

революционных битвах фламандцев, поднявшихся против его отца-тира показан М. Русиним исключительно как влюбленный. Обеднив образ, шив его всякой социальной проблематики, певец не нашел ключа к раскрытию пламенных, ярких страстей, движущих его героем. А не из этого ключа, естественно, прибегнул к поверхностному представлению тему о больших страданиях, трагической любви, то есть к штампу (к тому же, певцу не хватает средств для преодоления вокальных трудностей пении, требующей голоса более высокой тесситуры, широкого диапазона гибкости и красоты). Форсирование звука для передачи особенно сильных переживаний, заламывание фрекв, прикладывание их к «пылающему сердцу» — словом, Русин демонстрирует весь набор штампов «оперного любовника».

В спектакле, где на первом плане оказались любовные переживания история с кражей шкатулки, уличающей неверную жену, совершенно нужным оказался маркиз Поза. В исполнении А. Артемова не осталось ничего от шиллеровского мыслителя и философа, от верднеревского пламенного революционера и рыцаря дружбы. Поза, каким его играет Артем равнодушно примирился со своей ненужностью и с отсутствующим, «присутствует» в спектакле.

Натянута и фальшиво выглядит в спектакле клятва в дружбе Карла и Позы; без юношеского порыва, без романтической восторженности, две марионетки, исполняющие неизвестно кем выдуманный ритуал, обмениваются рукопожатием и шагами.

Еще более скучна и бескровна кульминационная сцена у хра А. Сколько в ней событий, острых ситуаций, драматического накала!

«Дон Карлос» — так называемая «костюмная» опера, требующая умения легко и пластично двигаться, носить костюм. Но достичь этого можно, только обладая в достаточной мере техникой сценического движения и, главное, перевоплощаясь в образ. А так как этого не произошло, актеры не восприняли и не передали ни ритма жизни и движения своих героев, ни внешних условий ее.

Итак, неудача постановки «Дон Карлоса» проистекает оттого, театр идейно обеднил, обескровил оперу, лишил ее социальной проблематики, совершенно убрал народный фон, данный Верди, оставив узкую драму героев. За неверной, неглубокой трактовкой музыкального материала оперы потянулись и сценические штампы.

Все это еще раз подтверждает, что реализм в любом искусстве, опере в частности, неразрывно связан с его народностью и идейностью. Нарушение одного из этих принципов делает искусство неполноценным и ущербным. Там, где искусство идейно и народно, возникают образы большой художественной правды и красоты.

Не всегда, правда, композитор и либреттист дают театру полноценный материал, на котором коллектив мог бы во всю ширь развернуть свои силы. Обе советские оперы, привезенные в Москву Молотовским театром «В грозный год» Крейтнера и «Хождение по мукам» Спадавеккиа, не свободны от многих недостатков, в особенности следовало бы доработать либретто.

И. Келлер построил либретто «Хождения по мукам» чрезвычайно мелко. Это калейдоскоп сцен, мало или совсем не связанных между собой. Герои, как правило, не действуют, а декларируют свои взгляды и суждения. Отсюда и в музыке известный риторизм, плакатность, в особенности это касается образов Телегина и Чугая.

Используя некоторые мотивы повести Лермонтова «Вадим» либретто оперы «В грозный год», А. Гаямов остановился на полдороге и не создал самостоятельного произведения. Характеры героев намечены