



На сцене: сцена из 1-го действия. Фра-Дьяволо — народный артист СССР С. Лемешев, Белло — артист Ю. Фалин, Джакомо — артист Н. Михайлов.

ПОСЛЕ ПРЕМЬЕРЫ „ФРА-ДЬЯВОЛО“...

ЗАМЕТКИ О КОМИЧЕСКОЙ ОПЕРЕ И ЕЕ МЕСТЕ В ТЕАТРАЛЬНОМ РЕПЕРТУАРЕ

восторги, расточаемые ныне Церриной Фра-Дьяволо, не очень понятны и достоверны, если вспомнить, что Церрина лично заинтересована в том, чтобы солдаты и люциферские поскорее побили негодного гвардейца. — от этого ведь зависит ее дальнейшая судьба, ее благосостояние и все ее будущее. Впрочем, обо всем этом думать лишь, когда читаешь новое либретто, а так — благодарение оперным предкам за то очень ясную дилекцию! — никакая противоречивая простота не смущает...

«Ваня из мезонин» — как часто и с каким пренебрежением произносили в былые времена эти слова по адресу и итальянской оперы и комической французской оперы! Будет открытвенно и искренно: какое же наслаждение бывает «принять» подобную «ванну»? И как редко предостает такую возможность нам современная музыка! Мезонин Обера, в которых так яростно пробиваются интонации и ритмы французских песен и танца, куда красочнее, чем в том, в котором они подтекстованы. Особо обильны и притягательны обертонные мелодии в том, что в каждой из его тем улавливается абрис человека, каждая — по своему характеру. Лейт-ария — баллада о Фра-Дьяволо в первом акте, мотом которой кончается и вся опера, — сколько в ней романтической таинственности, как великолепно найдены эти завлекательные и устрашающие «заклинания» — «Дьяволо! Дьяволо! Дьяволо!» А как простодушно и логично звучит несправедливо обвиняемый во втором акте лирический стrophic деревенский красавчик Церрина, который никак не отказался и в практической смете! И тут же — «почти шаблонно» английского лорда-путешественника и уж совсем открытвенно возмущенный каскад «дочери Альбиона» — вздорной кокетки и демаки Памелы.

Когда идет речь о мезонин-характере, о музыкальном образе в опере «Фра-Дьяволо», само собой разумеется, что мы имеем в виду не только собственно мелодию, но и то, как выразительно она гармонируется, с какими мастерством контрапунктиста строит Обер свои ансамбли, как великолепно красит обертонный оркестр.

Оркестр вообще играет в «Фра-Дьяволо» чрезвычайно важную и действительную драматическую роль. И надо сказать, что в руках у дирижера Б. Хайкина оркестр в новом спектакле звучит совершенно безукоризненно. «Фра-Дьяволо» — первая новая работа дирижера Хайкина, перешедшего ныне в труппу Большого театра, работа во всех отношениях отличная. Самый стиль музыки остро слышен дирижерской палочкой, быстрая и легкая смена ритмов, столь характерная для «Фра-Дьяволо», передается живо, с воодушевлением и вместе с тем с тонким чувством меры.

Если для Хайкина «Фра-Дьяволо» — первый спектакль в Большом театре, то для постановщика Г. Анискина это поистине перелом постановки в жизни, его режиссерский дебют и в то же время дипломная работа (Анискин — член ГИТИС). Он не только талантлив (что само по себе очень много!), но и умеет есть и хороший вкус, и музыкальное чутье, и чувство юмора, столь редкое у оперных режиссеров. Анискин принес много свежих мыслей, много жизни на сцену. В этом добром помощником ему был художник В. Козловский, вышедший легкое и приятное оформление для спектакля. Режиссер сумел расшевелить и заставить играть

атра в этом жанре. Театр Станиславского и Немировича-Данченко за последние годы осуществил постановки «Бего и Бото», «Запорожца за Дунаем», но западной комедийной классикой он не интересуется вовсе. Куда интереснее Ленинградский Малый оперный театр, недавно показавший совершенно блестящую постановку «Дон Паскале» Донцетти (режиссер Н. Смолиц).

