

БАЛЕТНАЯ ТРУППА Львовского театра оперы и балета привезла в Москву обширный и разнообразный репертуар — зрители смогли увидеть «Эсмеральду» Ц. Пуни, «Трех мушкетеров» В. Баснера, «Лилею» К. Данькевича, «Спартак» А. Хачатуряна, «Антония и Клеопатру» Э. Лазарева. Романтический балет, балет-комедия, народная драма, героическая трагедия — каждая из них дает возможность исполнителям показать себя, продемонстрировать не только свои технические возможности, но и умение перевоплощаться

в этом спектакле почти не раскрываются. В новую эпоху, к иным событиям переносит нас балет В. Баснера «Три мушкетера», осуществленный главным балетмейстером труппы М. Заславским. И здесь тот же недостаток — недоверие к выразительным возможностям танцевального искусства, хотя для своих героев постановщик не попустился на хореографический материал (за исключением, пожалуй, партий кардинала Ришелье и самого Дюма), но ни сольные вариации, ни ансамбли никакой драматургической нагрузки не

что каждый умирает в одиночку, не думая друг о друге. Хореография С. Дречина здесь вполне на современном уровне, он широко использует опыт других мастеров, обогативших арсенал выразительных возможностей балета. Не следует лишь столь часто прибегать к откровенным цитатам. В спектакле львовского театра партии Антония и Клеопатры исполнили П. Малхасян и Э. Старикова, артисты, наделившие свой танец эмоциональностью. Очень трогательную и искреннюю Октавию рисует Г. Сахновская — талантливая, разносторонняя балерина, которая в другом составе исполняет партию Клеопатры.

Репертуар — лицо театра. Как показали гастрольные выступления, строит его на оснрве современной музыки. Еще далеко не все получается, далеко не все найдено. Жаль, что гости не показали нам в своей интерпретации балетов на современную тему и образов классического наследия. А ведь именно качеством работы над шедеврами балетной классики и современной темой и определяется уровень творческой зрелости коллектива, степень его готовности к поискам новых тем, новых форм, новых выразительных средств.

Пожалуй, самым интересным оперным спектаклем, показанным во время гастроль Львовского театра, была опера «Золотой обруч» Б. Лятошинского. С ее показа Львовский театр оперы и балета имени Ивана Франко начал свои гастрольные выступления в Кремлевском Дворце съездов, опера представляла нам труппу с самой лучшей стороны — как коллектив, способный к решению сложных постановочных проблем, умело пользующийся красками неповторимо прекрасной палитры и национального музыкального искусства, стремящийся к свежему, оригинальному мышлению.

Несколько слов о содержании оперы. В ней композитор обратился к теме патриотизма, борьбы за свободу родины. Повесть И. Франко «Захар Беркут», послужившая основой для либретто, рассказывает о столкновениях западных славян с татаро-монгольскими ордами в середине XIII века. Соплакая на основе этого сюжета эпическое полотно, композитор стремился передать украинский колорит, насытить сочинение мелодиями народного склада — таковы, например, хоры и песни в первой картине оперы. Но Лятошинский далек был от желания воссоздать колорит древности, архаики. Наоборот, его опера глубоко современна по музыкальному языку, свежа по своим гармоническим звучаниям, интонационным построениям.

Великолепный мастер оркестра, известный как симфонист и автор инструментальных сочинений, Лятошинский показал в этой опере, что он свободно владеет искусством вокала. Партии его произведений построены с чутким ощущением возможностей певческого аппарата, они удобны для голоса и прекрасно передают естественную выразительность слова. Вместе с тем их не назовешь легкими. Композитор придерживается малых вокальных форм, соответствующих частой смене чувств и настроений. Он требует от певцов умения без труда переключиться от спокойной, распевной лирики к нервной напряженности драматических нарастаний. Особую трудность представляют и его речитативно-декламационные построения, которые в общем преобладают в партиях героев, являясь основным средством воплощения сюжета оперы.

