FESTIVAL REVIEW-98

ДМИТРИЙ МОРОЗОВ

РИГА-98: НА ПУТИ В ЕВРОПУ

Предыстория

Рижская Опера выглядит сегодня ничуть не хуже многих театров европейских столиц. Правда, снаружи вид несколько портит недоделанная пристройка со стороны реки, окруженная деревянным забором, зато внутри – все как на картинке. Для тех, кому еще памятны обшарпанные, унылой расцветки стены и кресла, контраст тем более впечатляющий.

Лет эдак пятнадцать назад контраст тоже был: в обветшалом, по провинциальному неэрачном здании вас нередко ожидали оперные спектакли такого вокального и музыкального уровня, какому могли позавидовать и в столице. При этом – еще один контраст – сценический облик большинства постановок был вполне под стать зданию. Впрочем, к началу 90-х, когда театр закрывали на реставрацию, контрасты успели сгладиться. Усилиями министерских и партийных чиновников, проводивших кадровую политику по принципу «чем хуже – тем лучше», в руководстве Оперы началось чехардс, на протяжении почти десяти лет раз за разом выносившая на поверхность людей профессионально несостоятельных или, как минимум, неподготовленных, вследствие чего музыкальный уровень резко упал, а лучшие певцы постепенно разъехались по европейским просторам.

Ситуация стала меняться, когда в 1994 году театр вновь возглавил замечательный дирижер Александр Вилюманис, с чьим именем, собственно, и был связан подъем рижской Оперы в конце 70-х – начале 80-х. За два года Вилюманис успел собрать труппу буквально из руин, подготовить блок спектаклей к открытию обновленного здания, провести в нем первый сезон и... лишиться полномочий худрука. Не смог, видимо, найти общий язык с новым генеральным директором Андреем Жагарсом.

Проработав в этих стенах более тридцати лет, Вилюманис предпочитал опираться на сложившиеся традиции, продвигаясь вперед путем постепенной эволюции. Жагарс принес с собой другой опыт и, соответственно, другой подход. До неожиданного для него самого назначения в Оперу Андрей Жагарс был хорошо известен в Латвии как актер драмы и кино, а в последние годы также и бизнесмен, создавший несколько кафе и ресторанов, ставших центром притяжения для художественной элиты. Ему, человеку другого поколения и темперамента, жизнь театра увиделась недостаточно интенсивной, требующей радикальных реформ. И здесь у него было определенное преимущество, ибо давно известно, что проводить реформы, в ходе которых неизбежно приходится избавляться от многочисленного «балласта», безусловно, проще тому, кто не связан с каждым годами совместной работы. Естественно, тридцативосьмилетнему директору требовалась своя команда. Словом, был целый ряд не только субъективных, но и вполне объективных причин, по которым Вилюманис и Жагарс не могли одновременно руководить театром. А жаль. Впрочем, на сей раз замена оказалась весьма достойной: новым музыкальным лидером стал приглашенный из Литвы Гинтарас Ринкявичус.

Получив карт-бланш от правительства, Жагарс должен был еще доказать всем, включая и себя самого, что он в этом кресле человек не случайный. Необходимо было как можно скорее получить первый результат предпринятых им реформ, причем достаточно ощутимый. Предстояло совершить стремительный рывок в новое эстетическое качество, а для этого требовалась чрезвычайно амбициозная идея, позволившая бы мобилизовать все творческие ресурсы и привлечь значительные средства. Такой идеей и стал Международный оперный фестиваль, задуманный как ежегодный. В нынешнем июне он проходил впервые. Программу фестиваля составили оперы Верди («Дон Карлос», «Аида» и «Набукко»), Вагнера («Летучий Голландец») и Генделя («Альцина»).

Если искать аналогий с европейскими оперными фестивалями, то рижская модель наиболее близка мюнхенской. Суть этой модели в том, что фестиваль проводится силами одного театра, демонстрирующего свои последние премьеры. Почему же тогда – международный? Ну, хотя бы потому, что часть спектаклей сделано западными постановщиками, что почти во всех участвовали певцы из разных стран. Кроме того, фестиваль был включен в систему международного оперного туризма, и значительная часть билетов заранее распределялась при помощи сотрудничающих с театром туроператоров, в основном, в Германии и страны Скандинавии. Жагарс и не скрывает, что фестиваль ориентирован прежде всего на иностранную публику, в том числе и иностранных критиков, чтобы таким образом заявить о себе миру. Что ж, несомненный успех первого фестиваля подтвердил верность выбранной стратегии.