Чем же объяснить, что оперные театры как-то нехотя ставят комедийные музыкальные спектакли? Что это объясняют тем, что у нас нет для этого подходящих актеров. Проклятие, правда скромная и скудная, опровергает это. Кто подозревал, что Лемешев будет так талантливо играть комедию, так «буффониста», рассказывая о потрохе гвардейца с денницей! А сколько есть у нас молодых актеров, которых мы просто не знаем, не знаем потому, что не было ли случая выкалывать свой комедийный талант! Сколько раз уж писало: чтобы актеры были, чтобы они рождались, выростали, требуется соответствующий репертуар. До тех пор, пока не будут ставить музыкальных комедийных спектаклей, не будет и комедийных актеров.

В 1950 г. в финале Большого театра был поставлен «Дон Жуан» Моцарта. Спектакль — будем снисходительны — весьма посредственный. В какой-то мере объясняет это тем, что олята-таки пошлы, ересь отмыслил от моцартовского стиля. До войны, встав сказать, в финале шла «Свадьба Фигаро», по театр не дорожит своими достижениями, не хранит достояние старые спектакли, и праздничные огни моцартовской бесмертной «Свадьбы Фигаро» давно потухли на сцене филармонии Большого театра... Что нужно было сделать после опыта «Дон Жуан», что требовалось от театра? Никаких сомнений — поставить еще другие моцартовские оперы — ту же «Свадьбу Фигаро», «Похищение из сераля» (как эта опера была когда-то великолепно поставлена в Малом оперном театре; Ленинградский привозил ее даже в Москву). Тогда и «Дон Жуан» — как это ни парадоксально звучит — и чем-то стал бы лучше: овладение стилем ведь имеет огромное значение.

На нашей сцене, на сцене лучшего в мире театра, должно идти все лучшее классическое оперное наследие. О русском и говорить нечего, но и все школы, все стили западной оперы должны быть представлены на афише: Моцарт и Опер, Вагнер и Верди, Мейербер и Гуно, Дворжак и Эрскил, Вебер и Монивьер. Конечно, если зритель будет ходить на оперную премьеру, осуществляемую не только на основной сцене Большого театра, но и на сцене филармонии, которая надежна быть и более мобильной и более творчески смелой), что называется, раз в год по обязанности, то о создании полноценного и разнообразного репертуара речь быть не может. Надо же, право, наконец, добиться, чтобы филармония Большого театра стала работать интенсивнее, быстрее и значительнее, плодотворнее. У нас тогда были бы все возможности, все необходимое, чтобы репертуар Большого театра — и классический, и современный — соответствовал роли, которую ГАБТ играет в дальнейшем развитии нашей оперной культуры. Создать такой репертуар — важнейшая и неотложная задача. Ее решение зависит не только от интереса зрителей, но и от потребностей самих театров. Ибо только на практике, только на разнообразном, большом репертуаре растет театр, его исполнительская культура, постановочные и дирижерские, совершенствуются певцы и актеры.

Мы ратуем за большой, широкий, всеобъемлющий репертуар, наконец, и потому, что это отвечает самому духу нашей культуры, всегда живущей интересами современности и являющейся подлинной наследницей и преемницей всего прекрасного, что хранит в себе сокровищница мирового музыкального искусства.

М. СОКОЛЬСКИЙ,

ПО ТЕАТРАМ СТРАНЫ

„ЭТО БЫЛО В ВАЛМИЕРЕ“



Мария — В. Сингаевская и Кристина — Л. Баумане.

Это было в 1919 году, когда латышские буржуазия с помощью западных интервентов захватила власть и подавила молодую советскую республику. В стране воцарилась реакция, наступил период буржуазного террора, насилия, геноцида.



Сцена из спектакля «Это было в Валмиере».

