“Ах ты, моя пеструшка” —

или “Евгений Онегин” по-кельнски

На спектакль Кельнского оперного театра я попал случайно. Так получилось, что за неделю моего пребывания в городе на его главной сцене “Онегина” показывали трижды, а в остальные дни шли “Дон Кихот” и еще нечто в том же роде. Впрочем, нет худа без добра — естественное любопытство взяло верх над инстинктивным нежеланием слушать в сотый раз шедевр Чайковского в неведомой сценической трактовке, да еще и на неродном для певцов языке.

Зал театра напоминает отечественный Дворец культуры высшей категории постройки 70-х годов: снаружи много бетона, а внутри — столь же много мрамора. Сами кельнцы относятся к этому сооружению с изрядной долей юмора, но в смысле акустики зал вполне удовлетворителен.

Если бы речь шла о музыкальной стороне постановки, то ее можно было бы оценить однозначно — как весьма качественную. Превосходный оркестр с традиционно блистательными духовыми и аккуратными струнными. Хорошо подобранный ансамбль солистов, практически не допускающих сбоев в вокальном отношении. Выдающийся дирижер Джеймс Конлон (в минувшем сезоне в одном из “Променад-концертов” Мариинки он с оглушительным успехом продирижировал Второй симфонией Малера) — что называется, оперный дирижер “божьей милостью”: все для певцов, никакой темповой отсебятины, партитура выучена наизусть...

Но — и очень большое “но” — прочие компоненты спектакля навеяли далеко не столь радужные мысли.

Причудливая мешанина из атрибутов условного и реалистического театра предстала публике в режиссерском решении Вилли Деккера. Нелепицам и несуразицам несть числа. Уже на музыке Вступления зритель не без удивления видит при поднятом занавесе “ожившую картину”: герои застыли в позах, изображающих их, так сказать, “внутренний мир” — Татьяна (Галина Калинина) с книжкой, вперив мечтательный взор в небеса (то есть в потолок), Ларина (Хельга Дернеш) с шитьем, Ольга (Анни Шваневилмс) просто сидит подле Татьяны, “резво улыбаясь”. Тут же Онегин (Бойе Сковхус) с мрачным взором и руками, заложенными за спину, Ленский (Дэвид Андерсон) с пером и бумагой (как же, поэт!). Если добавить, что сцена, вопреки вполне реалистическим костюмам персонажей и стоящей сбоку на авансцене более чем реалистической кушетке как “знаку эпохи”, пуста и представляет собой нагромождение деревянных конструкций, то ли изображающих русские буераки, то ли непредсказуемость славянской души...

Посчитав, надо полагать, подобную “находку” личным достижением, Деккер в дальнейшем с немецкой пунктуальностью построил действие в духе голливудского “нон-стопа”. Картины идут без перерыва, в конце предыдущей (на звучащей музыке!) герои передеваются в костюмы следующей: “девицы-красавицы”, например, вместо собирания ягод заняты подготовкой ларинского бала, а Татьяна, едва сотворив письмо, вынуждена при помощи Филиппьевны в темпе *prestissimo* натягивать на ночную рубашку платье, дабы успеть навстречу Онегину, уже бродящему где-то у задника... Антракт получился один — после четвертой картины. Поэтому дуэль опять началась с немой “стойки” персонажей (уже не на желтом, а на сине-черном световом фоне), которые едва успевают исчезнуть перед арией Ленского.

Элементарное незнание режиссером бытовых подробностей просто поразительно. В первой картине крестьяне поздравляют Ларину с урожаем букетами подсолнухов (!), притом одеты они в выцветшие джинсы, рубахи “а ля половой” в тракторе, а на головах у мужиков — разноцветные кепки фасона “аэродром”, известные россиянам как признак торгующих на отечественных базарах “лиц кавказской национальности”. Если учесть, что первые тенора Кельнской оперы оказались, по стечению обстоятельств, большей частью выходцами из государств Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии, то читатель может без труда представить комизм ситуации: узкоглазые русские крепостные с букетами подсолнухов, в джинсах, кепках и трактирных руба-

хах, прыгающие через барскую кушетку под звуки песни “Уж как по мосту, мосточку...”.

Наличие упомянутых деревянных буераков подвигло постановщика на полное изъятие танцев, ибо танцевать негде. Вы спросите — что же делают гости на обоих балах? А ничего. На ларинском — сидят на косо стоящих стульях, рискуя свалиться в оркестровую яму, а на онегинском — под звуки полонеза что-то высматривают в “звездном небе”, с коего спущена посередине сцены огромная люстра (видимо, заменяющая кушетку). Те же препятствия не позволяют дуэлянтам подойти к барьеру (прошу прощения за невольный каламбур): после слов Зарецкого “Теперь сходитесь” оба не двигаются с места. Онегин стреляет, а Ленский, получив пулю, вынужден несколько секунд качаться, ожидая, пока соперник, с опаской пробираясь через деревянные “холмы”, наконец доберется до него, дабы подхватить умирающего на руки.

Искусственная затея в конце концерта завершилась “ЧП”: Татьяна, входя за кулисы вместе с мужем, зацепилась шлейфом за гвоздь в неплотно состыкованных блоках, и секунд двадцать (гигантское время!) исполнитель партии Греммина Дитер Швейкар аккуратно высвобождал партнершу из непредвиденного плена. Тут уж терпеливая немецкая публика не выдержала: в зале послышались смешки. Были слышны они и в самый драматический момент седьмой картины, когда Онегин, дотеле весьма натурально домогавшийся желаемого, был остановлен — нет, не Татьяной, а раздавшимся за их спинами пистолетным выстрелом: видимо, чтобы напомнить Татьяне о долге, а Онегину — о погибшем друге. Результат — противоположный замыслу режиссера. А чего стоит эпизод шестой картины! Онегин задает Гремину сакраментальный вопрос: “Кто там в малиновом берете с послем испанским говорит?”. Зрители читают этот вопрос по-немецки (бегущая строка над сценой). Но обнаруживают одиноко стоящую Татьяну — без посла и без малинового берета...

Отчего в преуспевающем, благополучном театре происходит такой конфуз? Я поинтересовался мнением известного немецкого музыканта профессора Клауса Вольфганга меллера и услышал в ответ: “Сер потерял форму, а заменил — контракт не закончен и магистрате у него солидные...”

В последнее время мы много и с подъемом пишем и читаем о возрождении европейской традиции: исполнять оперу на языке оригинала. Кельнский спектакль — веский довод в пользу противников этой позиции. Русский язык, при всем старании артистов, оказался им не под силу. Впрочем, называть русским ту тарабарщину, которую неслась со сцены (разумеется, я не имею в виду Г. Калинину), никак нельзя. Тут и вынесенная в заголовок статьи ларинская “пеструшка” вместо “вострушки”, и онегинское “лучше вынимать не мог” вместо “выдумать не мог”, и еще десятки примеров в каждой из картин. Вспоминая по аналогии премьеру “Дон Карлоса” на итальянском в Мариинке, где моей соседкой оказалась коллега из Флоренции. В глазах ее постоянно читалось великое стремление удержаться от смеха. Едва досидев до первого антракта, она, не выдержав, наконец расхохоталась и призналась: “Если бы Вы знали, как они пели...”. И, в ответ на мой немой вопрос уточнила: “Нет, поют они неплохо, но на каком языке?!” Так, может быть, не нужно переходить на язык оригинала, коли он и звучит безграмотно и публике непонятен? А если и переходить, то после строжайшей проверки спектакля специалистами-языковедами?

Владимир ГУРЕВИЧ