

Флотилія Верді на берегах Дніпра

Якось славнозвісну італійську співачку Джузеппіну Стреппоні, що стала дружиною Верді й уже прожила з ним багато років, запитали, що вона думає про свого чоловіка. Відповідь вразила: «Верді — чудовий композитор, а як людина він ще кращий!» У цьому зізнанні символічно виражено саму суть мистецтва геніального оперного маестро. Тільки морально досконала людина могла створювати музику, сповнену такого співчутливого розуміння суперечливої природи людської душі — великої і нищої, люблячої і стражденної, спаленої злобою й ненавистю і здатної на найвищі злети самозречення. Зігріта співчуттям творчість Верді відповідає міркам, спільним для всіх, хто живе на землі. Звернена до кожного і зрозуміла будь-якому недосвідченному слухачеві та глядачеві, вона є справді планетарною в цій своїй загальній приступності, космічною і божественною, бо засобами оперного мистецтва стверджує велику істину: Бог є любов.

Вже більше як півтора століття опери Верді триумфально йдуть на оперних сценах світу. Їх не вдалося скинути з корабля сучасності ніяким знетронювачам, котрі оголосили про смерть оперного жанру й усього класичного мистецтва. Навіть схильний епатувати публіку футуристичними випадками Володимир Маяковський в одній зі своїх поем розчулено вислуховував, як ангели в небесах чудово наспівували пісеньку «Серце красуні схильне до зради».

Початок нового тисячоліття увійшов у історію як усвітний рік Верді. Скрізь, де є оперні театри і де полюбують оперу, відбувались урочисті акції, якими вшановували сторіччя від дня смерті композитора, сторіччя, котре ствердило справжнє безсмертя його мистецтва. Ця подія була відзначена і в Києві — на початку 2001 р. в Національній опері України імені Тараса Шевченка був проведений фестиваль «Ave Verdi».

Однак перше ніж розповісти про сам фестиваль, зупинюся на виставі, яка увійшла до фестивальної афіші й стала новою для Національної опери України назвою. «Навуходоносор», або ж у лункій, на італійський манер скорочений версії — «Набукко», був поставлений у Києві ще в середині 1990-х років. Їм'я грізного вавилонського царя-тирана добре відомо з біблійної історії. Колись у православних храмах було прийнято розігрувати священну виставу «Пічне дійство» — повчальний сюжет про чудесне спасіння з вогненної печі трьох отроків, засуджених жорстоким царем на жаску смерть. Навуходоносор виступав у цьому дійстві як символ темних богоборчих сил, служитель пекла, від влади котрого щасливо звільняє отроків подвиг істинної віри.

Інший біблійний сюжет пов'язаний зі втручанням самого Бога в конфлікт між царем Ассирії та загарбаним ним єврейським народом. Переживши страждання і полон, цей богообраний народ знову знаходить свободу й дістає змогу радіти крахові тирана. Недавні раби царя-язичника бачать, як умиє розсипається на порох його могутність, а сам земний правитель падає долілиць перед невідомим йому живим Богом і визнає його незламну силу.

У всі часи ця старозавітна історія ставала по-новому актуальною, щойно який-небудь народ переймався нездоланною жагою скинути чужоземний гніт. Так сталося і в Італії 40-х років XIX ст. в епоху Рісорджіменто — великого руху за відродження італійської нації,

об'єднання країни і звільнення її від іноземного панування. Італієць із палким серцем, молодий Джузеппе Верді написав оперу про долю своєї батьківщини і сподівання власного народу. Міланська постановка «Навуходоносора» в листопаді 1842 року стала першим справжнім тріумфом не багатьом знаного в той час композитора.

