуют искусства *содержательного* в его постижении действительности.

Отсюда — как бы ни была велика органическая условность оперного жанра — новые повышенные требования к выражению певца-актера, владеющего всей широтой драматической выразительности, к созданию целостного спектакля, объединенного общей системой актерской игры.

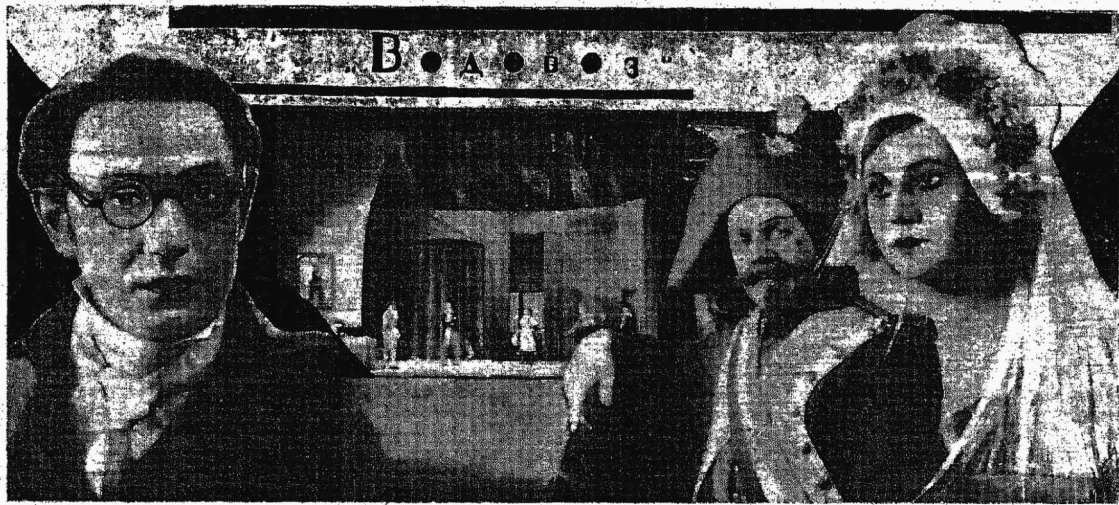
Вот почему проблема подготовки молодежных кадров властно стучалась в двери театра. Вот почему после года предварительных занятий, уроков и бесед, театр перешел на чисто молодежный спектакль.

уже говорить о двух основных тенденциях, которые в них проявляются.

Одна — курс на создание настоящей советской оперы настоящего советского балета в новом идеологическом качестве, во всей отчетливости и определенности этих, в течение трех четвертей века, откristаллизовавшихся жанров.

И другая, еще намечающаяся, но с величайшей потенцией к расширению! — курс на коренной пересмотр самих жанров, на их творческое перерождение, переосмысление, перевооружение.

В самом деле: ведь жанр вовсе не самодовлеющее организующее начало в искусстве; напротив, это лишь способ отражения эстетических запросов той или иной социальной среды, т. е. нечто *организуемое* этими запросами. Где сказано, что в советском танцевальном



Водонос

Так возник в ГОТОБе первый молодежный спектакль „За парижской заставой“ („Водонос“) Керубини, показавший работу не только молодых исполнителей, но и дебютирующих — режиссера, художника и балетмейстера.

Часть критики больше всего заинтересовалась несколько медантическим вопросом о праве театра вносить переделки в либретто 1800 года, но восторженный прием, который „Водонос“ встретил у пионерской аудитории, был для нас лучшим ответом на доктринарные сомнения критиков. Не могу все же с горечью не упомянуть о том, что театальный отдел комсомольского органа „Смена“ не нашел в своем репертуаре ни одного слова, чтобы отметить принципиальное значение такого почина.

Продолжая работу с молодежью, театр даст прессе возможность исправить это упущение.

В апреле ГОТОБ выпустил „Лебединое озеро“ — балетный спектакль, не входящий в обсуждаемую сейчас тему (используя упомянуто только о большом моральном удовлетворении, который получил театр, прочтя в „Смене“ блестящий ответ В. Рафаэловича и И. Соллертинского рекордно легкомысленному рецензенту этого представления).

Наконец, последней премьерой был „Беглец“ Н. Стрельникова. Театр не скрывал от себя тем во многом весьма спорных творческих установок, на которых создано это произведение. Театр ни минуты не думал поднимать „Беглеца“ как знамя, как лозунг ликвидаторских тенденций по адресу новой музыки. Но театр создавал ценность того, чтобы новое произведение советского композитора, впервые пробующего свои силы в опере, композитора, владеющего определенным, прежде всего, вокальным мастерством, увидело „свет рампы“.

Судя по тому, как идет осуществление наших заказов, можно надеяться, что 1934 год принесет театру новые и более полные победы на этом фронте.

Суммируя конкретные мероприятия, которые проводятся театром в области создания советской оперы, можно

спектакле не смеет звучать человеческое слово? „Пламя Парижа“ дало уже первый намек на возможные способы нарушить это правило.

Где сказано, что в опере музыка должна литься непрерывным потоком, скажем, по образцу Римского-Корсакова? В „Водоносе“ уже прозвучал, а в новой постановке „Кармен“ непременно зазвучит прозаический текст, дающий своеобразную прелесть внезапным выступлениям смолкнувшего оркестра. И где же сказано, что новый советский певец, который хочет организовывать волю, мысль и чувство зрителя всеми доступными ему средствами искусства, не может сказать в безмолвии оркестра патетические по своей содержательности слова, и не может снова в момент величайшего волнения перейти — органически, и потому незаметно для зрителя — с речи на пение?

Эту задачу — найти новые взаимоотношения между „оперой“ и „драмой“, наметить пути к созданию трагедий рожденной из духа музыки, попутно поставив веки для разрешения заданной проблемы античного театра — мы попытаемся разрешить в будущем сезоне постановкой трагедии Софокла „Царь Эдип“, трактуемой не в плане отвлеченной трагедии рока, а во всем свете политической обстановки создавшей ее эпохи.

И я твердо надеюсь, что это не будет одинокой попыткой, что в театре, который богат первоклассными коллективами танцующих и поющих артистов, и который внутренне молод, т. е. готов искать, стремиться, ошибаться и достигать, не ждать с сонной медлительностью, что придумают и изобретут театры других городов, что в этом театре мы станем свидетелями самых острых и смелых исканий советского репертуара и советских жанров. Будущее нашего искусства ослепительнее его прошлого и настоящего, и композитор, знающий, куда он стремится, имеет право последовать примеру гениального Лопе де Вега, который начинал работать „запирая правила на шесть замков и выкидывая классические образцы Плавта и Теренция из своей рабочей комнаты“.