

Лестничный марш

Анна Нетребко в «Свадьбе Фигаро» в Зальцбурге

Коммерсантъ. — 2006. — 4 авг. — с. 13.

Несмотря на присутствие на нынешнем Зальцбургском фестивале абсолютно всех опер Моцарта, главная юбилейная премьера — отнюдь не какой-нибудь там «Обманутый муж» или «Каирский гусь» (хотя и они есть в списке), а «Свадьба Фигаро». В постановке режиссера Клауса Гута с музыкальным руководством Николауса Арнонкура участвует российская прима Анна Нетребко. Из Зальцбурга — СЕРГЕЙ ХОДНЕВ.

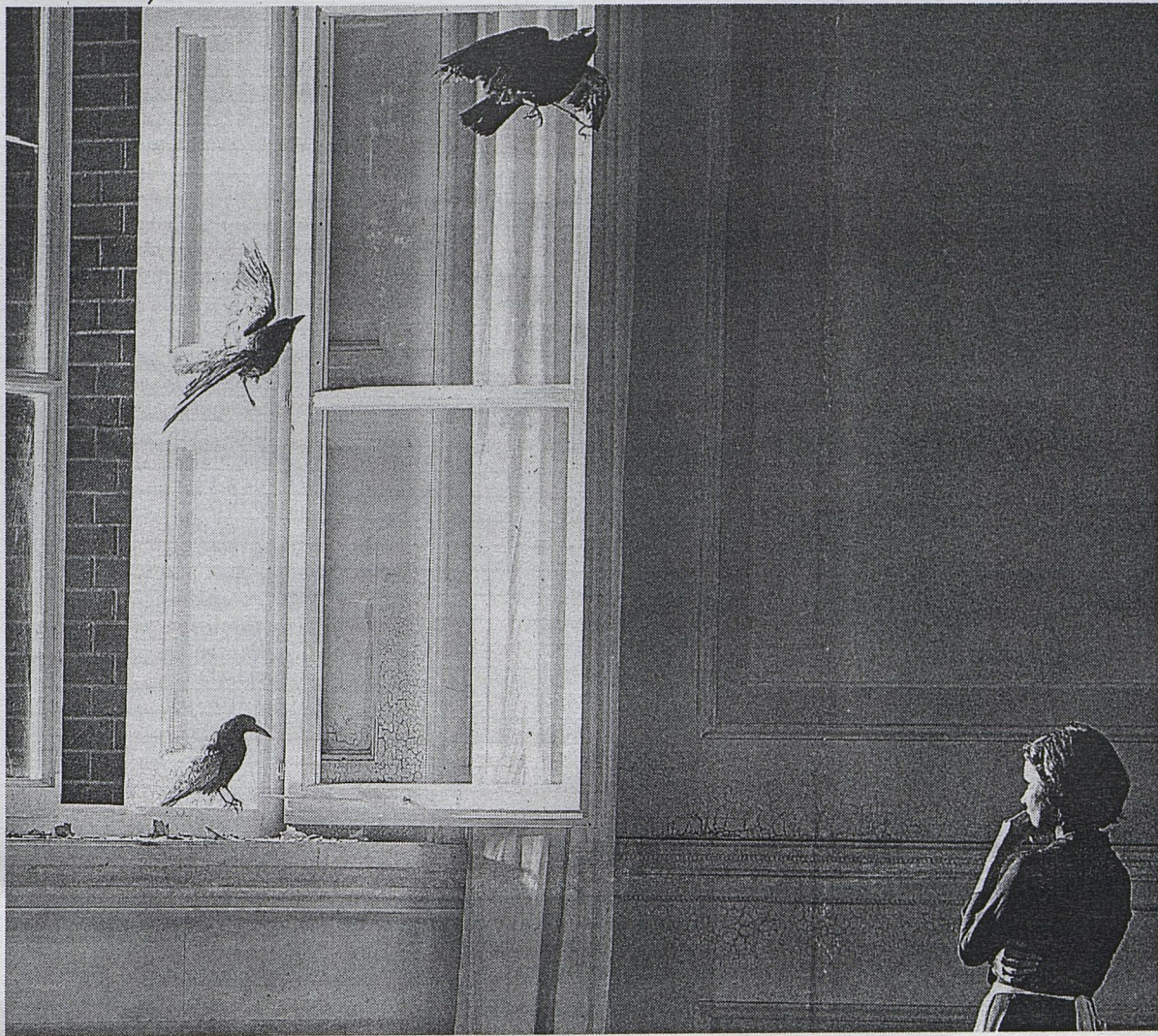
Все говорит о том, что «Свадьба Фигаро» — самая значительная премьера фестиваля. На выставке в архиепископском дворце показывают драгоценный автограф партитуры знаменитейшей из опер Моцарта. Бюрократическая афиша подчеркивает всю возможную эффективность главных исполнителей — Анны Нетребко (Сюзанна) и Ильдебрандо д'Арканджело (Фигаро). Вдобавок представления оперы проходят на новой площадке, в так называемом Haus fuer Mozart («Доме для Моцарта»): вместительный театральный зал с дивной акустикой был специально к юбилею Моцарта создан на месте бывшего Малого фестивального зала.

