



Юрий Александрович Петров — талантливый мастер советской оперной сцены. Дебютировал он в начале пятидесятых годов как постановщик оперы Римского-Корсакова «Царская невеста» в Большом театре Союза ССР — с Шумской, Давыдовой, Михайловым. На его творческом счету «Иван Сусанин», «Борис Годунов», «Пиковая дама», «Евгений Онегин», «Кармен», «Риголетто», «Паяцы», «Принцесса Турандот».

Значительны заслуги Юрия Петрова и перед советской оперой — он первым воплотил на сцене партитуры К. Молчанова «Ромео, Джульетта и тьма» и «Русская женщина» (в Ленинграде и Саратове), В. Трамбичко «Кружевница Настя» (в Ленинграде), «Не только любовь» Р. Щедрина (в Перми). В 1960 году он поставил оперу лауреата Ленинской премии Сергея Прокофьева «Семен Котко» в Пермском театре оперы и балета. Пресса, специалисты высоко оценили этот спектакль. «Семен Котко» войдет в афишу ленинской декады лучших спектаклей театра. Сейчас под руководством Ю. Петрова коллектив работает над восстановлением «Семена Котко».

О театре и зрителе, о героях наших дней в советском музыкальном театре, о современном оперном актере — об этом вел беседу с Юрием Александровичем Петровым наш корреспондент.

— **НА ОПЕРНЫЙ спектакль** в будни билет кипит всегда можно без труда, даже на премьеру. Интерес у широкого зрителя к опере прочно удерживается на некоем постоянном и, надо сказать, весьма невысоком уровне. Факт этот, к сожалению, неоспоримый. Каковы тут, на ваш взгляд, причины?

— У деятелей музыкального театра до сих пор заметно стремление обособиться, представить театр оперы, как что-то совершенно особенное, существенно отличное от всего остального в театральном искусстве. «Это же опера!» — любят произнести они таинственным шепотом, правоучительно воздев указательный палец. Между творением композитора и живой жизнью, ее сегодняшними общественными и нрав-

ственными проблемами встают целые бастионы так называемой «оперной специфики». Приводит это к тому, о чем мы говорили в начале, — зритель теряет интерес к опере. Один пример. В опере Молчанова «Русская женщина» есть сцена, когда на глазах у матери гибнет сын. В жизни все мы относимся к смерти достаточно серьезно, иначе и быть не может. Но ведь точно так же должно быть и на сцене, все равно — оперной или драматической. Ощущения непосредственной, невозможной утраты

требую я здесь и от себя, как постановщика, и от актеров. Это должно быть так же подлинно и серьезно, как в жизни. И если бы в этой сцене актриса разволновалась так, что не могла бы петь, я никаких претензий к ней, пожалуй, и не имел бы. В зале в этой сцене плачут, и это мне очень важно. Значит, цель моя достигнута. А то ведь обычно к таким серьезным жизненным явлениям, как любовь, смерть, предательство, отношение у актеров на сцене какое-то облегченное, они не живое, сиюминутное чувство переда-

ют, а лишь ведут вокальное повествование о чувстве своего героя. Соответственно в таких случаях бывает настроен и зритель на созерцательный лад. А ведь зрители, особенно молодое поколение, ищут в театре непосредственного сопереживания, доподлинного, нестилизованного чувства. А раз чаще всего они этого не получают, то идут в оперный театр послушать музыку, голоса, оценить искусство художника и тому подобное. В этом смысле классическая опера более привлека-

тельные и небезуспешные поиски сочетания современных интонаций и народного песенного материала. В истории советской оперы, я уверен, «Не только любовь» займет свое особое, заметное место. Написана она в жанре лирической оперы-новеллы. В ней много подтекстов, вторых планов, и тут от зрителя требуется и внимание, и определенный опыт. На сцене в речитативах, например, речь идет о том, о сем, о погоде, а в музыке в это время звучит тема любви. Герои в

тора-тираноборца, вставшего на защиту человеческого достоинства, утверждающего, что человек — не бездушная вещь, им нельзя играть как игрушкой. Я, режиссер, берясь за постановку «Риголетто», должен поставить перед собой задачу возбудить подобную эмоцию и в зале. Я могу этого добиться только тогда, когда и у меня, и у дирижера, и у художника, и, конечно, у певцов будет личное, авторское отношение к замыслу и теме Верди, к судьбам его героев. Искусство театра, по-моему, и начинается с ясно-го, эмоционального отношения к теме, к драматургии, к героям, и в этом смысле сама эстетика постановки «Риголетто» и, скажем, «Семена Котко» — едина. От актера я в обоих случаях жду прежде всего высокой меры достоверности поведения на сцене, я жду от него личных затрат — нервов, физических и душевных сил. А вокальное мастерство в том смысле важно, что позволит актеру яснее и полнее выразить свое, безусловное, не стилизованное переживание. Мне приятно работать над «Семеном Котко» именно в Перми, где у меня есть друзья и единомышленники, которые стремятся решать проблемы оперы с позиций времени и жизни.

На снимке: режиссер Юрий Петров.

Фото Ю. Силина.

## ЖИЗНЬ И ПРАВДА СЦЕНЫ

Интервью «ВП»

тельна. Вот, кстати, одно из объяснений того, что широкий зритель все-таки предпочитает классическую оперу...

— *Есть ли еще какие-то объяснения того, что оперные спектакли на современную тему, как правило, быстро сходят со сцены? Оперу Родиона Щедрина «Не только любовь» считают одной из лучших советских опер, а между тем на пермской сцене она продержалась едва ли не два-три сезона.*

— Я разделяю мнение тех, кто так высоко оценивает это произведение Щедрина. Он вел

этой опере больше скрывают свои чувства, чем выражают их. Я знаю, что те, кто бывает в оперном театре часто, хорошо приняли этот спектакль, а для неопытного в театральном смысле человека, или зрителя с предрассудками «оперомании» «Не только любовь» оказалась «трудной» оперой.

— *Существуют ли какие-то особенные режиссерские приемы для постановки произведений на современную тему?*

— Убежден — не существуют. В каждой фразе «Риголетто» — живое чувство компози-