Но трудящиеся Латвии продолжали борьбу за свою свободу. Народ готовился к новым, решающим сражениям. В городе Валмиере действовала группа молодых патриотов. Отважные юноши и девушки, рискуя жизнью, вели большую и опасную подпольную работу. Отважные комсомольцы не были одними. Вся их деятельность направлялась Коммунистической партией Латвии, они постоянно ощущали помощь и поддержку своих старших товарищей-коммунистов. Но отравке удалось арестовать отважных подпольщиков. Однадцать валмиерских героев-комсомольцев были приговорены к смерти и в декабре 1919 года расстреляны.

Недавно Театр кино артиста Латвийской ССР имени Ленинского комсомола показал пьесу «Это было в Валмиере» В. Витрат и В. Саулсклана. Один из авторов пьесы — Вилма Антоношана Витрат была участником революционного подполья в Валмиере, членом героической комсомольской организации.

Режиссеру Б. Праудини удалось создать яркий патристический спектакль. Высокую оценку зрителей получила работа актеров Э. Балдыни (Карлина), В. Сингаевской (Мария), Э. Липина (Карлис), З. Озолнине (Элла), Х. Велде (Озол), Л. Баумане (Кристина) и другие.

Когда общественность республики отмечала 30-летие со дня гибели героев, коллектив театра побывал в Валмиере, где и показала свой новый спектакль. Премьера была тепло принята зрителем.

Новые пьесы на современные темы

СУХУМИ
Здесь с большим успехом идет комедия абхазского драматурга, работника театра Шарха Пачалия — «Гунда», посвященная сегодняшней жизни абхазского колхозного села. Гунда — имя молодой девушки, колхозного передового агронома, ведущего борьбу за новый подъем сельского хозяйства.

В спектакле «Гунда» особенно удачно показано значение критки сцену, блестяще обыграно появление колхозной стеновой газеты с сатирическими зарисовками разложившихся работников.

Главные роли в «Гунде» исполняют заслуженная артистка Грузинской ССР А. Аргун-Кочош (Гунда) и народные артисты Грузинской ССР А. Агрба и Л. Каслашвили. Постановка народного артиста Абхазской АССР и заслуженного артиста Грузинской ССР Шарха Пачалия, исполняющего также роль одного из главных героев пьесы — Заура. Спектакль интересно оформлен заслуженным деятелем искусств Абхазской АССР художником И. Кортуц.

Впервые на абхазском языке в ближайшем будущем будет показан «Гамлет» Шекспира. Готовятся инсценировки произведений абхазских писателей — повести Г. Гуля «Черные гости» (пьеса З. Агранский) и романы И. Паскиски «К долгой жизни» (пьеса А. Дубровского).

СМОЛЕНСК
Областной драматический театр готовит постановку пьесы местного автора А. Бодренко «Перелом». Она повествует о людях, которые по зову партии выехали на работу в колхоз и МТС. Станет спектакль М. Рехелис. Коллектив готовит также к выпуску спектакль «В добрый час!» В. Розова в постановке И. Урмишева. Во второй половине мая театр поставит пьесу польского драматурга Л. Кручковского «Юлус и Этель».

СЕВАСТОПОЛЬ
Драматический театр имени А. В. Луначарского показал в последний раз «Крупный выигрыш» украинского драматурга И. Снегирева. Пьеса посвящена жизни и труду советских людей, их высоким моральным качествам.

Спектакль поставлен молодым режиссером В. Остропольским, оформлен художником К. Кустиком.

РОШКАР-ОЛА
Русская труппа показала пьесу «Сельские вечера» (автор драматург Кома АССР Леваков) в постановке Ю. Колганова, оформление А. Соломатина.

Хорошо принят зрителями новый спектакль Марийской драматического театра имени Шкетана «Поддубские частушки» (литературная комедия С. Антонова в переводе на марийский язык заслуженного артиста РСФСР С. Савельева, режиссер И. Бабино, художник В. Склад).

Делать фильмы быстрее и лучше

У нас, кинематографистов, принято считать, что первые эпизоды, снятые в декорациях, неизбежно получаются слабыми и что позже, когда группа входит в производственную и творческую форму, их будут переснимать.