Коли сучасники сприймають якийсь твір мистецтва насамперед як відгук на сьогодення, завжди виникає питання про його художні чесноти. Якою мірою ними була наділена ця рання опера Верді, що про нього згодом світ довідався як про автора «Травіати», «Ріголетто», «Балу-маскараду», «Аїди», «Отелло»? На це відповідає сьогодення оперна практика. Популярність найславетніших опер Верді, написаних у роки зрілості, не суперечить виниклій в останні десятиліття цікавості до його ранніх, менш знаних творів. Нехай ще не зовсім довершені, нехай чимось поступаються найкращим витворам італійського майстра, вони, однак, свідчили про його великий самобутній талант, напружені пошуки власного шляху.

Повернення театрів до таких ранніх робіт зазвичай буває пов'язане з вирішенням особливих питань. У випадку з київською постановкою «Набукко» на вибір опери вплинули відразу кілька обставин.

Стиль раннього Верді з його схильністю до яскравих контрастів, пануванням великого штриха і відкритої емоційності виявився близьким до виконавського стилю, що склався в Київському оперному театрі. Це театр сильних, потужних голосів, дещо перебільшених емоцій, насиченого звучання хору й оркестру, помітних, грубувато-плакатних сценічних форм. Таким є ранній Верді, манеру письма якого його прихильники називали грандіозною, а критики-опоненти — варварською.

До того ж, партитура «Набукко» ідеально відповідала виконавським силам театру.

Успіх цієї опери завжди і скрізь визначають три чинники: хор, що являє собою головну дійову силу сюжету, виконавці партій Навуходоносора (баритон) і його позашлюбної дочки, владної та підступної Абігаїлі (сопрано). Обидва персонажі стали відкриттям для італійського оперного театру. Це типово вердіївські сильні, суперечливі натури, сценічні характери, що вирізняються своїм темпераментом, пристрасністю, яскравим драматизмом переживань. Виконавець заголовної партії — чудовий драматичний баритон Іван Пономаренко. Він відтворив на сцені образ масштабний, ваговитий, далекий від плакатності. Владний деспот і сповнений любові батько, гідний настрашити воїн-переможець і зворушливий у своїй людській беззахисності переможений боєць у сценах божевілля — таким є його Навуходоносор, справжня іпостась могутніх людських характерів, створених у оперному жанрі генієм Джузеппе Верді. Голос І. Пономаренка одночасно потужний і здатний рівно литися в кантілені, манеру його співу можна назвати академічною в найкращому сенсі слова. Слівак ніде не впадає в надмірний пафос, не перебільшує, а, навпаки, трохи приглушує і вирівнює різкі контрасти почуттів, немов поєднуючи емоційне й інтелектуальне в своєму герої, у руках якого тривалий час перебувала доля світу.

Так само об'ємний, яскраво виліплений образ створила у виставі виконавиця партії Абігаїлі Світлана Добронравова. З першого виходу на сцену і першої репліки її героїня прихилила до себе увагу вольовим натиском, стрімкістю й енергією, величною поставою. У ній ми впізнаємо дочку свого батька, обділену його увагою; вона змагається за право заслужити якщо не законним шляхом, то силою на визнання своїх царських достоїнств. Боротьба-суперництво батька і доньки являє собою особистий, психологічний стрижень сюжету. І хоча Абігаїль зрештою програє цей двобій, вона зустрічає свій програш мужньо,

добровільно йдучи з життя і примиряючись зі своїми близькими, яких так ненавиділа й так любила.

Разюче прозвучали в «Набукко» чудові хорві епізоди (головний хормейстер Л. Венедиктов), що розкривають різноманітні емоції збудженого натовпу: відчай, гнів, страх, надію. Не розчаровував слухачів і знаменитий хор, який від часу міланської прем'єри 1842 року сприймається як символ-емблема всього твору. Це врочистий гімн полонених євреїв «Лети, думко, на золотих крилах» — висловлювання шаленої туги за рідним краєм і любові до рідної землі. Такого ґатунку «невільницькі пісні» в різні епохи складали й українці, поневіряючись у турецькому полоні в XVI–XVII ст., або на чужині під час історичних потрясінь нашого століття. Українців і італійців сподіює деяка спільність у засобах вираження своїх почуттів. Ліричні переживання обидва народи висловлюють щиро, не боячись показати потаємне, на повний голос, із ніжністю і пристрасною виіваючи в звуках свої почуття. Така експресивна лірика могла переростати в героїчний пафос, як ми чуємо в ушавленому хорі з «Набукко» і як то є властивим самобутньому жанру українського народного мистецтва — кобзарським думам.