Постановка оперы Б. Лятошинского выдвигала перед режиссером и художником особенно сложные задачи, которые, думается, были

удачно решены в талантливой режиссуре Д. Смолича и оригинальном, очень выразительном по стилю оформлении Е. Лысика.

Режиссер и художник стремились отенить ораторность, эпическую статичность драматургии. Так, каждая сцена воспринимается зрителем как яркое живописное полотно из жизни русского средневековья. Скульптурно выполненные мизансцены — неподвижные при поднятии занавеса — оживают, приходят в движение. Оригинально использован хор, мимикой, жестами, рельефными позами, меняющимися в определенном сценическом ритме выражающий отношение к речам персонажам, мыслям действующих лиц.

Исполнители, участвовавшие в московской премьере «Золотого обруча», оказались на высоте и в целом оставили приятное впечатление. Т. Дидик, исполняющая роль Мирославы, продемонстрировала голос широкого диапазона, хорошо звучащий в лирических и особенно в драматических эпизодах. У В. Игнатиенко (Максим) голос красивого тембра, однако в спектакле он выступил неровно.

Выразителем А. Вратель (Тугар Волк) — обладатель баритона большой силы, отличных актерских данных. Запоминается В. Лужешкий, создавший яркий образ Бурунды, предводителя татар — завоевателей. Среди мужских ролей самая развитая по материалу и одна из ответственных — роль Захара Беркута. Ярко раскрылся в ней В. Лубяной — его голос, красивый, мягкий бас, особенно хорошо звучал во второй сцене третьего действия, где у Беркута обширный монолог.

Лучшие страницы оперы Лятошинского неразрывно связаны с богатым звучанием оркестра, который то выступает как колорист-звукописатель, рисующий картины природы и обстановку действия, то комментирует события, то превращается в тонкого психолога, передающего душевные состояния действующих лиц. Во всех этих эпизодах даровито проявил себя главный дирижер театра Ю. Луцив, под руководством которого оркестр львовского театра звучит гибко, слаженно, демонстрируя разнообразие тонких эмоциональных нюансов.

Опера «Эрнани» Верди своей романтической взволнованностью, красотой декораций, оригинальностью постановочного решения ряда сценических моментов имела право на внимание взыскательной московской публики. В этой постановке со всей основательностью были продемонстрированы широкие певческие возможности артистов Львова. Прекрасно звучали голоса В. Лужешкого (Сильва) и в особенности Т. Братковской (Эльвира), сумевших донести изумительную красоту итальянской кантателы.

Но ни достоинства певцов, ни корректное звучание оркестра не смогли преодолеть вялости режиссерской мысли в «Паталке Полтавке» и «Пиковой даме». Спектакли эти получились явно ниже возможностей наших гостей и именно потому, что в них отсутствовало стремление смело и по-новому подойти к традиционному материалу классического репертуара.

Встреча с московской публикой, выступление на столь ответственной сцене, как Кремлевский Дворец съездов, — важная веха в жизни любого коллектива. Важное событие, позволяющее проверить свои силы, ощутить недостатки и принять меры к их исправлению. Взгляд в будущее станет ясным, планы отчетливей и точнее; можно надеяться, что львовских музыкантов ждут в этом будущем большие и радостные свершения.

Г. ИНОЗЕМЦЕВА,
Р. ШАВЕРДЯН.

В ПОИСКАХ СВОЕГО ЛИЦА

На спектаклях Львовского театра оперы и балета
имени Ивана Франко

ся. Как показали гастрольные выступления львовской труппы, располагающей интересными актерами. Но как используются их творческие возможности в театре? Ответ на этот вопрос и дают спектакли, осуществленные балетмейстерами С. Дречиным, М. Заславским, А. Шикеро почти целиком, за исключением «Эсмеральды», на музыку советских композиторов (их партитуры с тактом и заинтересованностью раскрывает дирижер С. Арбит).

