

По Европейской шкале – класс “В”

Кудьтура-1999-15-21 июля.-с.10

Оперный фестиваль в Риге

Немного истории

Многого пришлось пережить Латвийскому национальному оперному театру, прежде чем наступила нынешняя пора стабильности и благополучия. Годы безвременья и политической сумятицы после обретения долгожданной независимости, когда, вслед за сменой чуть ли не каждые полгода правительства, менялось руководство театра; когда предельно урезалось финансирование и артисты были вынуждены подрабатывать зарубежными контрактами и развешиваться по всему миру; когда затеявшийся ремонт-реставрация окончательно измотал труппу, изменявшуюся от бедности и безделья. К счастью, деструктивный период в жизни театра закончился три года назад, с приходом нового генерального директора Андрея Жягара. Бывший актер, а ныне – бизнесмен, сохранивший сам ресторанное, человек весьма темпераментный и увлеченный, он попал в этот театр почти случайно, но вскоре посвятил себя романтике оперы.

Сегодня рижской оперный поживает роскошно и урбанейше. Это изданный храм искусства. Жягар задумал целую являть театр в общеевропейское культурное пространство и строит репертурную политику в расчете на то, что туры “оперного туризма”, необычайно популярного ныне в мире, не обойдут стороной и Ригу. Достигание этой цели служит созданию Междунационального оперного фестиваля.

Организован театр исключительно силами местной труппы, с привлечением немногих зарубежных солистов, главным образом из Москвы и Петербурга.

В этом году фестиваль проводился уже во второй раз. Он собрал немалое количество публики, привлел живой интерес СМИ, местной музыкальной общественности. Пять спектаклей – пять опер – пять вечеров: зрительный фестивальный блок повторился.

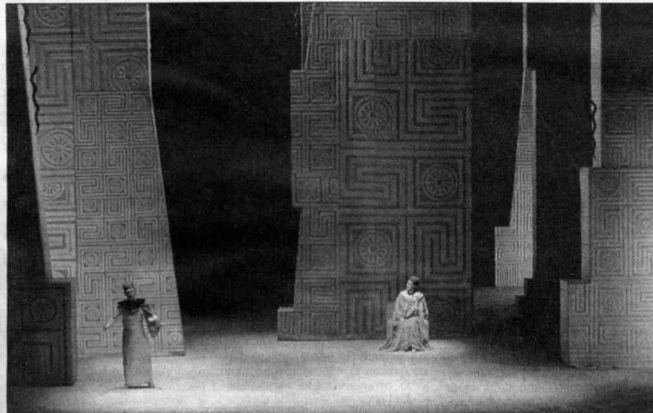
Поздравительную афишу составили жестоко деконструктивистский “Саломея” Штрауса, озорной и ироничный

“Евгений Онегин”, сентиментальная и романтичная “Лючия ди Ламмермур” Доницетти, экспрессионистическая “Дон Жуан” и ярко декоративная “Аида” Верди. Концептуальная сценарность, нетривиальные режиссерские решения, хорошее голос, складывающиеся в превосходный певческий ансамбль, – вот главные компоненты, которые обеспечивают успех фестивалей.

“Саломея” № 5

Открывшая афишу премьера – “Саломея” – уже в пятый раз за историю существования театра ставится на его сцене. Спектакль отличался довольно высоким уровнем исполнительства и потому, что с музыкальной Штрауса рижские музыканты и певцы давно и хорошо знакомы, и потому, очевидно, что за пультотой стол стоял немалый музыкальный руководитель оперы, приглашенный из Литвы год назад, – опытный дирижер и крапкий профессионал Гиттас Ринкевичюс, возглавляющий в Вильнюсе Национальный литовский симфонический оркестр. Новая “Саломея” открывала зрительской урюкий серво-стальной мир урбанизированной телекартинки. Густые черные тени уплотнились по краям чудовищной своей антиприродной органики металлического диска, в котором отражались мертвящий свет полной луны (сценограф – Андриус Фрейбергс). На этом диске, вращающемся во все стороны и то и дело меняющемся угол наклона, Саломея исполнит свой Танец самых покрытых. Полнолуние – время безумия, время ночных фантазм – определяет неадекватное поведение персонажей оперы.

Сложную в митонационном и пластическом отношении партию Саломея убедительно исполнила молодая певица Млада Худолея, уже певшая ее пару раз в спектаклях Мариинского театра. Однако центральный эпизод – Танец самых покрытых – ей не удался совершенно – во многом по вине постановки, литовца Гиттас Ринкевичюса, который, слепливо увлекшись акробатическими трюками и громоздкими полотнощами, не



учел физических возможностей актрисы.

Зато совершенно покорила публику Исокана – Николай Горшенин – могучим басом, величественной статикой. Актрисе возможности находились почти за гранью возможного: он спел в фестивальных спектаклях Грэмма (в “Евгений”), Раймондо (в “Лючия”), Рамфиса (в “Аида”), и каждый раз менялся тембр, характер звучания его голоса, манера сценического поведения. Под стать ему был и Самсон – Изюмов, обладатель крупного, густого по тембру баритона.