Верди: три подхода

Последняя премьера рижской Оперы, подготовленная специально к открытию фестиваля, «Дон Карлос» – яркий образец режиссерского театра, способного поражать воображение неожиданными решениями, но и шокировать, причем отнюдь не только адептов традиционных прочтений.

Вот, к примеру, сцена в саду Фонтенбло, в начале оперы. Елизавета со своим пажом Тебо появляются опасливые огненно-красным плащом-накидкой, словно некое единое существо о двух головах. Характер отношений заявлен вполне недвусмысленно. Но буквально тут же происходит первая (!) встреча Елизаветы с Карлосом, и сцена приобретает откровенно эротический характер: едва взглянув друг на друга, уже через мгновение герои в исступлении страсти катаются по полу. Сцена Аутодафе прямо переходит в следующую: Филипп, у которого под влиянием зрелища казни начинается приступ тошноты, кубарем скатывается вниз по ступенькам и лежит, распластавшись как червь. С холостью склонившаяся над ним Елизавета вскоре удаляется, и вот так, лежа на полу, раздосадованный, начинает он свою знаменитую арию.

Режиссура Клааса Фелльбома (художественного руководителя шведской Folkoperan, где и родилась первоначальная версия спектакля) все время балансирует на грани между серьезной драмой и едва ли не откровенной пародией. Здесь расхаживают по сцене живые собаки и взлетает настоящий голубь. В сцене с Филиппом Инквизитор спускается с колосников в некой клетушке, весьма напоминающей кабину лифта. В финале он же возникает прямо среди зрителей, в центре бельэтажа, и оттуда поет свою партию, а заодно и партию Монаха, которого в этой постановке нет. Так что никакой вам мистики (как, кстати, и в сцене Аутодафе, где партия Голоса с неба передана одной из сжигаемых «еретичек»). Вместо нее – столь немодный в наши дни, хотя и важный для самого Верди, антиклерикализм. Карлос гибнет, раздавленный огромным крестом, опускающимся на него по знаку Инквизитора.

Об этом спектакле равно можно написать фельетон и панегирик. Режиссер, кажется, и рассчитывал скорее на эффект, подобный шоку, нежели на безоговорочное приятие. Бесспорно одно: смотреть его не только не скучно (как, увы, слишком часто бывает с «Карлосом»), но захватывающе интересно, так, что невозможно оторваться.

Если «Дон Карлос» – спектакль прежде всего режиссерский, и сценография (Карлис Фрейбергс) в нем отнюдь не самодовлеющая, но функциональна, работая на режиссерский замысел, что, кстати, нисколько не умаляет ее достоинств, то в некоторых других постановках, показанных на фестивале, именно она берет на себя доминирующую роль. Впрочем, сие вполне в русле современных европейских тенденций. Другой вопрос, что режиссура при этом порой оказывается почти невоцтимой, как произошло, например, с поставленной в начале года «Аидой».

В этом спектакле, построенном на египетской символике, речь должно вести почти исключительно о визуально-цветовом решении (сценография и костюмы – Илмарс Блумбергс). Присутствие режиссера (Марс Кимеле) проявляется разве что в бесконечных перемещениях по сцене всевозможных фигурок, будто сошедших с египетских росписей. Все остальное предельно статично. В сценографии и, особенно, в костюмах точные в историко-этнографическом отношении моменты соседствуют с условными и произвольными комбинациями цветов, подчас напоминающими калейдоскоп.

Перед нами спектакль очень красивый, эстетский и – очень холодный. Какой контраст с «Карлосом», который, даже будучи порой на грани фола, держит зал в постоянном эмоциональном напряжении, разряжаемом время от времени какими-то забавными деталями, режиссерскими провокациями. Контраст этот находит свое продолжение и в дирижерских трактовках. В «Дон Карлосе» за пультом стояла шведка Керстин Нербе, у которой поначалу не все ладилось с оркестром, но ее эмоциональный тон заражал уже с первых тактов. В «Аиде» у Гинтараса Ринкявичуса все звучало безукоризненно, однако рациональное начало преобладало над живой эмоцией.

