

СЛУШАЯ ОПЕРУ...

Несколько десятков лет назад великий русский актер А. П. Ленский мечтал о таком оперном спектакле, «где игра была бы в равновесии с пением и где вследствие этого получилось бы полное впечатление от ярко выраженной идеи композитора».

Тогда очень немногие создавали, как важно певцу быть и хорошим драматическим актером. Вокальная сторона исполнения нередко носила самодовлеющий характер. В результате именно на оперной сцене накопилось огромное количество штампов. Из-за них гениальные творения великих композиторов теряли свои краски, утрачивали только им присущие качества, стирались, как стираются, прошедшие через тысячи рук, медные пятак.

К. С. Станиславский был тем художником, кто так же, как и Ленский, тосковал по истинному оперному певцу-актеру. А таким он считал лишь того, кто сумеет в совершенстве изучить сразу три искусства — вокальное, музыкальное и сценическое. Вся работа Станиславского в театре его имени, гастролирующем сейчас в Воронеже, как раз и заключалась в воспитании такого актера-певца, который одновременно может хорошо петь и хорошо играть.

Спектакли, которые нам удалось посмотреть, поставлены самим Станиславским. Печать гениальности, можно без преувеличения сказать, лежит на любом из них. И «Евгений Онегин», и «Царская невеста», и «Кармен», и «Риголетто» интересны прежде всего режиссерским воплощением авторской идеи, правдивым и ярким раскрытием каждого, казалось бы, даже незначительного, персонажа, беспощадным разрушением штампов.

Зритель приходит на «Кармен», слушает эту, знакомую с детства, оперу, и, словно впервые, встречается с героиней бессмертного творения Бизе. Некоторые, не разобравшись в том, что же, собственно, произошло с их любимым произведением, готовы тут же критиковать всех и вся, они возмущены тем, что Кармен не «так одета», что Хозе «не тот», и Микаэла «не та», и вообще все иначе. У такого зрителя

есть свое штампованное представление о том или ином образе, композиторе, опере в целом. Ему привычнее, уютнее с ним. Как же тут не возмущаться?...

Положительная роль спектаклей театра им. Станиславского как раз и заключается в их большом воспитательном значении, в их способности формировать новые вкусы, новые эстетические представления. Станиславский возвращает операм их подлинное реалистическое содержание, на сцене мы видим не просто певцов, но живые образы, характеры, полные страстей и мыслей, и в этом — главное достоинство театра. Достаточно сказать, что в хор здесь непохож на обычные оперные хоры. Нам не мозолят глаза тоскливые статисты, стыдливо жмущиеся друг к другу, жадно следящие за дирижерской палочкой. Статисты здесь давно стали актерами.

Однако не следует думать, что в этом театре все обстоит идеально, что все актеры усвоили завещанное Станиславским, что все спектакли являются верхом совершенства. Выше мы говорили лишь об основных тенденциях, которые присущи театру, о его творческих особенностях и устремлениях. Конкретная практика театра, его буллы, нередко еще очень далеки от того идеала, к которому стремился великий учитель. Пять лет назад спектакль «Кармен» выглядел, например, совершенно иначе. Нельзя сказать, чтобы он был сейчас снет и сыгран значительно хуже, но он утратил обаяние свежести, непосредственности, он как-то похолол и потускнел. А это — тревожащий симптом.

Выходя из театра, нередко вспоминаешь неизвестную Агафью Тихонову из голливудской «Женитьбы». Выбрав себе жениха, эта героиня, как известно, пыталась достоинства всех своих кавалеров соединить в один, наивысший ее образ. Помните: «Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча»... то, пожалуй, и было бы то, что нужно.

