

# После гастролей Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко в Москве

ВЫБРАВ для своих нынешних гастролей в Москве «Трубадура» и «Лючию ди Ламмермур», Киевский театр оперы и балета имени Т. Г. Шевченко пронес творческую смелость: совсем недавно эти оперы звучали у нас в исполнении прямых наследников Верди и Доницетти — артистов прославленного «Ла Скала». Что и говорить, риск был большой, но обоснованный. Нужно ли напоминать, что в Киеве — один из крупнейших наших оперных коллективов, с превосходным составом солистов, мощным хором, высокопрофессиональным оркестром? Что его труппа систематически выдвигает новых и новых победителей всесоюзных и международных вокальных конкурсов? Пожалуй, по богатству и разнообразию голосов Киевский театр занимает первое место в стране. И москвицы, несмотря на свежесть «миланских» впечатлений, выразили безусловное доверие мастерам украинской оперной сцены.

Итак, «Трубадур». Среди исполнителей в этом спектакле особенно выделился Ю. Гуляев (граф ди Луна), красивый, свободно льющийся баритон которого доставил слушателям большое удовольствие. Нежное, обаятельное по тембру сопрано З. Христич не вполне подходит для партии Леоноры, однако некоторая недостаточность силы и компактности звука компенсировалась искренностью и музыкальностью певицы. Хорошо звучал в верхнем и среднем регистрах голос Э. Томм (Азучена), с сожалению, нижним регистром она владеет слабее, отчего партия цыганки утратила столь необходимую мужественную-суворую краску.

Исполнитель заглавной партии Манрико В. Третяк выступил не очень удачно. И главная беда не в том, что знаменитая кабалетта трубадура, прозвучавшая у него крепко и уверенно, была трансформирована на полтона вниз (хотя нельзя не напомнить, что в оперной драматургии Верди логика ладотонального мышления играет далеко не последнюю роль!). Гораздо серьезнее то, что в пении артиста было мало гибкости, плавной кантилены. Не здесь ли кроется причина огорчительного сюрприза, каким оказалось изъятие лирической арии Манрико из шестой картины? Эта купюра не только обделила образ в целом, но и нарушила архитектонику шестой картины, ослабила «ударную» силу кабалетты, лишенной подготавливающего ее эмоционального контраста.

Отход от замысла композитора выразился не только в некоторых «вольностях», коснувшихся партии Манрико. Создалось впечатление, что постановщики — дирижер Л. Бенедиктов, режиссер Л. Силаев, даже высокоталантливый художник Ф. Нирод, чьи декорации очень проигрывают из-за чрезмерно темного колорита, за сложностью и мрачностью сюжетных перипетий как бы «не рассыпали» главного: мятежного духа, германского пафоса музыки Верди.

Оркестр играл несколько вяло,

такля является успех исполнительницы заглавной партии.

Евгения Мирошниченко, наделенная очень подвижным голосом большого диапазона и владеющая многочисленными секретами колоратурной техники, безусловно, служивает того, чтобы ей была предоставлена возможность широко продемонстрировать эти качества.

Исполнение певицы было, однако, не безупречным. Наблюдалась порой неточность интонации, в частности в финале сцены безумия. Несколько утомляла служ однокрасочность, обедненность тембра на протяжении почти всего диапазона, за исключением «верхушек» — достаточно сочных и ярких. Пожалуй, этот второй недостаток не является органическим: певица как

тем в таких же юбках танцуют гости на свадьбе Лючии, стремление постановщика к этнографической достоверности неожиданно обращается путаницей в области словесных понятий. Обе картины первого акта идут почему-то в один и тех же декорациях. Неужели Лючия могла назначить Эдгару тайное свидание на той же открытой площадке перед замком, где только что ее брат приказывал солдатам захватить его злейшего врага? Вряд ли следовало в финале проносить гроб с телом Лючии по авансцене: бедняга Эдгар попал из-за этого в затруднительное положение — сердце повелевало ему броситься вслед за гробом за кулисы, а нет! — композитор предписал герою покончить с собой непременно на глазах у публики!

И дирижер К. Симеонов, и весь коллектив, естественно, проявили серьезное и ответственное отношение к этой опере, связанной с дорогим для всех именем поэта. В числе исполнителей — лучшие солисты театра: Б. Руденко (крепостная девушка), Е. Чавдар (Оксана), Л. Руденко (сестра поэта), Л. Лобанова (Репнина), А. Кикоть (дед Иван). Но их пение носило, по существу, характер концертных выступлений. Отсутствие четкого драматургического замысла лишило режиссера-постановщика В. Скляренко возможности создания цельного, интересного спектакля. Предельно статично выглядит первый акт, что особенно обидно, так как в нем Тарас показан в общении с народом. Бал в помешательской усадьбе (второй акт) по масштабам больше похож на придворный бал в Петербурге (на это справедливо указывал и М. Степанович). К тому же на этом балу присутствуют малопонятные фигуры: «меценат», который на поверху оказывается просто помещиком, имеющим крепостных артистов (при чем тут «меценатство»?), и некий таинственный «балладист». Наиболее впечатляет третий акт — в Новопетровской крепости на берегу Аральского моря. Художник Ф. Нирод нашел здесь знойно-оранжевые закатные тона, хорошо передающие душевную атмосферу неволи.

Нельзя не пожалеть о том, что Киевский театр не показал в Москве ни поставленной недавно на его сцене «Хованщины» М. Мусорского, ни своей последней премьеры — «Катерины Измайловой» Д. Шостаковича. Хотелось бы, чтобы на следующих его гастролях прозвучала и новая значительная современная украинская опера.

