

ОТРАДНА встреча с коллекцией, которому все по плечу — от популярного «Мазепы» до сложного и давно не звучавшего на московской сцене «Лоэнгрина». Оперные спектакли Киевского театра им. Т. Шевченко доставили москвичам немало радости и уже синискали во многом заслуженные похвалы столичной критики*. Главный источник этой радости — вокальное богатство труппы, влюбившейся в себя, кажется, все лучшее, чем может дарить украинский театр его певчая родина. П. Белинник, Н. Ворвулев, Д. Гнатюк, М. Гришко, Б. Руденко, Л. Руденко, К. Огневой, Э. Томм — право, затрудняешься, кому из этих отличных певцов отдать предпочтение. Несомненно, большие перспективы у молодежи. Не только сильный состав солистов, но и хор, звучащий свежо и ровно (главный хормейстер В. Колесник), оркестр, руководимый отличным музыкантом главным дирижером К. Симеоновым, радуют крепким профессионализмом, обеспечивают разнообразие репертуара и добротность его музыкального воплощения.

Однако всякий талантливый и серьезный творческий коллектив заслуживает большего, чем простая констатация его неоспоримых достоинств. О современном стиле музыкально-сценической интерпретации оперной классики, о переосмыслиении ее говорят и пишут много. Права постановщика порой отстаивают даже излишне рьяно, забывая о том, что талантливому художнику органически присуще остро современное видение, слышание, ощущение жизни, а стало быть, и истории уже в силу того, что он живет в веке нынешнем, а не минувшем. И чтобы реализовать это свое чутье, «перелить» его в образы, убеждающие современного зрителя, надо прежде всего обратить всю силу своего таланта, знаний, опыта на максимальное глубокое проникновение в авторский замысел, на его осмысливание — стадию, обязательно предшествующую любым попыткам переосмыслиния. Бывают, вероятно, случаи, когда все усилия интерпретатора разбиваются о безнадежную архаичность произведения. И в этом нет большой беды. Опаснее другое: когда интерпретатор, не проникнув глубоко в авторский замысел, уже заранее, чисто умозрительно и искусственно, ставит перед собой задачу его переосмыслиния.

Все ли, например, можно приветствовать в кievской постановке «Мазепы» Чайковского (музыкальный руководитель постановки К. Симеонов, дирижер П. Григорьев, режиссер-постановщик И. Молостова)? Высокая «концентрация» действия, лаконизм и стремительность его развития, непрерывное нагнетание драматизма — таковы отличительные

* Рецензии на успешные постановки опер «Арсенал» и «Тарас Бульба» были опубликованы ранее в газете «Советская культура».

черты драматургии этой оперы. Попытки раздробить, остановить единий поток музыкального действия невольно воспринимаются как противоречие авторскому замыслу. Речь здесь идет не о защите «буквы» (вернее, «ноты»), а именно духа произведения. С этой точки зрения представляется приемлемой трактовка «Полтавского боя» как завершенной симфонической картины. Тематический материал Чайковского использован здесь с большим тщетом и вкусом, а оркестр ис-

полнил вокальным мастерством исполнителей главных партий — Д. Гнатюка (Мазепа), Т. Пономаренко (Мария), А. Кикотя (Кочубей), Э. Томм (Любовь), нельзя не пожалеть о том, что в их сценическом поведении, у кого в большей, у кого в меньшей степени, все же иногда проглядывают «оперная» поза и пение «на публику». Работа режиссера над массовыми сценами наиболее плодотворна в интересно поставленной сцене казни. Но такого удовлетворения не испытываешь

крытию смысла произведения, найдено немало. Остается лишь пожалеть, что не все картины спектакля одинаково богаты ими.

Понятно, что с наибольшим интересом и волнением московские зрители ожидали «Лоэнгрина». И Киевский театр доказал, что своим потенциальным возможностям он вполне подготовлен к воплощению вагнеровских партитур. Но думается, что реализована эта потенция пока еще далеко не полностью. Отдавая должное мастерству дирижера К. Симеонова, его чувству стиля и формы, хотелось бы значительно большей красочности, более живого и трепетного дыхания. К сожалению, все это было в оркестре несколько нивелировано, течение музыкального действия страдало вялостью. Менее выразительным по сравнению с другими спектаклями оказалось на этот раз и пение большинства солистов, что же касается дирижера, то безупречным в этом отношении был, пожалуй, только С. Казак (Тельрамунд).

Очень спорным представляется и сценическое решение спектакля (режиссер-постановщик В. Скляренко, художник В. Людмила). Прав Б. Покровский, говоря, что в «Лоэнгрине» нас меньше всего может интересовать «божественная миссия» сверхгероя и слепая вера «смертных» в посланца «святого Грааля». Но значит ли это, что постановщики создали «живой спектакль о людях»? Если признаками этой жизни считать чисто бытовые элементы в оформлении, костюмах, облике и манере поведения исполнителей, тогда можно с этим согласиться. Но ведь «жизнь человеческого духа» в театре, тем более музыкальном, — это прежде всего эмоциональное, правдивое раскрытие характеров страстей и переживаний. К сожалению, в этой постановке герои оперы предстали перед нами лишенными богатого внутреннего мира. Артисты зачастую просто формально выполняют задачи чисто «двигательного» свойства. Темп сценического действия невероятно замедлен, механические перемещения групп хора, ко всему безучастного, ничем не оправданы. И это — не ряд случайностей, а режиссерский метод, выдержаный от начала до конца спектакля. Иными словами, налицо та самая статичность, которая может только отпугнуть малоискушенного зрителя от вагнеровских опер.