Почему же так трудно обходиться (если учесть перспективу «срагоров» и «сложные» группы) в необходимости работать быстро? В значительной степени это связано с длительными «простоями» творческих работников. Даже у самых лучших наших режиссеров верное время съемками двух фильмов продолжается два-три года...

Нужно признать, что получается, когда в плавильном для съемки первой серии картина входит режиссер, который не снимал до этого несколько лет; когда в съемочной камере подводит оператор, первый год не скрутивший в ленту аппарата, отвыкший от ощущения света в цвета в кадре.

Это все равно, как если бы Ленин Октябрь три года не брал в руки штурвала, а Вилья Гизель в течение такого же времени не поднимал в Россию, а затем выступил в концерте... Впрочем, здесь можно указать на человека любой профессии, начинающего ответственную работу после вынужденного долгого перерыва.

Велику у нас простор между съемками картин, непомерно долго продолжается обычно и самые съемки. Сохраняя ритм фильмов растягивается на многие месяцы. Ем — и сейчас находится в производстве фильмов, съемки которых начались летом прошлого года, продолжаясь всю осень, всю зиму и не закончившись даже теперь, весной...

Когда в связи с необходимостью увеличивать выпуск фильмов мы говорим о подготовке новых режиссеров, актеров, операторов, художников, мы не всегда учитываем важнейшие резервы. А резервы эти значительны. Ведь сократив в два раза простоя режиссеров между съемками картин, мы как бы удвоим число работающих режиссеров. То же самое относится и к специалистам других профессий.

По мере выпуска картин на всех ступенях особенно важно избавиться от 17-

ны недостаточно загружены. Она заканчивается, во-вторых, в том, что многие операции выполняются не параллельно, а последовательно.

Обычно на съемочной площадке работа идет так: режиссер и оператор договариваются о мизансцене (часто в этом принимают участие звуковые актеры). Определяется место установки съемочной камеры или путь ее движения. Затем оператор устанавливает камеру, строят кадр. Режиссер и актеры в это время свободны. Потом оператор устанавливает свет. Режиссер и актеры все еще свободны и работают в павильоне. Впрочем, актер, поскольку он свободен, воспроизводит только используемые для того, чтобы на них «остались» свет.

Когда оператор, наконец, все это закончил, режиссер и актер принимают за репетицию. Операторам обычно дается команда — «перезагрузка» (чтобы они не зашли в павильон и не мешали репетиции). Оператор и его ассистенты в это время свободны.

Так происходит при съемке каждого кадра. Между тем эти процессы не только можно, но и должно вести не последовательно, а параллельно.

После того как режиссер и оператор договорились о мизансцене и о кадре, режиссер вместе с актерами может удалиться в репетиционную комнату и вести так репетицию. Если нужно, там же можно поправить грим, костюм. Оператор в это время будет занят организацией и осуществлением кадра, используя при этом гудерлов. Гудерловы должны быть ослеплены в костюмы тех же претов и покров, что и актеры, исполняющие роль (материал может быть дешевым), и загримированы. На эту работу режиссера и оператора будет уходить примерно одинаковое время. А затем после одной-двух коротких репетиций весь аппарат кадр можно снимать. Так, не уменьшая времени на творческую работу, мы значительно сокращаем общую затрату его на организацию кадра.

Но эти же резервы являются резервы времени. Можно, например, добиться, чтобы оператор значительно быстрее устанавливал свет. Для этого нужно определить потребность в осветительной аппаратуре и растащить ее на одну генеральную точку

съемки (с дальнейшей перестановкой ее), а сразу по ряд точек. Тогда удастся избежать длительной перестановки тяжелых прожекторов. Важная роль в осуществлении подобного рода мероприятий принадлежит техническим работникам среднего и низшего звена. Однако подготовка таких работников, повышение их квалификации в последнее время почти не уделялось внимания.

Основываясь на собственном опыте, автор этих строк может сказать, что при съемке фильма «Ромео и Джульетта» даже частичное применение параллельности в работе режиссера и оператора серьезно помогло сократить сроки съемки. Мы имели гудерлов на роли Джульетты и Ромео. Пока мы занимались организацией кадра, Г. Уланова, Ю. Жданов вместе с режиссером-постановщиком и концертмейстером разбирали музыкальную партитуру и внесли изменения в тавел в связи с культурой в музыке. Мы не «урыпали» времени друг у друга и вместе с тем сократили его затрату.

