

За занавесом из шелка

«Сила судьбы» Верди в Авиньонском театре. Дирижер Сирил Дидерик, режиссер Бернар Брока, сценография Бернара Арнуля, костюмы Ивонны Сасино де Нель, свет Даниэля Броше

Авиньон — Арль

Алексей Парин



Что знает средний операман про Авиньон? Папский дворец, мост, про который все взявшие хоть пару уроков французского помнят, что там танцуют в кружок. Не забыть и Авиньон — другой Рим (не путать со Вторым и тем более Третьим!), к которому имел прямое отношение Франческо Петрарка. Это последнее обстоятельство проявляется в языковой традиции: если оперу дают по-итальянски, перевод либретто и супратитры не требуются.

И вот мы на площади перед Оперой. Еще два шага — и увидим Папский дворец, грандиозную махину, целый мир с бесчисленными, налезавшими друг на друга разнородными пластинами искусств. Еще три шага — и выйдем к широченной Роне, которой знаменитый мост доходит только до середины, словно симболизируя тупик авиньонского папства. Но это все там, через несколько шагов, а здесь не такой уж маленький, но очень тесный театр XIX века, куда народ валом валит в солнечный воскресный день. Оно и понятно: «Силу судьбы», копродукцию с несколькими театрами (Марсельской оперой, Королевской оперой Ватонии и оперой города Виши), здесь покажут только два раза: не успеешь — пеняй на себя.

Увы, восприятие тех, кто слышал свердловскую и ленинградскую «Силу судьбы», абсолютные музыкальные свершения Евгения Колобова, навсегда отравлено. В союзе с певицами, находящимися в расцвете вокальных сил и словно созданными для Верди — Ольгой Соловьевой и Любовью Казарновской, — Колобов возводил строение ослепительной красоты и редкой соразмерности. Теперь, с дистанции времени, стало понятно пристрастие Колобова, сторонящегося головной метафизики, именно к этому вердиевскому опусу: здесь, может быть, как ни в одной опере в мире, найден эмоциональный, как бы внедуховный адекват религиозного чувства, вера явлена не в жестких музыкальных конструкциях, но в каком-то «натуральном», стихийном, «простом человеческом» виде. Когда знаешь — от Колобова, — что таит в себе эта музыка, запись Рикардо Мути (1986), к примеру, со старательной Миреллой Френи кажется просто смешной, и даже всегда надежный Пласидо Доминго «гвоздит», чувствуем мы, совсем не по адресу. И Юлия Варади в венской «Штаатс опер» представилась не более чем мастеровитой кривлякой.

Однако никуда не деться, сегодня даю «Силу судьбы», и займем места.

Дирижер Сирил Дидерик уверенно ведет небольшой авиньонский оркестр по темам увертюры, обещая неремесленную разделку оперы в целом. Позже, правда, выяснится, что за рамки высоко-го профессионализма ему не вырваться, но живое чувство в музыке все же проступает. Режиссер в союзе с художниками старается разместить и трагические, и жанровые сцены в условном притчевом пространстве, играя такими приемами, как превращение мощной каменной стены в абсолютно прозрачную марлю или внезапный переход от бытовой пластики к символической. Работа с актерами далека от стрелеровской нюансированности, но в целом постановке свойственна внятная внутренняя драматургия — без каких бы то ни было открытий, но и без шаблонности, усредненности. Приятно то, что нет ни малейшего желания оправдать «несуразности» (имеющие чисто символический характер, хоть пиши трактат по психоанализу) посредством кондового оперного реализма. Правда, и попыток прочитывать внутренний смысл происходящего тоже маловато.

Но что-то мы застряли на режиссуре, хоть ее не так уж много. Что там поют уважаемые вокалисты?

Начну, как водится, с худшего. Роль гадалки Претиозиллы, по нерушимой традиции, поручили артистке с грубым вокалом и вульгарными ухватками: Людмила Шемчук, в свое время оторвавшая первую премию на конкурсе Чайковского, несет свое большое искусство с прежним напором, хотя и сильно подрастеряла ровность регистров и тембральное своеобразие. Сильно лавится на верху баритон Жан-Марк Ивальди в партии Карлоса, зато в остальном его работу можно оценить на хорошо с плюсом. Прекрасны оба монаха — жанровый Мелитоне, милага Мишель Трампон и принадлежащий трагедии Отец Настоятель — Альфонсо Эчеверриа, обладатель мягкого, гибкого, задушевного баса.

(На этом месте вынужден сделать отступление и совершить филологическое признание: каюсь, никогда не обращал внимания на то, что второй член словосочетания Padre Guardiano, как значится эта роль по-итальянски, означает вовсе не имя, а должность. Так что прошу в будущем ставящих оперу бесплатно пользоваться моим открытием. А то ведь иногда Слепую в «Джоконде» тоже именуют старухой Чехой, забывая перевести с итальянского.)

Очень приятное впечатление оставляет тенор Франсиско Казанова, которому Альваро близок не только по амплу, но и по происхождению: певец из Доминиканской Республики мог бы, вероятно, легче, чем любой европеец, влезть в шкуру беглого инкского царевича. Мог

бы, да грехи в рай не пускают; обладая комплекцией русского попа с махровой антирелигиозной карикатуры и отвергая на корню понятие сценического образа, певец занимается тем, что считает своим прямым делом: самозабвенно поет. Зато поет и вправду недурно: за исключением нескольких форсированных и тремолированных нот, все ведет внутрь, в глубину, в самую сердцевину вердиевского героя, и мы находим здесь ту «музыку сердца», которой учил нас Колобов. (Казанове, может быть, подошел бы больше исходный, петербургский конец «Силы судьбы», где отчаявшийся, отвергнутый небом Альваро после смерти Леоноры бросается со скалы с проклятиями всему человечеству.)

Но, конечно, масштаб «Силы судьбы» определяет Леонора. И примадонна по стати Вильхельмина Фернандес, известная широкой публике кассовым некогда фильмом «Дива», к счастью, по праву оказывается со своей Леонорой в центре высокой трагедии. Я уже отмечал серьезность ее работы в берлинской «Аиде» («Сегодня» от 11 февраля), — здесь же высочайшие музыкантские и артистические качества певицы проявились особенно ярко. Не будучи безупречной вокальной грейшей, греша сбоями в регистровых переходах и тембральными промахами, Фернандес с такой самоотдачей вырастает в судьбу Леоноры, с такой любовью обещает все утоллки ее мятущейся души, что не принять ее в сердце просто невозможно. К тому же в ней есть настоящая порода, и ее появление в мужском плаще и широкополой шляпе, всегда столь удручающее в опере, остается в памяти вспышкой испанской элегантности.

Первое действие с его странной завязкой, стреляющим с полу в цель пистолетом идет на фоне черной стены, и только проем в середине таит свет, скрываемый нервно развевающимся шелковым занавесом. Тула, в проем, устремляются горемычные Альваро и Леонора, отдаваясь во власть миру, где никакие клятвы не уберегут от наглого оскала судьбы, ни одна стена не способна остановить победное шествие фатума. И вот в последней картине, в самом ее конце вдруг исчезают полуабстрактный святой грот, место Леонориного анахоретства, и мы снова видим черную стену с проемом, в котором трепещет светлый шелковый занавес во всю высоту сцены. И когда Леонора (к чести режиссера, не сделавшая ни одного бытового движения с целью самоубийства) умирает (по реплике Альваро: Mortal!), Фернандес застывает к нам спиной, как-то по-полиески воздев плавные руки на фоне колышавшегося занавеса.

Такой финал подошел бы Колобову. На большой комплимент я просто не способен.