

Отечественные критики (во всяком случае музыкальные), за редкими исключениями, по-прежнему лишены возможности съездить по миру и выбирать фестивали, которые они хотели бы посетить, имена постановщиков, артистов, к искусству которых приобрести. Раньше тому препятствовали причины идеологические, ныне — экономические. И все же, когда достаточно случайно подвернется возможность созерцать, в том числе на престижных подмостках, несколько оперных спектаклей западноевропейской сцены, что называется, «живьем», сегодня воспринимать их иначе, чем несколько лет назад — от счастливого зрительско-слушательского неопыта приходиться к потребности осмысливать, сравнивать...

В Германии я была не впервые. И все три оперных театра Берлина (Штаатсопер, Дойче Опер, Комише Опер) также уже посещала, как и Рейнскую Оперу в Дюссельдорфе. Правда, впервые довелось присутствовать на спектакле Вуппертальского театра, под крылом которого работает знаменитая Пина Бауш, да еще и на никогда прежде не виденной мною опере Шарля Гуно «Ромео и Джульетта».

Раньше восторги затмевали трезвость взгляда и российскую склонность к обобщениям. На сей раз я окунулась в каждодневную будничную театральную жизнь, без единой премьеры и почти без художественных потрясений.

Несколько мифов развеялись в моем сознании по ходу этой поездки. Первый миф: на западной сцене спектакли, как правило, долго не задерживаются. В программе «Вольного стрелка» Вебера, идущего на подмостках Штаатсопер, гордо значится: «130-е — представление со дня премьеры 4 июня 1970 года». Случай далеко не единственный. Вспомню «Тоску» в Дойче Опер, которая была поставлена в 1969 году и до сих пор, насколько мне известно, сохраняется в репертуаре, «Тоску», способную разве что служить образцом того, как «не надо» — ни по устаревшей эстетике, ни по пестрой стилистике, ни по ходульным актерским работам.

С «Вольным стрелком» значительно сложнее. Две дамы способны поддерживать довольно высокий интерес к нему. Одна из них — режиссер, знаменитая Рут Бергхауз; другая — Дагмар Шелленбергер в роли Агаты, вообще-то звезда Комише Опер, постоянная партнерша другой звезды Гарри Купфера, Йохана Ковальского, утвердившая своей индивидуальностью лирическую линию оперы как ведущую. Оговорю: такие спектакли, конечно, находятся под присмотром — постановщика ли, другого режиссера, о чем свидетельствует определенный уровень сценической культуры, ниже коего ни один компонент представления не опускается.

Теперь о втором рассеяншемся мифе — безупречный профессионализм творцов западного театра. Вновь нужна оговорка. Действи-

тельно, высокая профессиональная выучка — одно из безусловных их достоинств. Однако, как все на свете, это имеет теневую сторону, свои издержки, оборачиваясь порой ремесленной приземленностью, холодным, расчетливым академизмом. Наиболее показательной в этом отношении была игра оркестра под управлением дирижера Зигфрида Курца в «Вольном стрелке», тусклая по звучанию, лишенная красок, вялая, инертная по темпоритму. Дирижер, что называется, формально «промахал» спектакль, ухитрившись пройти мимо колористического многообразия партитуры, ее ритмического богатства, фантазии в звукописи. И это в большой мере ослабило ту свежесть прочтения, которая предполагалась Рут Бергхауз.

Однако более всего издержки профессионального мастерства, превращающегося подчас в механистичное ремесленничество, на-

*Окно в Европу (прил. к газ. «Маршанский вестник») — 1994 — № 1 — с. 7*

## РЕПУТАЦИЯ ПОДТВЕРЖДАЕТСЯ, МИФЫ РАССЕИВАЮТСЯ

блювались в работе художников, особенно в спектаклях такого известного сценографа, как Андреас Райнхард, и, в частности, его оформлении вagnerовского «Кольца нибелунга» (совместная постановка Кельнской и Рейнской опер). Райнхард — явный конструктивист. Выстраивание эффектной композиции на сцене, как кажется, его основная задача. Подчинена ли при этом данная композиция движению драматургии, видимо, мало заботит художника. Во всяком случае, символ у него чаще всего заменен знаком, а преобладание внешней формы выхолащивает содержательную суть образа. Таковы длинные, накрытые скатертью столы Райнхарда с чопорными стульями, скорее всего, знак буржуазности обстановки происходящего действия (не говоря уже о том, что такие столы становятся ныне общим местом в современных западных спектаклях, и не только оперных); или — массивные столбы, которые венчают лошадиные головы, что, по всей вероятности, должно ассоциироваться с валькириями — если это и символ, то застывший, формализованный. Рядом — достаточно дешевая бутафория, скажем, «всамделишные» слочки или примитивно сказочный дракон (словно из детских утренников) в «Зигфриде».