Високу якість музичного виконання спектаклю забезпечив диригент-постановник, головний диригент Національної опери України Володимир Кожухар. Цікаве сценічне вирішення запропонували запрошені до співпраці режисер П'єр-Жан Валентін (Франція) і художник-постановник Андреас Салля (Німеччина). Вони зуміли обійти рифи не до кінця логічно вибудованого, фрагментарного лібрето, перетворивши сценічне видовище в серію змінюваних яскравих картин. Статика фронтальних мізансцен, лапідарність просторових мас і графічність ліній, зіставлення чистих кольорів — усе загалом спрямоване на відтворення досить умовного образу архаїчного Сходу: жовтого

піску, брунатної одежі, кам'яниць. Ціле можна представити як змінований ряд ілюстрацій до сцен зі Старого Заповіту, котрі не претендують на психологічну деталізацію й особливу естетичну красу.

На жаль, двоїсте враження залишило виконання «Набукко» у фестивалній програмі. Вочевидь, не вдалося збалансувати міцно вибудовану структуру вистави з запрошеними новими виконавцями, зокрібно італійським маестро Ніколо Колаб'янкі. Протягом усього вечора хор і солісти запекло боролися з диригентом за власні темпи та свій характер інтерпретації. Він не просто уповільнював звичні темпи, а й робив важчим звучання, згладжував рельєфність і гостроту вердіївських ритмів. З музики ніби випаровувався її живий дух, усе набувало характеру академічної нудьги і навіть примітиву. До дивацтв м'явої диригентської інтерпретації додала свою лепту не дуже переконлива в вокальному плані виконавиця складної партії Абіґайлі італійська співачка Назіка Полічіккіо. Її голос — високе сопрано майже колоратурного типу з якимось штучним ляльковим тембром — обмаль в'язався з характером вердіївської героїні, честолюбної претендентки на царський трон і одночасно змученої ревнощами закоханої жінки. Зовні співачка виглядала ефектно: струнка фігура, вузьке обличчя, копиця рудого волосся. Проте коли з'явилися неприємні почуття, спричинені тембром її голосу, створений образ став п'аским і схематичним.

Фестиваль розпочався гала-концертом, завершився виконанням «Реквієму». Таке обрамлення цілком відповідало задуму і характеру проведених урочистостей. Концерт дав змогу відразу представити те головне, чим особливо дороге для всіх мистецтво Верді. Життя душі, багатюща гама емоцій розкриваються в його творах, передовсім, через тепле і трепетне, щедre на нюанси звучання людського голосу. Верді був великим рефор-

матором італійського бельканто. Спираючись на досвід і досягнення своїх попередників, він розширив палітру тембрових барв, посилив міць і драматичну експресію звуковидобування, нерозривно пов'язав тип голосу з характером персонажа. Ув оперній виконавській традиції сформувалося таке поняття, як вердіївські голоси: звучний героїчний тенор, драматичний баритон, сопрано, що має особливу повноту, силу звуку і широту діапазону, соковите мецо-сопрано. Саме такі голоси можна було почути в концерті, який відкривав фестиваль. Безумовне лідерство завоювала в ньому гостя з Італії Франческа Скаїні — справжня майстриня бельканто, дивовижно тонкий музикант і натхненна артистка. Здавалося, що її спів заворожує не лише публіку, а й оркестр Національної опери, який акомпанує їй. Головний диригент Володимир Кожухар провів увесь концерт на великому піднесенні, створивши атмосферу чуйної взаємодії голосу з оркестром, уміло підтримуючи та скеровуючи солістів.

