

17 марта 1969 г.

МОЛОДЫЕ ПЕВЦЫ И «СТАРУШКА» «ТРАВИАТА»

СВЕРДЛОВСКИЙ театр оперы и балета имени Луначарского по праву носит звание Академического. Своей творческой деятельностью он прочно закрепил за собой место одного из ведущих коллективов страны и завоевал признание многих зрителей.

Театр обладает сейчас обширным репертуаром — до 40 названий. Большинство постановок сохраняется годами и не сходит с афиши, повторяясь из сезона в сезон. Это свидетельствует о крепости и продуманности самого репертуара, о том, что в основу его берутся произведения, имеющие долгую сценическую жизнь. Создать такой репертуар именно в нашем театре было не так-то легко: Свердловск издавна стал местом, откуда черпают пополнение театры Москвы и Ленинграда, а в последнее время даже Киева и Одессы. Это явилось следствием отличной традиции уральцев постоянно привлекать в коллектив молодые силы.

За последние два-три сезона изменения в оперной труппе театра особенно велики. Не будет преувеличением сказать, что молодость целым потоком устремилась на сцену и заняла на ней ведущее положение.

Это, безусловно, один из самых ярких штрихов последнего времени. Он позволил, например, театру создать такие прекрасные спектакли, как «Богема» Пуччини, заблестевший молодой свежестью голосов и подлинной юностью темпераментов. Жизнь студенческого Латинского квартала старого Парижа предстала перед нами, как картина хорошего художника — радостная, свежая, изысканная.

А с какой непосредственностью и темпераментом

проводят молодые артисты такой трудный спектакль, как «Аида» Верди! Он производит монументальное впечатление всем стилем своего воплощения на сцене и в текущем сезоне является одним из лучших. (Хотелось бы только иметь... своего Радамеса).

Надо всей душой приветствовать постоянное привлечение молодых сил. Но обновление состава, введение в спектакли новых исполнителей требуют от художественного руководства театра

полностью сменится состав исполнителей центральных партий. Молодые артисты обладают прекрасными, свежими голосами, вносят в исполнение своих партий все, что может дать молодость, в которой горит священный огонь искусства. И оттого, что это так, особенно непереносимым становятся затрепанные, старые декорации, какая-то коробка вместо японского домика в Нагасаки, костюмы и обувь, отнюдь не характерные для Японии конца про-

лиц друг к другу и к конфликту пьесы.

Потеряна целостность действия и в «Севильском цирюльнике». Да и в музыкальном и в вокальном отношении этот спектакль оставляет желать лучшего: ансамбли, в которых у Россини сосредоточивается и развивается действие, происходит столкновение характеров, потеряли свою стройность; некоторые партии (например, Альмавивы) исполняются крайне небрежно.

но не сходящих с афиши.

Мы привели выше примеры трех постоянно идущих в театре старых постановок. Но и «Евгений Онегин», и «Демон», и «Риголетто» также требуют «срочного ремонта» и возвращения к тому состоянию, в котором они находились, когда их поставил режиссер, оформил художник, взял в свои руки дирижер.

Что является собой, например, первый акт «Риголетто»? Как проходит четвертая картина «Евгения Онегина»? Почему так бледно исполнена партия Синодала? Или как можно мириться с таким проведением балетных актов, какие мы видели на последних представлениях «Князя Игоря» и в особенности «Фауста»?

При такой потере исходного состояния спектаклей трудно вести разговор о воспитании в молодом оперном актере подлинно творческого подъема, о поиске им общего, основного зерна замысла композитора, от которого нужно идти, закрепляя трактовку своей партии в спектакле. Трудно требовать от молодого певца верного прочтения музыки, точного понимания ее смысла, если потерян самый стержень спектакля, его сквозная линия. При таких обстоятельствах почти невозможно уберечь театральную молодежь от штампа дурной оперной «традиции».

Надо надеяться, что руководство театра обратит внимание на столь резкий контраст между качеством «новых» и «старых» спектаклей. Зритель вправе ждать, что в таком театре, как наш, каждый спектакль, независимо от своего возраста, должен быть на уровне академического.

НА ТЕАТРАЛЬНЫЕ ТЕМЫ

особой педагогической работы, а подчас и несколько иного оформления, костюмов.

И тут мы наблюдаем тревожащее явление.

Если в новых постановках молодым исполнителям приходится работать в сравнительно неторопливых темпах и нормальной репетиционной обстановке; если в спектаклях «Искатели жемчуга», «Ромео, Джульетта и тьма» или «Снегурочка» они выходят на сцену в костюмах, для них приготовленных, то так называемые «вводки» в старые спектакли оставляют, мягко говоря, желать много лучшего и приводят к потере той академичности, которую требует гордое название театра. (В данном случае под академизмом не имеется в виду стабильность форм выражения или традиционность исполнения. Речь идет о другом — о музыкальном и художественно — исполнительском уровне спектакля).

«Чио-Чио-Сан» — пример такой поистине печальной постановки. В этой опере

шлого столетия, носить которые к тому же актеры не обучены. Между тем яркая музыка Пуччини и четко выраженный реализм драматургии требуют и соответствующего им сценического воплощения. Но можно ли этого достичь, если вводы новых исполнителей сделаны в разное время, если все партии только выучены, но роли не отрепетированы, если сам спектакль обветшал до предела?

В несколько ином плане проявляется перед нами такая же «старушка» — «Травиата». Декорации здесь чуть посвежее, хотя и они просят, чтобы их коснулась рука реставратора; но тут вследствие бесконечных, часто случайных замен и вводов исполнителей еще более расшатался сам спектакль. Когда-то «Травиата» смотрелась с большим интересом. Теперь же она поражает аритмичностью действий (например, вход гостей), отсутствием слаженности мизансцен, а в третьем акте даже отсутствием простого отношения действующих

Следует вообще заметить, что сами партии в нашей опере, как правило, выучиваются, но не делаются: театре мало работают над вокальной стороной и выпускают молодого певца на сцену без того, чтобы продумать с ним каждую фразу, отшлифовать ее так, как это делали большие певцы.

В результате получается то, что случилось с артистом В. Семашко в партии Самозванца: ни одна кульминация у певца не прозвучала так, как того требует насыщенная оркестровка.

У нашего оперного театра, где подавляющее большинство артистов — молодежь, как ни странно, нет режиссера-педагога, или, употребляя балетный термин, режиссера-репетитора — человека опытного, знающего огромный репертуар, найгранный и напетый годами.

Нет, по-видимому, и художника-реставратора, который бы следил за качеством декоративного и костюмного оформления спектаклей, давно поставленных,