Наконец, третий миф: контрастная система как панацея от всех бед, творческих и организационных. После «Итальянки в Алжире» Россини в богатой Дойче Опер, редкое слово, захотелось воспеть систему театра-ансамбля, театра-дома, пока культивируемого у нас, в России, в отличие от

гастрольной «звездной» сцены. Пожалуй, редко можно наблюдать представление, компоненты которого столь не стыковались бы. С одной стороны, блестящий, истинно rossиниевский оркестр, легкий, гибкий и подвижный, с великолепным брво, игровой живостью (дирижер Ион Марин). На большой высоте хор (Хельварт Маттизен) и три главных солиста (Мустафа — Симон Алаймо, Линдор — Рауль Джаминез, Изабелла — Дженифер Лармор), музицирующие с отменной свободой и мастерством, как вокальным, так и сценическим, как в безупречных, немомверно сложных здесь ансамблях, так и в сольных высказываниях. Но остальное?! Трудно представить себе большую нелепость, эклектичность и безвкусицу, при которой потуги на юмор неизменно оборачиваются бессмысленным, суетливым комикованием — это еще снисходительные характеристики работы

нической представляя вступление и антракты. Четкая идейная концепция последовательно проводится в этой «Кармен». Свободолюбивая, не терпящая собственных притязаний пытанка и — бюргерски ориентированный, жаждущий нормальной семьи солдат. Микаэла и Эскамильо — лишь поводы проявиться доминантовым качествам главных героев. Качествам, которые несомненно по определению. Казалось бы, что необычного? Необычное — в нюансах воплощения замысла. Кроме всего, Хозе, при всей своей ортодоксальности, здесь наделен вулканическим темпераментом, Кармен лишена и тени вульгарности, все, что она делает — от внутреннего послы, ответственно, сольные номера сдержанно затаянные, хотя за этой таинственностью — бездна соблазнов. Самое привлекательное в купферовской Кармен Мерлин Шмире-Шмиге — ее есте-

Марина НЕСТЬЕВА

режиссера Джерома Савари и художника Сергея Мардольфа (костюмы Дуссаррата). Право же, если закрыть глаза, увлекает тонус спектакля, азарт его течения. Если же пытаться воспринимать оперу полноценно, то режиссерский «оживлял» способен вызвать лишь раздражение — при том, что возможности и хора, и солистов не требуют дополнительных сценических «допингов».

Лишний раз я убедилась, что целостность представления — может быть, самый важный ныне критерий его оценки. И с этой точки зрения «Кармен» Бизе на сцене Комише Опер, трактованная дирижером Рольфом Ройтером, режиссером Гарри Купфером, сценографом Рейнхардом Циммерманом и художницей по костюмам Элеонорой Клайбер может служить эталоном. Конечно, творческая воля и убежденность, бесконечность фантазии Гарри Купфера осеняет лицо спектакля в первую очередь, придает ему характерные черты, причудливым образом сочетающие мощный интеллект постановщика с феноменальной способностью развертывать непосредственно, словно на ваших глазах происходящее действие, чуть ли не с импровизационной раскованностью. Постановщик здесь как всегда индивидуален до дерзости. Всю «Кармен» он укладывает в стремительное действие без единого (!) антракта, делает свою музыкальную редакцию с воюванием некоторых хоров или кажущихся ему дивертисментными фрагментов, свободной перестановкой, ради интереса драматургии, эпизодов третьего и четвертого актов, сце-

ственность, природность, которая ее никогда не покидает.

Спектакль весь на контрастах: сталкиваются чистые тона цветов — черный, красный, белый, действие, безудержно несущееся, развертываемое на множестве излюбленных режиссером планов, площадок с переходами, лестницах и — эпизоды, словно застывшие, откровенно статичные, «вонзающиеся» внутрь своей эмоциональной проникновенностью («Гадание», «Ария с цветком»). Наверное, и даже точно, оркестр Дойче Опер совершеннее. Но с какой отдачей, с каким чувством солидарности к солистам музицируют и оркестр, и хор в шедевре Бизе, слившись в единый звуковой поток, «нашпигованный» драматургическим смыслом. Интересно, что Купфер лишает историю экзотической этнографичности, представление идет в современных костюмах, и это, помимо остального, придает ей архетипические черты.

«Ромео и Джульетта» Гуно в вуппертальской Опере воспринималась как бы младшим братом купферовской «Кармен», столь же целостным и увлекательным. Хотя, конечно, он не дотягивал по зрелости и мастерству в воплощении замысла до берлинского спектакля, эмоционально временами просто захватывал (музыкальный руководитель — Стефан Климе, режиссер — Розамунд Джилмор, декорации и костюмы — Хайдрун Шмельцер, хормейстер — Хельмут Зонне). Жаль, что по популярности эта опера сильно уступает «Фаусту». И по сладкозвучию, и по драматургической компактности она ничем не хуже своего знаменитого «предшественника». И здесь выделилась исполнительница главной роли Саринна Салминен. Это на редкость органичная, зрелая артистка, отменная вокалистка, которая с поразительной убедительностью рисует эволюцию Джульетты от трогательной невинной девочки до раненой трагической невозможностью быть с любимым пылкой целевой женщины. Салминен работает с колоссальной отдачей, к тому же она отличная партнерша — дуэты с Ромео (Скотт Мак-Аллистер) — драматургическая основа и украшение спектакля.