Постановщики напустили вокруг спектакля премного тумана. В интервью местной прессе Клаус Гут рассуждал о сугубой серьезности, даже трагичности оперы, признавался, что в поисках вдохновения читал пьесы Ибсена и смотрел фильмы Бергмана, и договаривался до того, что опера-де имеет космологическое, почти мистериальное измерение: людские страсти, тщета всего сущего, зуд платоновского Эроса и так далее, чуть ли что не до гностического падения Софии в материю. К счастью, все это интеллектуальное фанфаронство можно цинично провести по разряду рекламного «бла-бла-бла», потому что предъявленный спектакль оказывается не безумной книжнической попыткой разглядеть неоплатонизм в либретто Лоренцо да Понте, а живым, непосредственным и небанальным прочтением человеческой драмы главных героев.

Символистскими пьесами вдохновлено разве что оформление спектакля. Большая часть оперы разворачивается на лестничной площадке большого буржуазного дома постройки где-то конца XIX века: деревянные перила, беленые стены с филёнками, большое окно с белыми же занавесками, в которых удобно прятаться по прописанному в либретто надобностям, большие двустворчатые двери, из которых выходят персонажи, паркет в елочку. Второй акт (апартаменты Графини) и начало третьего помещены в аналогичное тесноватое, несмотря на масштабы декораций, пространство — лестницы нет, есть только двери, живущие подчас собственной жизнью (это, что ли, мистериальность?), открываясь и закрываясь без человеческого участия.

В том же духе и костюмы (придуманные, как и сценография, Кристианом Шмидтом): черные сюртуки и пиджаки, черные платья, белый фартук Сюзанны, ее же белое подвенечное платье. Впрочем, кое-кто из этой строгой гаммы выпадал. Это касается и хора, одетого в униформу наподобие швейцарской, но в первую очередь это относится к Керубино (Кристине Шефер), которого режиссер пожелал сделать совсем уж ребенком. В первую очередь потому, что насчет Керубино у Клауса Гута были особые соображения. То, что в спектакле явным образом осталось от космологических намерений, — молчаливое присутствие персонафикации мирового Эроса. Эроса, которого в пору было бы называть амурчиком, изображает молодой мим Ули Кириш, одетый точь-в-точь как Керубино: в матросочку, короткие штанишки и гольфики, только еще и снабженный парой крылышек за спиной.

