

Окно в Европу (прил. к газ.
«Мариинский театр» — 1995. — № 1. — с. 6)

Ирина ЧЕРНОМУРОВА

Со звездами и без них

Два оперных вечера в предрождественской Вене

Вена в преддверии Рождества была чудо как хороша. На площади перед ратушей стоял терпкий запах горячего пунша, который привлекал на праздничный базар не меньше, чем сверкающие золотом елочных игрушек и яркими красками рождественских сувениров торговые ряды. Месяц перед Рождеством для венцев очень радостен и в то же время напряжен: надо все успеть купить к празднику, выполнить рождественский ритуал и... своевременно подсчитать доходы для налоговой инспекции. И не дай Бог что-нибудь упустить!

Однако поклонников оперы ничто не могло отвлечь от любимого искусства, и, несмотря на мороз, в один день наступивший после пятнадцатиградусного тепла, около центральной кассы выстроилась очередь ожидающих недорогих билетов на премьеру в Штаатсопер: дорогие были уже проданы или заказаны. Тут же интеллигентно сновали очаровательные «дельцы», готовые предложить билеты «из-под полы». А товар был хорош: венская премьера «Федоры» Джордано объединила великолепные силы — в главных партиях выступали Агнес Бальтса (Федора) и Хосе Каррерас (Лорис).

Не знаю, пришел ли по вкусу этот рождественский подарок венской критике (публика, конечно, была в восторге), но у меня спектакль не вызвал праздничного настроения и легких мыслей. Может быть, от того, что наше Рождество совсем не похоже на их, да и настроения у нас иные.

Приняв за предлагаемые обстоятельства тот факт, что Венская Опера в своей политике делает ставку на звезд, я настроилась на выдающееся исполнение. Но по-настоящему захватила лишь Бальтса-певица, которой значительно уступала Бальтса-актриса. Все выполнялось корректно и красиво, и все как неизменный оперный ритуал — жест, осанка, поза, поворот головы. Быть может, это ощущение холодной правильности возникло по контрасту с ожиданием чего-то иного — особенно под впечатлением прекрасного буклета, в статьях которого будоражили воображение имена Сарду и Сары Бернар, слова Рок, Любовь, Самоубийство, Трагедия. Ситуацию спасало участие Хосе Каррераса, обаяние которого безгранично. Именно обаяние — голоса, облика, если хотите, судьбы. При всей формальности традиционно оперных отношений от его героя исходило человеческое тепло, в нем волновали щемящая грусть, какая-то, действительно роковая, обреченность. Лорис-Каррерас был искренен и в любви к Федоре, и в ненависти к ней.

И все же звезды могут не все. Хорошая вокальная форма Бальтса и обаяние Каррераса не могли отвлечь от вопросов, которые вызвала сама постановка. Режиссер Джонатан Миллер — мэтр в этой профессии, восхитивший нас когда-то своими «Риголетто» Верди и «Поворотом винта» Бриттена в Английской Национальной Опе-

ре. В них были не только экстравагантность хода («Риголетто») и удивительная атмосфера («Поворот винта»), но изящество деталей, психологических мотивировок, которые увлекали, втягивали в спектакль с необыкновенной силой. В этой постановке Миллер обошелся «без деталей», хотя сам сюжет давал повод «полюбоваться» Петербургом и Парижем, «поиграть» со временем, эпохой, наконец, с художественными стилями от «венского» до модерна. Прямые углы павильонов оставили унылое ощущение «просто и вообще» места действия, просто дизайна, не лишнего, правда, изысканного сочетания цветов. Большого от художника Тобиаса Хохейзеля режиссер не потребовал. Атмосфера возникла лишь однажды, в центральной сцене II акта, когда Федора ожидает Лориса, чтобы выдать «убийцу» жениха полиции, но, узнав правду, изменяет свои намерения. Здесь единственный раз красиво, «на просвет» сыграли декорации, когда она при свете лампы одна, в заснувшем доме, читает обличающие Лориса документы. Фиолетово-черные и черно-желтые плоскости стен, которые до этого момента были только эффектным фоном для салонной части II акта, в этой сцене объяснения Федоры и Лориса зазвучали в унисон тональности музыки и чувствам героев.