Пластическая культура — явно не сильная сторона нашего отечественного театра — отличает практически все виденные мною постановки. В Вуппертале, возможно, дополнительным стимулом служит соседство труппы Пины Бауш. Раз рядом такой коллектив, творческая совесть вроде бы не позволяет двигаться топорно, без должной свободы ощущать себя на подмостках, выполнять мизансценические задания режиссера. Вообще, видимо, немецкий менталитет (или, может быть шире, западный) предполагает максимальное использование имеющихся обстоятельств, в том числе художественных, а то и способностей обращать их в достоинства,

придавать им статус характерности. Яркий пример — совместная постановка Кельнской и Рейнской операми «Кольца нибелунга» Вагнера, представления которого я видела на дюссельдорфской сцене. Сначала меня несколько смущил драматизм мышления постановщика (Курт Хоррес) при почти полном микшировании черт эпоса и даже, по-существу, игнорировании признаков фантастической сказочности. Но позже я поняла, что такой подход оказался в большой мере вынужденным. На дорогие эффекты скорее всего не хватало денег. Что же касается певцов, то хотя некоторые из них — участники байрейтского фестиваля — они не обладали настоящими крупными вагнеровскими голосами, что, при прочих условиях, помогает создавать масштабный образ. Характерно, предположим: дюссельдорфский Вотан — Бодо Бринкманн — пел на знаменитой сцене вагнеровского фестиваля лишь партию Доннера. По правде сказать, на ответственную и сложнейшую партию Вотана — «режиссера» всей истории — он и не «тянет» — не хватает не только голосовых данных, но более всего требуемого здесь титанического актерского темперамента. Впрочем, все солисты, представшие в «Кольце» в Дюссельдорфе, были искусные в декламационной манере, подозреваю, что некоторые систематически выступают в современном репертуаре, что очень чувствуется (Кристина Хаген, исполнившая Фрику, определено: я слышала ее в отлично трактованной главной роли в «Поругании Лукреции» Бриттена). Однако, если в партиях Миме и Альбериха (соответственно Хельмут Пампук и Херманн Бехт) характерность позволяет пользоваться преимущественно такой манерой, то в интерпретации Брунгильды (Габриель Шнаут), Зигфрида (Вольфганг Шмидт), Зиглинды (Нэнси Джонсон) недоставало тембровых отличий голосов, протяженности кантленного красивого пения, порой артисты, при всем старании, попросту выдыхались и, уставая, начинали форсировать или откровенно кричать, находясь в зоне высокой tessitura (любимый дуэт Брунгильды и Зигфрида в финале «Зигфрида» в этом смысле особенно разочаровал). В подобных условиях (это, конечно, гипотеза, но похоже на правду) опытный режиссер Хоррес делает ставку прежде всего на раскрытие психологизма в отношениях героев, подробно, до мельчайших деталей, разрабатывает мизансценическую канву их длинных диалогов, максимально выявляет тонкие нюансы проявления разных человеческих особей в тех или иных обстоятельствах (подчеркну: именно человеческих, богов здесь как бы и не существует). Некоторые артисты, скажем та же Кристина Хаген (Фрика), Эберхард Бюхнер (Логге), Херманн Бехт (Альберих) — отлично чувствуют себя в предложенной режиссером художественной системе.

Масштабность же, фресковый разворот, если и ощущаются (а они чаще всего безусловно ощущаются), то благодаря музыкальному руководству Ганса Валлата, трактующего партитуру Вагнера во всем ее величии, роскошестве и многогранности, сообщая солистам и дышащие фразы и точность интонации. Присутствовать же при том, с каким замороженным интересом четыре вечера публика Дюссельдорфа, кстати, в том числе и в рождественские праздники, внимала творению своего национального гения — особое удовольствие. Впрочем, на всех спектаклях, которые я посетила, зал был практически полон. В публике явно преобладали местные жители, не иностранцы. Это были люди разного возраста и социального положения, отдавшие вечер любимому искусству. А если еще знать о таких, скажем, подвигах немецкой публики, как двухнедельное добывание билетов, причем весьма дорогих, отмечаясь день и ночь каждые два часа, чтобы попасть на спектакли возобновляемого «Кольца» в Мюнхене, право же не захочется самоуверенно утверждать, что Запад, в отличие от нас, дескать, не духовен.

На снимке: сцена из спектакля «Валькирия».