Ироничный слог “Онегина” Чайковского

“Онегин” – постановка которого знаменует возвращение рижского театра в лоно русской оперы (последний 9-летний “политический” павуза) – событие экстраординарное. Онегин



Сцены из спектаклей “Евгений Онегин”, “Аида”

– Изюмов с печатно чайльд тарольдовский меланхолик не чета и марьяны типично деконструктивистского героя удачно оттенял порывисто-искреннюю игру пылкой Татьяны в ис-

полнении москвички Татьяны Моногаровой, и умилительно ужимки пышногрудой Ольги (Кристина Задоска). Пожалуй, такого за долую постановочную историю “Лири-

ческих сцен” еще не было: такой свежести взгляда на предмет, легкости интонации, ироничности режиссерского “слора”, придающих оперному шаверу Чайковского чарующую нетривиальность и остроумие пушкинского романа. Мягкая, необходимая издевка молодого драматического режиссера Виестурса Кайришиса над поведорусскими “стилем” подчеркнута во многих деталях: высокие кокетливые и красивые сарафаны, повешенная чувствительность девиц, по каждому поводу хлопочащихся в оборот, “русские березки”, самовары, которыми чокнутся гости на белу у Лариных, – все это выстраивается в смысловую цепочку: “В России пьют водку из самоваров”. Те же самовары, только увеличенные раз в полтора, висят в ряд на дальнем конце в сцене петербургского бала. Гротесковская трагедия парсонажей из дала голышеского митрополита помешанкой, утробная реакция Ольги на упрямый Ленский; зеркала, в котором проваливается фигура Онегина в Сцене письма (напоминание об отсутствующей в опере, но имеющейся у Пушкина сцене гадания); умиротворенные русские дворянки в вальсах и траурах, мелякозично сметающие снег в такт музыки в Сцене дуэли, – все смещает смысловые акценты в “Евгений Онегин”, свидетелемства о необычайном взлете свободной фантазии режиссера, на стеновой ложке невысказанных установлений авторитетов. Тандем Виестурса Кайришиса и “попсовой” художницы Иевы Юрине оказалась на редкость гармоничен. Но однажды озорство юных постмодернистов, в охотку позабывшихся играми внутри русской серьезного пространства русской оперы, внезапно снимается. В сцене объяснения Онегина становится не до шуток: здесь изысканно изрыто сердце, и потому последний дуэт Онегина и Татьяны вынесен на авансцену, за героями опущен белый занавес. Ничего лишнего, глупеющего, толпящего страсть их чувства, из пенья и горечь. И лишь после финального

океанического: “Позор! Тоска! О жалкий жребий мой!” – занавес раскрывается. Татьяна, бережно унося с собой несбыточные мечты, уходит в страну своего детства, в страну берез и заросшего сада ларинской усадьбы.

Открытие – партия Дон Жуана

“Дон Жуан” в постановке Кристины Вуос оставил двойственное впечатление. С одной стороны, яркая работа художника Андриуса Фрейбергса, в которой мотивы любви и смерти выражены и в обреченных лепестках роз, и в мрачной непопучности каменных истуканов. А рядом с этим – избыточность режиссерских “находок”, мельтешение, шарящее на сцене, что лишь затемняет смысл оперы. К достоинствам постановки, несомненно, следует отнести умение молодых певцов озвучить ансамбли совершенно по-моцартовски: мягко и акцентно нежно и изящно. Свежие юные голоса “плели” моцартовскую ткань бережно, выказывая недоуменное владение классическим моцартовским стилем (впоследствии выяснилось, что для занятых с ними был специально написан педагог-концертмейстер из Вены). Особенно хороша была Инга Кална: ее Донна Анна отличалась женственностью, в голос звучал воркующая-музыкальный.

Но главным художественным открытием постановки стало исполнение Междунационального ансамбля левой партии Дон Жуана. Певец привезенный Жягаром из Вильнюса, поразительно подошел для этой роли. Мертвящие застылые, неправдоподобно правильные черты витринного маньяка, стройная длинноногая фигура и звучный баритон – как раз то, что нужно для легкой бездны.

Подводя итоги

После скуповатой, темной по колориту и маловыразительной режиссуры (постановщик – Петерис Кривлов) “Лючия”, в которой бласу-

ла в главной роли местная прима Сонора Байца: несколько “твержевшая” по части слез и вздохов, что ощутили обложилось ее с героини мексиканскими сериалами, за тайными геометрическими узорами и кричащими красками “Аиды” (сценограф Илмарс Блумбергс) внесли оживляющую ноту. Пышный декоративный спектакль Большого Стиля протесковыми изобретениями и боевой раскраской в изоображении жрецов и фараона решен архитектурно точно. Сменозащитные ритмы стилизованных узоров лежат объемами и формы, костюмы задают доминантные цвета: желтый, зеленый, синий. Хитроумная игра света (художник по свету Глеб Филиппинский) и подчеркнутая статуарность в растаскивании персонажей и композиционных мизансцен (режиссер – Марс Кимелс) полностью вытеснили из заданной Блумбергсом художественной задачи. А отдельные режиссерские штрихи – вроде решения финальной сцены, когда на альбионных надвигается некая студенчая “черная дыра” – плита, внутри которой проглатывается Аубис, посланник Смерти; или прозное встречное движение песенных глыб-кулис в сцене Судилища, когда в отчаянии мечется Америкс (Кристина Задоска), – просто вышли волею покая.

Во всяк спектакль, прошедший в рамках фестиваля, оставили в целом весьма благоприятное впечатление. Высокий постановочный уровень, вполне приличный оркестр, труппа, располагающая несколькими превосходными вокалистами и целым выводком многообещающей молодежи, соединившись с умением административной команды Жягара вести дела четко, аккуратно и корректно, с виденным перспективой. Как заметил сам Андрей Жягар: “Пока мы не претендуем на принадлежность к театрам “класса А” в оперном мире. Но, думаю, к “классу В” наш театр уже принадлежит”.