Почавшись із високої ноти, фестиваль на такий самій висоті й завершився. Виконання унікального «Реквієму» Верді — завжди подія. Цього разу справлене ним враження можна назвати одним словом: потрясіння. Усі три творчі ланки, що забезпечили цей небувалий успіх — хор, оркестр, чотири солісти, — постали у чіткій взаємодії, продемонструвавши високий професіоналізм і глибоке проникнення в образний лад цієї надзвичайної музики. Як умілий керманіч, котрий проводить звивистими шляхами полярних душевних станів могутню музичну флотилію, показав себе італійський диригент Алессіо Влад. Його інтерпретацію визначали сильна диригентська воля, запальний темперамент, досконале володіння мистецтвом світлотіні, коли після здатних розривати стіни гучних кульмінацій западала мертва тиша, коли досконала радість несподівано виникала на гребені крайнього розпачу, а образ страхитливої величі Царя Слави співвідносився

з благанням про милосердя, з оплакуванням втрат, із мрією про блаженний вічний спокій. А високо над сценою висів портрет мудрого старця. Він трохи всміхався в сиву бороду, дивився таким уважним і приязним поглядом зі своєї незагненної даліни і, здавалося б, слухав разом з нами написаний ним Гімн Творінню, в якому, подібно до Франциска Ассизького, зумів назвати нашою сестрою-розрадницею навіть кістляву стару Смерть.

В «Реквіємі» виступили італійські та українські солісти: сопрано Кармела Аполлоніо, мецо-сопрано Марілена Монтуоро, тенор Михайло Дідик, бас Тарас Штонда й хор Національної опери, керований Левом Венедиктовим.

З п'яти показаних протягом фестивального тижня спектаклів (саме ці п'ять опер Верді входили до постійного репертуару театру) до кінця виправдали сподівання публіки лише два. Обидві ці роботи відносно нові, в обох склад був переважно свій власний. За час, який минув після прем'єри, київська постановка «Аїди» (режисер Д. Гнатюк) немов набула особливої стабільності й глибини. Монументальність її зорового образу позбавлена зайвої помпезності. Розмах і масштабність декорацій, створених львівськими художниками Тадеєм і Михайлом Риндзаками, підкреслюють напруженість трагічної колізії, що змушує згадати образи античної трагедії. Гарне враження залишив тенор з Росії Олег Відеман, котрий виступив у партії Радамеса. Інші партії виконували солісти Національної опери України. Впевнено почувала себе в ролі Аїди Світлана Добронравова. Потужну фігуру ефіопського царя Амонасро створив Іван Пономаренко, який не розчарував і в заголовній партії в «Набукко», попри те, що сам спектакль прозвучав на фестивалі не найкраще. По-царськи величною і по-жіночому здатною тяжко страдати від нерозділених почуттів була Людмила Юрченко — Америк. Вона створила багатогранний



і трагічно потужний образ, який найбільшою мірою відповідає духові спектаклю в цілому. Цей дух опукло передавали й хори з їхніми різючими контрастами. Цілісністю і глибиною вирізнялася продумана диригентська інтерпретація Володимира Кожухаря.

Анітрохи не втратила яскравості сценічної форми і якості музичного втілення також постановка «Ріголетто». Головну партію виконав під час фестивалю соліст Харківської опери Микола Коваль, який виглядав переконливо

й у вокальному, і в акторському плані. Свого героя М. Коваль показав трагічно приреченим, притиснутим тягарем фатальної неминучості навислої над ним катастрофи. Разом з тим його Ріголетто — людина сильної волі, потужного, хоча і прихованого темпераменту. Дуже органічною, лірично проникливою була Ольга Нагорна — Джільда. М'яко і водночас наповнено звучав голос співачки, рівний у всіх регістрах, із чистими і сильними верхами. Непогано виглядав у ролі Герцога й Андрій Романенко, хоча йому ще бракувало необхідної вокальної майстерності. Лагідно й без натиску,

162

«Аїда»

* Сцени зі спектаклю
(Фото: Валентин Ландар)



рельєфно виокремлюючи ліричні сторінки музики і підкреслюючи драматичні кульмінації, домагаючись пластичного фразування, природної ритмічної пульсації, провів спектакль його диригент-постановник Микола Дядюра.