Балет «Лилея» — один из тех «последних могикан», которые рождались на нашей сцене в 40-е — 50-е годы под воздействием блистательных побед «Пламени Парижа», «Лауренсия», «Сердца гор», где главным героем был народ, поднимающийся на борьбу с угнетением и тиранией. И «Лилея», увидевшая впервые свет рампы еще в довоенное время, испытала на себе влияние этих произведений. Трагическая история крестьянской девушки Лилей и ее возлюбленного Степана разворачивается на фоне массовых народных сцен — жизнь главных героев неотъемлема от жизни народа, их судьба — его судьба. Либретто, написанное В. Чаговым по мотивам сочинений Тараса Шевченко, музыка К. Данькевича, напевная мелодиями украинских народных песен, исполненная глубокого и страстного чувства, — все это говорит о том, что долголетие «Лилей» не случайно: и балетмейстеры, и исполнители могут найти здесь материал для поисков и новых решений. И доказательство тому — первое действие балета, где хореограф А. Шикеро дает нам развернутую пластическую картину жизни украинского села с его праздниками, обрядами, обычаями, в ткань которой органично вплетаются эпизоды столь короткого счастья Лилей и Степана: они то встречаются в хороводе, то танцуют соло, то выступают в адажио. Но появляется князь, и счастье влюбленных рушится, рушатся и наши надежды на то, что мы увидим новое прочтение старого балета. В последующих сценах танец словно утрачивает свое красноречие, и постановщик, потеряв к нему доверие, прибегает к помощи «верных» средств, механически перенесенных на балетную сцену «из жизни». Сцену заполняет все объясняющая и все умеющая пантомима. Правда искусство уступило место самому примитивному правдоподобию. Естественно, что творческие возможности актеров — И. Красногоровой («Лилея»), П. Малхасяна (Степан) и других оказались

несут и никак не раскрывают характеры действующих лиц спектакля. В результате они оказались совершенно лишенными индивидуальных черт, и узнать, кто есть кто, можно было только с помощью программки. Какова же концепция балетмейстера, что он хотел сказать, обратившись к этому сюжету? Неясно. Нечеткость его позиции привела к эклектичности, к стилевой пестроте хореографии.

Два балета — «Спартак» А. Хачатуряна и «Антоний и Клеопатра» Э. Лазарева — воссоздают на сцене образы героев античного мира.

«Спартак» (постановка А. Шикеро), хотя и осуществленный в традициях спектаклей, рожденных до появления знаменитого полотна Ю. Григоровича, обнаруживает стремление балетмейстера вырваться из общепринятых канонов, найти и сказать свое слово, раскрыть свое понимание этой героической трагедии. И потому здесь интересно проявились и творческие возможности исполнителей, прежде всего Г. Исупова (Спартак), создавшего подлинно героический образ, а также Э. Стариковой (Фригия), Г. Сахновской (Эгина). Для каждой из этих ролей в хореографической партитуре нашелся свой оригинальный пластический текст, и артисты постарались донести до зрителя его достоинств. Удачно выглядят здесь и декорации художника Е. Лысика, способствующие воссозданию на сцене атмосферы событий. Правда, не органичен в спектакле финал — одинокая фигура стеномной над телом погибшего Спартак Фригия придает завершающему эпизоду трагедии не свойственный ему камерный, узко личный характер. Реквием, народный плач был бы здесь более логичным завершением спектакля о борьбе и смерти героя.

«Антоний и Клеопатра» Э. Лазарева, наоборот, трагедия личности, во имя любви пренебрегающей интересами Рима, интересами государства. Какой же должна быть любовь к женщине, чтобы человек бросил все, что ранее составляло смысл и счастье его жизни!

Постановщик спектакля С. Дречин показывает нам красивый, величественный Египет и не менее эффектный Рим. Но любовь Антония и Клеопатры оказывается развращенной в многочисленных шествиях и проходах, в массовых сценах, они невольно заслоняют ее, картины, изображающие смерть героев, и вовсе сводят чувства героев на нет; поистине получается так,