Очевидно, что Ринкявичусу более близок немецкий репертуар, что еще раз подтвердил «Летучий Голландец», где он был полностью в своей стихии. Однако, вспоминая премьеру «Набукко» в Вильнюсе шесть лет назад, производившую столь яркое впечатление прежде всего благодаря дирижерской работе, я не возьмусь утверждать, будто Верди – не его композитор. Кстати, именно «Набукко» стал полгода года назад и первой работой Ринкявичуса в качестве музыкдиректора рижской Оперы. К сожалению, в день закрытия фестиваля за пультом стоял не он. Нормундс Вайцис – вполне приличный дирижер, однако для этой оперы нужна личность калибром покрупнее.

В театральном смысле «Набукко» – наименее интересный спектакль. Слишком уж все статично и внеконцептуально. Впрочем, такой вот традиционно-добротный, без затей, спектакль тоже внес свою краску в фестивальную палитру, по-своему оттенив радикализм «Дон Карлоса» и абстрактный ориентализм «Аиды». В актив режиссера Гунтиса Гайлитиса можно зачислить грамотную расстановку хоровых масс. Есть и одна впечатляющая находка – начало знаменитого хора «Va, pensiero». При открытии занавеса в мрачном освещении видны лишь каменные глыбы. Мгновение – и «камни» вдруг зашевелились, встали в полный рост, и полилась бессмертная мелодия...

Вагнер и Гендель

Неиссякаемо интересное и «Летучий Голландец», хотя его, в отличие от осуществленного местными силами «Набукко», делали постановщики с Запада: англичанин Грэй Вередон (режиссура) и испанец Хосе Кочуэ (сценография и костюмы).

С Вагнером в Риге связано многое: он, как известно, некоторое время жил здесь и даже дирижировал в Немецком театре, что стоял как раз на месте нынешней Оперы. В Старом городе, на улице, названной в его честь, посетителей ожидает музей-квартира. Произведения Рихарда Первого никогда не исчезали надолго с рижских афиш, и понятно, что одним из первых композиторов, к которым обратились во вновь открытой Опере, стал Вагнер. Премьера состоялась еще в начале 1996 года, а в конце 1997-го спектакль был возобновлен под руководством Ринкявичуса.

Яркость его интерпретации «Голландца» я уже имел случай оценить тремя годами ранее в Савонлинне. И на сей раз маэстро был на высоте, хотя общее впечатление подчас снижалось не в всегда удовлетворительным качеством самой оркестровой игры. Возникало ощущение, что для этого спектакля просто не хватило репетиционного времени.

Как и в «Набукко», здесь тоже можно говорить лишь об отдельных сценических находках в рамках вполне традиционного решения. Например, очень симпатичная деталь – маленький бумажный кораблик в руках Senta в начале второго акта. Интересно подано появление Голландца в этом акте: сцена погружена во мрак, и в тот момент, когда взору Senta предстает герой ее грез, висевший как раз над тем местом его портрет исчезает, остается только пустая рама. В финале Senta никуда не бросается, но входит внутрь корабля-призрака, который вслед за этим начинает постепенно разрушаться и гореть. Ну а потом – традиционное совместное вознесение...

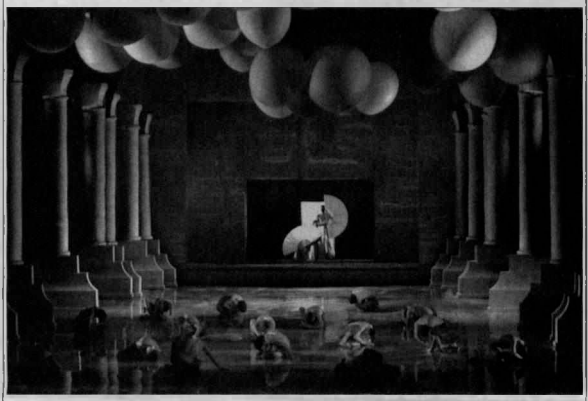
Если Верди и Вагнер в рижской Опере – имена традиционные, то Гендель в сих стенах персонаж новый. И появился он здесь не как-нибудь, но вполне по-европейски: в сопровождении специально созданного для этой постановки барокко-оркестра, собранного молодым дирижером Андрисом Вейсманисом из музыкантов Латвии и Эстонии.