Но когда из спектакля возникает вот такое же желание, взять достоинство от

кого, да наделить им другого, чтобы было по-настоящему хорошо, значит не всем необходимым располагает театр, значит палитца разрыв между творческими задачами, поставленными им перед собой и исполнителями возможностями, заключенными в коллективе. В театре есть опасные певцы: Прокофьев, Бушуйев, Юницкий, Орфенов, Гольдина, Малькова, Борисоглебская, Юдина, Пучкова. Но рядом с ними ведущие партии нередко поют актеры, обремененные весьма скромными голосовыми средствами, причем кое у кого все еще сказывается отсутствие высокой вокальной культуры.

В «Евгении Онегине» рядом с очень искренней Татьяной — Мальковой, облагораживающей красивого сопрано, Онегина — Мокеев, с трудом дотягивающий до конца спектакля. Ротный (арт. Коренев), имеющий в спектакле несколько фраз, запомнится больше, чем исполнитель центральной партии. «Онегина» у Станиславского идет и в другом составе. На этот раз вокально больше удовлетворяет исполнитель главной роли — Юницкий, но зато оставляет желать много лучшего Татьяна — Канинниос, создающая анемичный и далекий от поэтического оригинала образ. А Смирнов в роли боярина Лыкова из «Царской невесты»! Его не слышно в первых рядах партера. В опере надо петь и играть. Пренебрежение одной из этих сторон неизбежно приводит к печальным результатам.

Следует признать, что в театре им. Станиславского, давшем замечательные образцы сценического мастерства, далеко не все благополучно именно с вокальной стороны спектаклей. Отдавая должное общей театральной культуре Станиславцев, невольно думаешь о том, каких поразительных успехов мог бы достичь этот талантливый театр, если бы все три искусства — вокальное, музыкальное и сценическое, «которым располагает певец», всегда, у каждого исполнителя, были «слиты между собой и направлены к одной общей цели» (К. С. Станиславский).

В «Риголетто», больше, чем в каком-либо другом спектакле, есть это приближение к идеалу, и недаром на его долю выпал наиболее шумный успех. Глубина его идейно-художественной трактовки (постановщик К. С. Станиславский, ре-

жиссер П. П. Румянцев), безупречный вкус, театральность, необычайная слаженность всех элементов, из которых складывается оперный спектакль — вот что присуще этой, сравнительно недавней, работе театра.

Оркестр (дирижер Алевзадов) покоряет своей красочностью, огромной насыщенностью и стройностью звучания. Скульптурная лепка мизансцен, особенно рельефных в третьем акте, где каждое действующее лицо кажется сошедшим с полотен великих живописцев, буквально врезается в память. Костюмы и декорации (художник Бобышев) выразительны, ярки и, что очень важно, превосходно передают аромат эпохи.

Для Верди духовный мир человека, жизнь, наполненная борьбой — главное в творчестве. В «Риголетто» — этой романтической трагедии больших и чуждых характеров, человеческую личность Верди раскрывает, прежде всего, средствами человеческого голоса. В театре нашлись певцы, которые сумели передать все очарование, всю глубину и драматическую напряженность гениальных мелодий Верди.

Риголетто — Прокофьев самый совершенный и блистательный образ в спектакле. Его игра и пение неразрывны, голос его, чудесной выразительности, силы и свежести — пленяет. Джиальду поют Борисоглебская и Юдина. У первой колоратура нежнее, мягче, ей превосходно удаются лирические места. Юдина исключительно правдиво воплощает образ этой чистой и нежной девушки, и она ярче, пожалуй, в передаче драматических интонаций Джиальды. В спектакле интересны: Степанов — Спарфучице, Попов — Монтероне, Георгиевский — граф Чезаро, Васильева — Мадлена. У Орфенова — Герпог нежный голос, но артист музыкален, и пользуется им достаточно толко и умело. Сценически он, к сожалению, недостаточно ярк. Видно стремление театра по-новому трактовать образ, но Орфенов, в данном случае, мало подходит для этого.

Успех «Риголетто» поучителен. Зритель спектакль привлек не только высокой сценической культурой, но и тем, что вокально он значительно ярче других спектаклей.

Н. САДКОВОЙ.