

Датская Королевская Опера: Вагнер и Моцарт

Окно в Европу (справа) к театру Марцинский театр, — 1995. — № 6-7. — С. 7

Двухсотое исполнение вагнеровского "Тангейзера" в Королевской Опере стало триумфом артистического директора Илэйн Пэдмоуэ так же как и режиссера Франчески Дзамбелло, художника Бруно Швенгля и дирижера Дитфрида Бернета. Оно было отмечено разумным подбором певцов, впечатляющей постановкой и дотошными музыкальными приготовлениями. Более того, оно просто затмило недавние исполнения, которые я видел в Берлине и Мюнхене и объявило оперному миру, что с Копенгагеном теперь придется считаться.

По замыслу Дзамбелло, Тангейзер — не просто художник, мечущийся между двумя женщинами, Венерой и Елизаветой, а человек, пытающийся удержать те различные качества, которые они представляют, и объединить их в своем собственном существовании. В то время как Венера — богиня — существует как нечто отдельное, Елизавета — как бы Тангейзер в женском обличьи. Каждая из женщин пытается побуждать Тангейзера к творчеству, и в этом они оказываются двумя аспектами одного характера. Некоторые режиссеры настаивают на этом и поручают обе партии одной певице; но не Дзамбелло. Ее замысел не вымучен, и спектакль движется непосредственно, как свободно текущее повествование. Декорация Швенгля к I и III акту представляет голую скалистую местность, где балет Венусберга (в удлиненной "парижской" версии) больше стремится к атлетизму, чем к сладострас-

тию; игра освещения в подражание борделю помогает, но нигде даже не приближается к тому эффекту, который можно наблюдать по датскому почному телевидению.

Средний акт, в Зале Пенни, намеренно контрастирует. Декорации, напоминающие картинку из книжки, плоские, раскрашенные и очевидно обманливые, призваны показать явное притворство Ландграфа и его окружения — не меньше, чем банальность песен менестрелей. В финале Тангейзер и Елизавета соединяются в смерти. Я уже видел такую версию раньше, но никогда — такого извращения радости громадной массы (ватаги детей, как всегда у этого режиссера) в слепящих белых одеждах.

Солисты на всем протяжении играли хорошо, проникнувшись тем, что их просили делать; большой великолепный хор был размещен уверенной рукой. Пение везде соответствовало высоким стандартам: в трудной заглавной партии Стиг Фон Андерсен, впервые взявшись за нее, радовал устойчивой (твердой) лирической линией и получасным без всякого напряжения тоном чистого металла. Елизавету пела Тина Киберг, уже исполнявшая эту партию в Байройте. Здесь она казалась более дома и подарила прелестным исполнением, приятным для глаза и безупречным для слуха. Вольфрам Гвидо Пасваталу был необычно прямым и догматичным, его сильный голос производил прекрасный эффект.

Дитфрид Бернет осторожно балансирует

вал между лирическими, почти италийскими пассажирами и более вагнеровской музыкой; ничего неуклюжего, ничего взрывного или режущего — но широкий замысел, в котором нашлось место деталям. Королевский Датский оркестр отвечал живой, блестящей игрой.

Новую постановку "Похитения из сераля" осуществили режиссер Жан-Клод Оврэй, художник Луи Беркю и дирижер Джейн Глоувер. Потребовалось некоторое время, чтобы понять, что происходит: режиссер перенес действие в эпоху Моцарта и, по этому замыслу, паша Селим стал богатым венским аристократом, который носит восточный костюм и превратил дворец в сераль — не просто ради причуды, а чтобы легче похитить и соблазнить Констанцу.

Эта уловка позволила Беркю экономно использовать одну декорацию в виде грациозной беседки с колоннами, зеркалами и окнами, через которые видно голубое небо, наводящее на мысль о южных районах Вены. Ход этот также снимает ощущение угрозы, к сожалению. Турки столетия стояли у ворот Вены. После того, как они ушли, венцы могли высмеивать их, но глубоко укоренившийся страх остался. По моему мнению, это могло бы стать неявным, тревожащим основанием действия. Постановка была условной и, видимо, намеренно, поскольку в Копен-

гагене не видели этой оперы больше тридцати лет. Сделана она неплохо, но характеристики могли бы быть острее и движения на сцене могло быть больше, чем просто перемещения вокруг диванных подушек. Костюмы соответствовали если не месту, то времени. В целом, спектакль хорошо смотрелся, труппа была молодой, и все шло с воодушевлением.

Мужчины пели лучше женщины. Йорма Сильвасти (Бельмонте) продемонстрировал превосходный тенор, подвижный и элегантный, и верный моцартовский стиль. Педрило Михаэля Кристенсена во всем был ему под стать, поочередно то острый, то лирический Хельмут Бергер-Туна (Осмин), хотя и с несколько легким голосом для этой партии, был хорош сценически, здесь скорее с берегов Дуная, чем с Босфора. Лена Нордин — не первое сопрано, для кого партия Констанцы стала слишком большим вызовом; избавившись от этих "злых пассажиров", она бы одержала такую победу, какую могла бы. Джина Май-Май имела для Блонджен высокие ноты и живую, искусную игру.

Дирижирование Джейн Глоувер отличалось красивой фразировкой и, когда это требовалось, блеском. Она поддерживала верные темпы, а Королевский Датский оркестр играл с безукоризненной точностью.

Роберт ХАРТФОРД ("Opera Now")
Перевод с английского
Лины БУЛЫЧЕВОЙ