Поставленная незадолго до фестиваля, «Альцина» стала событием не только самим фактом обращения к столь редко звучащему сочинению, но и как прекрасный образец аутентичного исполнения. Что касается постановки, то ее трудно оценить однозначно. Молодой режиссер Кристиа Вусс обкаруживает несомненное владение современным театральным языком, однако, похоже, что сказать-то ей в данном случае как раз и нечего, а потому дальше отдельных удачных находок и эффектных мизансцен режиссуру не идет. Довольно любопытная сценография Андриса Фрейбергса исчерпывает свои выразительные возможности в течение первого акта, после чего начинает утомлять однообразием. И только музыка до конца сохраняет свою притягательность.

Певцы

Альцина» было единственным фестивальным спектаклем, обошедшимся без приглашенных певцов. Из этого, кстати, напрашивается вывод: если у театра сегодня не хватает собственных ресурсов для Верди и Вагнера, но вполне достаточно их для барочной оперы, может быть, стоит соответствующим образом строить репертуарную политику? С другой стороны, теперь ее во многом будет диктовать фестиваль, а ему не обойтись без гастролеров. Именно они задавали тон почти во всех фестивальных спектаклях. Исключение, помимо «Альцины», где был не только превосходный общий ансамбль, но и звездного уровня протагонистка – Соноро Вайце, составил «Набукко», где, наряду с великолепной Абигайль – Ириной Милькявичюте из соседней Литвы, несомненным лидером был один из ведущих мастеров рижской Оперы Самсон Изюмов (Набукко). В «Дон Карлосе» собрался ансамбль из певцов многих стран. Это прежде всего отличный тенор из Гонконга Варен Мак и очень выразительный американский бас Брайан Джойнер, а также эстонский баритон Аэра Саалы и москвичка Людмила Магомедова. Кстати, уже на следующий вечер Магомедова и Мак пели в «Аиде», продемонстрировав недюжинную вокальность. В составе «Летучего Голландца» безусловным лидером была другая москвичка – Млада Худолей, которую, впрочем, Москва открыла для себя лишь на гастролях Мариинского театра, где она тоже пела Senta. Кстати, Млада в Риге до некоторой степени своя: ее дед, Леонид Худолей, был некогда худруком Оперы. Но вряд ли именно это обстоятельство стало причиной тому, что Млада имела здесь такой успех и получила приглашение принять участие в премьерах нового сезона – «Евгения Онегина» и «Соломеи».

Хорошо все-таки, что искусство хоть иногда может себе позволить роскошь не зависеть от политической конъюнктуры. Пока наши политики твердили о бойкоте, в Риге в это же самое время выступали наши певцы, да еще и гастролировали сразу несколько российских театров. До и с международной изоляцией, как видим, не очень-то получается. Потому что, пока из-за амбиций национально озабоченных политиков интеграция Латвии в европейские структуры тормозится, интеграция в европейское культурное пространство сторонними деятелей искусств идет полным ходом. Прошедший фестиваль, организованный Андреем Жагарсом – человеком, мыслящим не узконационально, но вполне по-европейски, – лучшее тому свидетельство.



«Альцина». Сцена из спектакля.
«Летучий Голландец». Сцена из 2-го акта. Млада Худолей — Senta.
Фото: Gunars Janaitis

Учредитель Государственный академический Мариинский театр
Регистрационное свидетельство N П 1144 выдано Региональной инспекцией по защите свободы печати и массовой информации 23.09.1994
Главный редактор Дмитрий Морозов (E-mail: dmorozov@duznet.spb.ru)Редактор Павел Гершензон(E-mail: pavel@gersh.spb.ru)Дизайн Виктория Бартельс
Адрес редакции:190000, Санкт-Петербург, Театральная пл., 1 Телефон 114 73 61 Факс 314 17 44 (для редакции газеты «Мариинский театр»)
Верстка – Агентство «RIS-print» Диапозитивы – «СветБалтРепро» Подписано в печать 24.09.1998 Отпечатано в АООТ «Типография «Правда» Цена свободная Зак. 3216.

ПРИ ПЕРЕПЕЧАТКЕ ССЫЛКА НА ГАЗЕТУ «ОКНО В ЕВРОПУ» ОБЯЗАТЕЛЬНА

Окно в Европу спец. к газ. Мариинский театр – 1998 – № 5-6 с. 6
1998
статья Рига оперный фестиваль