Каков же общий вывод? Театр далеко не полностью использует свои богатейшие творческие ресурсы. Причины? Думается, что главный дирижер, серьезный музыкант К. Симеонов еще недостаточно строг и к певцам, и к своим «младшим» коллегам. Дает себя чувствовать и затянувшееся отсутствие главного режиссера. Мало активности и требовательности проявляют театр в работе с авторами новых произведений. Наконец, самое опасное: не поселилась ли на киевской сцене бацилла «академической» самоуспокоенности, исключающей трезвую оценку коллективом своей творческой деятельности?..

Т. ЛЕОНТОВСКАЯ.

## КОМУ МНОГОЕ ДАНО...

композиционному замыслу и стилю музыки. При всей спорности подобных решений легко понять, что это естественные творческие «издержки» борьбы с оперной рутиной и штампами. С «Трубадуром» в Киевском театре произошло нечто противоположное: усилиями режиссера Л. Силаева «Трубадур» оказался отброшенным далеко назад по сравнению с музыкально-сценическим реализмом, к которому стремился автор оперы. Как известно, Верди всеми фибрками души ненавидел «оперу-концерт» и достиг огромных для своего времени успехов в борьбе с этим явлением. Л. Силаеву удалось свести на нет все завоевания композитора и построить зрелище, подобное чисто «номерной» опере, где все солисты поют «на публику», а их взаимное общение носит характер формального и совсем не обязательного, где хористы с видным хладнокровием и с «отсутствующим» выражением на лицах вяло движутся по сцене, изредка и, как правило, с опозданием «реагируя» на происходящее раз и навсегда заученными жестами. Естественно, что в подобном сценическом решении опера утратила свой патетически приподнятый, героико-романтический характер, недостаточно проявленный и в ее музыкальном воплощении...

«ЛЮЧИЯ ди Ламмермур» принадлежит к числу тех (заслуженно или незаслуженно?) забытых произведений, главную, если не единственную притягательную силу которых представляет виртуозно-вокальная стихия. Появление ее в репертуаре Киевского театра, сосредоточившего в своей труппе плеяду обладательниц колоратурного сопрано, вполне закономерно. Это именно тот случай, когда опера ставится специально «для певицы», а мерой успеха спек-

ты сознательно, искусственно «выхолащивала» звучание собственно-го голоса, исходя из не совсем правильно ею понятого образа героини. Е. Мирошниченко, очевидно, представляет себе Лючию неким «бесплотным», «неземным» существом, заранее обреченным на гибель. Отсюда и ее сценическое поведение — пассивное, малоэмоциональное. А ведь в действительности герояня — самый живой в этой опере человек, восставший против предрассудков родовой вражды, решившийся на тайное обручение, даже на убийство нежеланного супруга! Не «пережив» всего этого по-настоящему, Е. Мирошниченко и сцену безумия фактически только «сыграла», — добросовестно с точки зрения актерской техники. но внутренне так же холодно, как и все предыдущие сцены.

Партию Эдгара молодой певец В. Тимохин спел музыкально; на-распо-ль только он несколько злоупотреблял фальцетом, мало соответствующим достаточно мужественному в целом звучанию его голоса.

И снова, как и в «Трубадуре», — замедленность темпов, вялость общего музыкального тонуса спектакля. По-видимому, молодой, еще неопытный дирижер О. Рябов слишком послушно «шел» за Е. Мирошниченко, «диктовавшей» темпы, наиболее выгодные для демонстрации голосовых данных.

Режиссер-постановщик И. Молостова в отличие от Л. Силаева проявила стремление оживить «старомодную» оперу, но, вместо того чтобы постараться максимально «очеловечить» достаточно условных персонажей и решительно ко всему безучастный хор, она прибегла к внешним и не всегда удачным приемам. Красочно выглядят, например, в первой картине шотландские юбки на солдатах, охраняющих замок. Но, когда за-

Киевляне показали в Москве и новую украинскую оперу «Тарас Шевченко» Г. Майбороды. О ней на страницах «Советской культуры» уже писал однажды (26 сентября 1964 года) народный артист УССР М. Степанович. При всем уважении к известному деятелю украинской оперной сцены нельзя согласиться с той высокой оценкой, которую он дал этому произведению.

Мелодический дар Г. Майбороды, давно всеми признанный, и здесь проявился достаточно широко как в сольных, так и в хоровых партиях. Хорошее впечатление произвело, в частности, драматически насыщенное ариозо Шевченко в третьем акте. К лучшим страницам оперы относятся песня крепостной девушки (второй акт), ария деда

Ивана, написанная в духе народной «думы» (первый акт), вальс из второго акта (вызывающий, впрочем, слишком прямые ассоциации с прокофьевским вальсом из «Войны и мира»). Но наряду с таким материалом есть в опере и элементы мелодраматизма (сцена с безумной Оксаной и последующая ария Тараса в первом акте), и лирические «общие места» (партия княжны Репиной), маловыразительные речитативы.

Явно слаб драматургический замысел оперы. Сама по себе форма оперы в «новеллах» (как названы четыре акта «Тараса Шевченко») вполне правомочна и по-своему интересна. Это доказал еще автор «Сказок Гофмана» Ж. Оффенбах. Но дело в том, что ни одна из четырех «новелл» Г. Майбороды в действительности таковой называть нельзя. Ни одна из них не имеет четко построенного, лаконичного и строго завершенного сюжета, а это, как известно, обязательный и главный признак жанра новеллы. Здесь же налицо четыре статичные картины, поверх-