На жаль, не все було аж таким вдалим в інших виставах. Курйозом можна назвати «ТРАВІАТУ», в якій партію Віолетти виконувала співачка з Канади Крістін Комацу. Буквально з перших реплік Віолетти стало зрозуміло, що голос співачки зовсім не годиться для нашої сцени, не здатний пробитися через оркестр і взагалі не має оперних якостей. Швидше її можна уявити собі в камерному репертуарі. Якщо перший акт був фактично провалений, то надалі основний удар прийняли на себе виконавці головних чоловічих партій: Альфред — Володимир Гришко, Жорж Жермон — досвідчений співак з Італії Антоніо Сальвадорі. Останній — володар потужного драматичного баритона — був переконливий у сценічному плані, хоча ліричні кантленні

«Ріголетто»

* Сцени зі спектаклю
(Фото: Валентин Ландар)

місця прозвучали у нього менш виразно. Як зазвичай, добре співав і впевнено тримався на сцені Володимир Гришко, оговтавшись від шоку, що його викликав у всіх перший акт. На цій виставі згадалося гірке саркастичне зауваження Верді щодо невдалої постановки його опери «Симон Бокканегра», провал якої спричинив брак доброго виконавця на головну партію. ««Бокканегра» без Бокканегри?! — спереседдя вигукував композитор. — Відріжте людині голову й подивіться, що з цього вийде!»

«Травіагою» диригував японський диригент Чосеї Комацу. Відчувалося, що це вдумливий цікавий музикант, але перекрити відсутність у виставі справжньої Віолетти ні йому, ні решті учасників так до кінця й не вдалося.

З-поміж чотирьох опер Верді, з якими в різні роки я познайомилася в Мюнхені, «ТРАВІАТА» 2001 року, поставлена німецьким режисером Гюнтером Кремером зі сценографією і костюмами Андреаса Райнгарда й Карло Дяппі, стала ідеальним прикладом єдності музичного та сценічного боку оригінального, чітко осмисленого постановочного задуму. У цій виставі надмірно популярна опера була прочитана свіжо і по-справжньому приголомшувала відтвореною в ній людською драмою. Досягти цього пощастило завдяки чіткому режисерському та музичному опрацюванню всіх образів, зокрема головних героїв-антагоністів Віолетти Валері й Жоржа Жермона. Ключем до всієї постановочної концепції була їхня гостра психологічна дуель у центральній сцені другої картини. Благополучний респектабельний буржуа, яким виступає в опері батько Альфреда (чудовий італійський співак Паоло Гаванеллі), стає нещадно жорстоким, коли мова заходить про захист інтересів його родини. Його уявлення про сімейну честь обмежуються лише кривавою спорідненістю, але охоплюють звички й норми всього суспільства ділових людей — господарів життя. І свого сина, ба навіть дочку, образ котрої постановники вдало ввели в контекст названої сцени, він сприймає як придбану ним власність, як пішаків у власній грі. Він прийшов на побачення до коханої Альфреда з твердим наміром виграти цю битву, заздалегідь обміркувавши всі можливі варіанти і не розслабившись ані на мить.

Крізь увесь спектакль проходить образ пастки, чорної стіни вздовж рампи з провалами дверей — ілюзорного вузького простору, в якому замкнено дію. Рішення постановників спрямоване на те, щоб позбавити сюжет властивого йому мелодраматичного полиску. У другій картині ми бачимо фрагмент дитячого майданчика з повислими з колосників гойдалками. Долівку всіяно опалим листям. Без ладу розставлено кілька стільців. Збоку видніє двер-