Все остальное в спектакле было откровенно «прямо» и плоско, как нарисованные елки на голубых планшетах декорации III акта, перенесшие действие в швейцарскую деревню, где наслаждаются любовью Федора и Лорис. С лирической парой «прямо» контрастировала княгиня Ольга (Ильдико Раймонди), решенная как опереточная субретка. Она, словно Адель из «Летучей мыши», любезничала со своим любовником и позволяла себе появиться перед друзьями в распахнутом халате и панталонах. Миллер именно так представил себе нравы русских княжеских особ, опустив тот факт, что тогда в России высший свет мало чем отличался от Европы.

Думаю, что вообще в этой работе Миллера бессмысленно искать Россию, князей, эпоху (время действия можно определить только по либретто). Это спектакль о несчастных влюбленных и рассчитан на двух звезд, а все вокруг — общий план — «по тексту», без всякого подтекста.

Много обещавшая премьера «Федоры» Джордано в роскошной Штаатсопер заставила по-другому оценить «Богему» Пуччини в Фолькс-опер, виденную накануне. Кстат, обе постановки не совсем свежи: «Федора» — это копродукция с Брегенцским фестивалем и уже была представлена там, «Богема» в постановке Гарри Купфера — возобновление спектакля десятилетней давности... И если сначала «Богема» оставила странное ощущение, что Купферу тесноват конфликт пуччиниевской драмы, где сюжет не вызывает к мировой скорби и масштабным обобщениям, то после «Федоры» качество

спектакля стало очевидным. Прежде всего музыкальное.

Оркестр под управлением Ашера Фишера был чутким, отзывчивым, все понимающим и на все реагирующим партнером солистов. Особенно хороши были лирические сцены, когда оркестр ворожил мягким *mezza voce*, изумительно пластичной фразировкой, переливами тембров-красок, словно солнечные блики на картинах Моне. В «Федоре» у Фабио Луизи оркестр самовыражался, у Фишера — сопереживал. И в целом «Богема» построена на иных взаимоотношениях. В спектакле актеры «вслушивались» друг в друга, глубоко и искренно участвовали в судьбе друг друга, даже если по сюжету они спорят, не понимают, расстаются. Из этого «соучастия» и возникал настоящий ансамбль. И потому были хороши обе пары: Рудольф (Иохан Бота) и Мими (Ильдико Раймонди), Марсель (Георг Тичи) и Мюзетта (Симина Иван), и с ними их друзья.

Сценическая партитура разработана Купфером детально. В первой картине легкие зарисовки «богеми» сменялись лирическим ноктюрном встречи Рудольфа и Мими. Во второй картине мягкая «пастель» уступала место сочному рисунку мизансцен: шумел бульвар, маршировал оркестр, появлялись вызывающая «на сражение» Мюзетта и «громко» на все реагирующий Марсель. В третьем действии сжималось до одной роковой скамьи, в которую вцепилась отчаявшаяся и умоляющая Мими. И в финале действие возвращалось «под крыши Парижа» и поражало прежде всего тем, как Купфер выстроил реакции этой еще недавно счастливой «богеми», а теперь притихшей стайки растерянных людей. Недоумение вызвал финал, неожиданно разрушивший чистоту приема. Режиссер попытался «под занавес», ничем этого не мотивируя, выйти на социальное обобщение типа «художник и общество» и противопоставить Рудольфа «толпе в цилиндрах». Здесь-то и появилось ощущение, что некоторые стилевые сбои возникали в спектакле от того, что мощному, социально обостренному темпераменту Купфера тесновато в рамках частной истории из жизни богемы.

И все же, все познается и оценивается в сравнении. В «Богеме» Пуччини нет роковых обстоятельств, в спектакле Купфера было не так уж много света и цвета (он монохромный по цвету), но по тому, как разработаны характеры, с каким живым чувством они воплощались прекрасным ансамблем солистов, «Богема» в Фолькс-опер безусловно ярче, чем эффектные цвета и блеск звезд в постановке «Федоры» в Штаатсопер.

Вена в канун Рождества была чудо как хороша. В это Рождество 1994 года в моде у венцев были веристы, и жаль, что для полной картины не удалось увидеть еще «Плащ» с «Джанни Скики» и «Тоску» — последняя в Штаатсопер и конечно, со звездами.