На студии «Мосфильм» в хороших производственных темпах снимался фильм «Крушение экипажа». Главный оператор этого фильма Т. Лебедев заявляет, что и здесь положительные результаты дала параллельность режиссерской и операторской работы при подготовке кадра. «Очень ясно, отсюда», — говорит Лебедев, — что из снятого нами в экспедиции материала около 650 полетных метров не вошло в картину! Месячный труд 150 человек в очень трудных условиях срочной работы пропал даром...»

Вот и еще один большой и большой резерв, еще одно прелестное на пути экономии времени и средств!

Воспитан безобразиями на наших студиях было и остается неверное «метрирование» режиссерского сценария. Берешь в руки такой сценарий — все в нем как будто правильно и точно. Если считать продолжительность всех намеченных эпизодов (она обозначена в метрах), то общая длина фильма получится, скажем, 2.500 метров. Но вот начинается съемка. И оказывается, что фильм, на который в режиссерском сценарии предусматривалось 50 метров пленки, может «удлиняться» лишь в 75, а эпизод, «осчитанный на 100 метров пленки, надо увеличивать по меньшей мере в два раза. Фильм же в целом вырастает до 3—4 тысяч метров, и понятно, что после обязательного

монтажа фильма десятки, сотни метров заснятого пленки, т. е. десятки и сотни тысяч рублей и огромный труд коллектива прожекторов. Важная роль в осуществлении подобного рода мероприятий принадлежит техническим работникам среднего и низшего звена. Однако подготовка таких работников, повышение их квалификации в последнее время почти не уделялось внимания.

Основываясь на собственном опыте, автор этих строк может сказать, что при съемке фильма «Ромео и Джульетта» даже частичное применение параллельности в работе режиссера и оператора серьезно помогло сократить сроки съемки. Мы имели гудерлов на роли Джульетты и Ромео. Пока мы занимались организацией кадра, Г. Уланова, Ю. Жданов вместе с режиссером-постановщиком и концертмейстером разбирали музыкальную партитуру и внесли изменения в тавел в связи с культурой в музыке. Мы не «урыпали» времени друг у друга и вместе с тем сократили его затрату.

На студии «Мосфильм» в хороших производственных темпах снимался фильм «Крушение экипажа». Главный оператор этого фильма Т. Лебедев заявляет, что и здесь положительные результаты дала параллельность режиссерской и операторской работы при подготовке кадра. «Очень ясно, отсюда», — говорит Лебедев, — что из снятого нами в экспедиции материала около 650 полетных метров не вошло в картину! Месячный труд 150 человек в очень трудных условиях срочной работы пропал даром...»

Вот и еще один большой и большой резерв, еще одно прелестное на пути экономии времени и средств!

Воспитан безобразиями на наших студиях было и остается неверное «метрирование» режиссерского сценария. Берешь в руки такой сценарий — все в нем как будто правильно и точно. Если считать продолжительность всех намеченных эпизодов (она обозначена в метрах), то общая длина фильма получится, скажем, 2.500 метров. Но вот начинается съемка. И оказывается, что фильм, на который в режиссерском сценарии предусматривалось 50 метров пленки, может «удлиняться» лишь в 75, а эпизод, «осчитанный на 100 метров пленки, надо увеличивать по меньшей мере в два раза. Фильм же в целом вырастает до 3—4 тысяч метров, и понятно, что после обязательного

Сокращать сроки производства фильмов — боевая задача кинематографистов. Успешно справиться с ней мы можем, лишь неустанно совершенствуя свое профессиональное мастерство, овладевая знаниями, используя богатый опыт советского и зарубежного киноискусства. Каждый наш фильм и по темам и по художественному исполнению должен быть интересным, увлекательным, значительным.

Снимать больше, быстрее и лучше! На один из этих требований нельзя считать излишними!