Получился некий парадокс: бытовые по своему облику персонажи живут в этом спектакле жизнью каких-то отвлеченных существ, которым все человеческое чуждо. Под стать им и примитивно-бутафорский лебедь, вид которого и весьма старомодный способ передвижения по сцене ничем не напоминают посланца из страны Света, Добра и Справедливости. А ведь персонажи легенды могут и должны жить в музыкальном спектакле багатой, эмоциональной жизнью живых людей!

Думается, постановка «Лоэнгрина» оказалась не столь успешной, как хотелось бы, только в силу того, что это первый опыт работы коллектива над сложным и нетривиальным материалом. Возможности кievской оперной труппы так велики, что трудная задача освоения вагнеровской драматургии определенно будет решена. Что же касается режиссера — и здесь речь идет уже не только о Вагнере, — хочется пожелать талантливому театру преодоления следов рутинны и штампа, пожелать самых смелых творческих поисков, направленных на глубокое раскрытие содержания музыки. Процесс этих поисков не прост, и споры здесь, вероятно, будут возникать нередко. Что же, тем интереснее жить и творить!

Т. ЛЕОНТОВСКАЯ

ВОКАЛЬНОЕ БОГАТСТВО И ТАЛАНТ

полняет картину с подъемом, темпераментно. Такое новшество усиливает звучание гражданской линии оперы, ее патриотической идеи. Иначе обстоит дело с первым актом. «На одном дыхании» написана композитором его первая картина. Какие здесь основания у постановщика для того, чтобы рвать музыкальную ткань, создавать две картины, разделенные томительной паузой? Решительно никаких! Вряд ли следовало также выделять в самостоятельный эпизод сцену Любови с женским хором (вторая картина первого акта), что также искусственно тормозит действие. Кроме того, сугубо условное оформление женского эпизода выпадает из стиля декоративного решения всего спектакля и не соответствует проникновенно-лирическому, народно-бытовому характеру песни-причитания. Думается, что новшества такого рода свидетельствуют не столько о «свежем», сколько просто о недостаточно внимательном и вдумчивом прочтении партитуры. Не доверяя увлекательности сюжета и его музыкального воплощения, режиссер всячески стремился «оживить» сценическое действие, «развлечь» зрителей сменой декораций, мизансцен. В итоге спектакль лишился единого принципа композиционного решения.

Обидно, что режиссер, увлекшись внешними приемами, не со средоточил необходимого внимания на том, что как раз и требует принципиально нового, современного подхода: на работе с певцами-актерами. А ведь именно в области исполнительских традиций и штампов, облепивших классическую оперу, как ракушки киль корабля, нередко кроется причина нашей неудовлетворенности оперным жанром. Искренне восхищаясь великолепными голоса-

в первом акте, где хор ведет себя «четко» по старинке. Это можно сказать и о танцах, поставленных балетмейстером В. Бронским. Столь же традиционно, дивертисментно (непонятно к тому же появление мужского танца во время лирического эпизода музыки).

Все это особенно бросается в глаза на фоне отличных декораций, созданных Ф. Ниродом. Не идиллически-натуралистические «виды Малороссии», нет, высоко обобщенный образ подлинно пушкинской «тихой украинской ночи» встал перед нами в холодноватом, серебристо-зеленом свете луны. А драматически напряженный кровавый рассвет в сцене казни прозвучал не только удачным цветовым аккомпанементом, но и навеял многие ассоциации, напомнив о той поре, «когда Россия молодая, в борьбе сила напрягая, мужала с гением Петра»...

Если «Мазепа» вызывает противоречивые впечатления, то «Бал-маскарад», напротив, подкупает большой цельностью. На первый взгляд, в этой постановке как будто нет ничего сугубо нового, поражающего необычностью. Однако интерес, увлеченность зрителей нарастают от сцены к сцене, несмотря на многие типично оперные условности сюжета, коробившие в свое время самого Верди и, казалось бы, совсем «непростительные» сейчас.

Дело не только в том, что партитура Верди нашла талантливых интерпретаторов в лице дирижера-постановщика В. Тольбы и воспринявшего от него спектакль дирижера Л. Венедиктова, и не только в превосходных певцах. Режиссер-постановщик Л. Варповский и художник Е. Ахвледiani точно почувствовали стиль этой «большой» оперы Верди и нашли соответствующий ему стиль постановки. Радует полное совпадение музыкального и сценического ритмов, выпуклость контрастов, играющих столь важную роль в драматургии Верди и подчеркнутых в красочном декоративном и костюмном оформлении. Радует психологическая правда, эмоциональность актерского исполнения.

Вот резким мазком вырисовались мрачные фигуры заговорщиков на фоне нарядной толпы придворных. Вот опустился прозрачный расшифты занавес, отделив лирические, интимные сцены героев от общего второго плана. Особенно хорошо этот прием в последнем акте, когда на фоне блестящего бала подготавливается кровавая развязка драмы. Таких деталей, помогающих рас-