На сцене он ведет себя не столько каким-никаким божеством, сколько проказливым бесенком, который путается под ногами у персонажей, своими пасками провоцируя их на необдуманные поступки. Или просто дурачится: в самые неожиданные моменты он то проезжает по сцене на одноколесном велосипеде, то разбрасывает на счастье собственные перья, а то и вовсе прыгает сверху на плечи Графу. Не-



В некоторых сценах Сюзанна (Анна Нетребко) остается наедине с птичками ФОТО REUTERS

вольно подумаешь, что надо обладать богатырским сложением знаменитого датского баритона Бо Сковхуса, который исполняет эту партию, чтобы петь гневную арию с великовозрастным купидоном на закорках как ни в чем не бывало. Под конец спектакля герои выглядят весьма усталыми от Эросовых эскапад, так что, когда во время финального хора он пытается к ним подластиться, все его гневно отпихивают (хватит уже, мол), за исключением Керубино. Который, получив затем тумак от Амура, почему-то падает на последних аккордах замертво (я бы предположил, что это намек на следующую пьесу в трилогии Бомарше, где Керубино, прижив ребенка от Графини, погибает на войне, если бы не декларации и Клауса Гута, и Николауса Арнонкура в том смысле, что «Свадьба Фигаро» Моцарта — совсем другого порядка явление, чем пьеса Бомарше).

За исключением всех этих проказ, занимающих на самом деле очень немного сценического времени, режиссерское прочтение оперы довольно почтительно, и нарочитого радикализма в нем нет. Главное из того, что все же привнесено режиссером, — несколько необычный взгляд на графскую чету, и взгляд этот что найден, что реализован безусловно удачно. Вместо бравого юбочника Бо Сковхус изображает путаного неврастеника, который то и дело нервно вытирает лицо платком и у которого немедленно разыгрывается аллергия, когда пейзажи в первом акте дарят ему цветы. Шашни с Сюзанной (Анна Нетребко) он заводит не без неосознанного попустительства со стороны ее самой, демонстрирующей на сцене что-то от Манон Леско. Как результат его, в сущности, жалко, но жалко совершенно по-другому, чем Графиню. Вместо обычной чуть рассеянной печальницы здесь присутствует необычайно рельефный образ, созданный Доротеей Решманн (вот уж кто ибсеновская героиня) — тоже невротичная, но сильная по натуре и яростно-темперамен-

тная женщина, которую мучают скорее внутренние страсти, чем нелепые похождения супруга.

Кстати сказать, музыкально Графиня Доротея Решманн — тоже явный успех даже при общей звездности состава. Ее голос, мощный, крепкий и с характерной темноватой окраской, совершенно неподражаемым образом рисовал эмоциональные всплески героини — но и ее печаль, и ее внутреннюю надломленность, и ее, по сути, горькое одиночество. Аплодировали певице по крайней мере с таким же энтузиазмом, что и Анне Нетребко, чья Сюзанна была спета с меньшим психологизмом, но все равно мастерски.

Весь спектакль российская прима (только что получившая австрийское гражданство за особые заслуги, „Ъ“ писал об этом 26 июля) умно и внимательно следовала музыкальному руководству Николауса Арнонкура, который с особой чуткостью и деликатностью буквально лелеял вокал певицы. Среди главных мужских партий энергичному и колоритному басу Ильдебрандо д'Арканджело исполнение Бо Сковхуса, пожалуй, все-таки проигрывало — в основном из-за недостаточно отчетливой артикуляции. Второстепенные партии без исключения исполняются на весьма достойной высоте: и Бартоло (Франц Йозеф Селит), иронически изображенный инвалидом в коляске, и Базилио (Патрик Хенкенс, с блеском спевший в четвертом акте свою арию про ослиную шкуру), и Антонио, решенный довольно традиционно, но обаятельно спетый Флорианом Бешем (Папагено в последней «Волшебной флейте» Большого театра). Игра Венских филармоников, ясная и обильная при избранной дирижером размеренности темпов, предсказуемо оказывается не последним аргументом в пользу успешности нынешнего «Фигаро» — спектакля чуть жестковатого, но доброго без паточности и даже светлого. Именно таким, наверное, музыкальный театр Моцарта и должен быть в начале XXI века.

Мелочурас 15-1