

ПЕРЕЧИТЫВАЯ «СВАДЬБУ ФИГАРО»

Риккардо Мути в венской Штаатсопер

Вадим Журавлев

Другие берега

ПОВСЕДНЕВНЫЙ репертуар Венской оперы отличается от репертуара большинства зарубежных театров. В Милане и Нью-Йорке, Париже и Лондоне два-три новых спектакля несколько месяцев подряд сменяют друг друга, а потом дружно исчезают с афиш навсегда. В Вене, как и в наших родных оперных театрах, каждая премьера «застревает» в репертуаре на долгие годы, при этом новых исполнителей, которые меняются каждую неделю, здесь не обременяют постижением режиссерских концепций (многие певцы вообще приезжают накануне спектакля, поэтому времени на «вживание» не хватает). Через несколько лет спектакль видоизменяется настолько, что на афише появляется мудрая ремарка: «по постановке режиссера такого-то».

Но если очень повезет «пыльной» постановке, новый дирижер решит возобновить ее «музыкальную половину», режиссеры хранители отработают с певцами все мизансцены. И иногда всем им удается вдохнуть жизнь в «старушку». Именно так произошло с двадцатилетней давности постановкой «Свадьбы Фигаро» Моцарта, осуществленной в Вене рано умершим Жаком-Пьером Поннеллем, которую наполнил новой энергией Риккардо Мути. Влюбившись несколько лет назад в киноверсию этого спектакля с со звездием великих актеров-певцов — Пресем, Френи, Фишером-Диску, — от «театральной половины» полупремьеры я ничего особенно не ждал. Но, вспоминая стилистическую выверенность и театральную изысканность спектаклей «Ла Скала», которыми в Москве дирижировал Мути, хотелось верить в его прочтение «Свадьбы». Результаты работы дирижера, который пока свободен от своих основных миланских обязанностей, превзошли все мои ожидания. Впрочем, для венских меломанов она тоже стала сильным потрясением.

Работа Поннелля, осуществившего постановку опер от Моцарта до Хенце, но явно тяготевшего к изысканным стилизациям эпохи барокко и раннего романтизма, не отличается броскими режиссерскими идеями или эпатажными трюками. Ее главным достоинством становятся внутренняя стройность концепции, строгая выверенность и графичность ми-

зансцен, элегантность и чувство юмора. Режиссер, как всегда выступавший и в роли сценографа, создает единое сценическое пространство спектакля, особую атмосферу эпохи, «уладу» для самых требовательных эстетов, удивляя гармоничным сочетанием реалистической манеры и постмодернистских изысканий.

В строгом оформлении спектакля — белых стенах, крутых

о вердиевских и россиниевских операх). С первых тактов увертюры «Свадьбы Фигаро» зал был сражен трактовкой Мути. Неаполитанец выглядел достойным наследником северной, немецкой дирижерской школы. При этом Моцарт в исполнении оркестра Венской филармонии под первой палочкой Мути был необыкновенно искренним, поэтичным и полным очарования. Немного приуве-



Брин Терфель (Фигаро) и Элизабет Норберг-Шульц (Сюзанна).

лестницах, кованых решетках — угадываются очертания «Фигарохауса» — дома на Домгассе, в одной из квартир которого Моцарт написал оперу на сюжет Бомарше. 23 ступени холодной лестницы приводят в пиццу квартиру, где потолок рабочего кабинета «зальцбургского гения» оказывается неожиданно расцвеченным изображением Венеры, окруженной купидонами и нимфами. Также неожиданно в скромных, почти монашеских декорациях поннеллевского спектакля возникает XVIII век с его рококошными завитками, чувственным гедонизмом, казуистикой, эротизмом «опасных связей». Любовные безумства, комедия любовных интриг. Поннелль, точно Да Понте на приеме у кайзера Иосифа, открещивается от социальных мотивов комедии Бомарше. Поцелуй и переодевания, порхающие по сцене и объясняющиеся в любви герои, а кроме того, мушки, записочки, булавочки и прочая «свадебная» мишура.

Риккардо Мути/которого многие считают лучшим оперным дирижером мира, в последние годы целиком отдался стилистическим изысканиями. И судя по его выступлениям в Москве и записям, в операх Беллини и Моцарта ему это удается с блеском (чего не скажешь

личенные, но всегда точные жесты маэстро вели оркестрантов к новому постижению моцартовских мелодий, которые звучали так необычно и оригинально, что, казалось, исполнялись впервые. Естественно, Мути вносил свою образность в спектакль Поннелля: дирижер как будто выбирал из фонтирующих и искрящихся моцартовских арий, дуэтов и сцен все грустные, трогательные, печальные пассажи и аккорды, потирающие изысканно увеличивал их длительности. В результате столь тщательной фильтрации опера уже не принадлежала к жанру буффа. Трагическая нота, внесенная Мути, заставляет зрителей по-другому взглянуть на сюжет Бомарше и либретто Да Понте. Не слишком ли часто их персонажи издеваются друг над другом, не щадя самых близких и любимых людей? Не выглядят ли они слишком грубыми, язвительными, нетерпимыми, не превращаются ли их ирония в эрничество?

Глядя, как толкает и щиплет несчастного Керубино Фигаро, исполняющий знаменитую и неизменно веселую во всех интерпретациях арию «Малчик резвый, кудрявый, влюбленный», как с садистским рвением изобличают они с Сюзанной друг друга в неверности, становится немного не по себе.

Эти аллегории жизни с присущей ей недолговечностью чувства заставляют, скорее, плакать, чем смеяться.

Возродить атмосферу поннеллевского спектакля уже в духе стилистической трактовки Мути помогли молодые певцы, которых в Вене успели полюбить. Эпизентром театрального карнавала стали исполнители партий Фигаро и Сюзанны — Брин Терфель и Элизабет Норберг-Шульц. «Сын» Германа Прейя и «дочь» Миреллы Френи, двух исполнителей в поннеллевском фильме, заражали своими искренностью и изяществом всех участников спектакля, актерским мастерством высочайшего класса и образной вокализацией, для которой не существует технических сложностей. Уильям Шимелл, не особенно зарекомендовавший себя в Москве в спектакле «Так поступают все» Мути-Хамме, на этот раз великолепно справился со сложнейшей партией Графа. Только Адриана Пиченка, в последний момент заменившая маститую итальянку Чечилию Газдиа, выглядела в партии Графини неуверенно, знаменитая ария «Dove sono» была самым слабым местом спектакля. В партии Керубино в Вене дебютировала итальянка Моника Бачелли, уже успевшая исполнить эту партию на Зальцбургском фестивале. Стопроцентная «малышка» (таков венский критерий оценки исполнительницы «брючных» партий), к сожалению, обладает не очень красивым, от природы глуховатым голосом, недостатки которого она восполняет необычайной подвижностью.

Спектакль Поннелля заканчивается необычно. В декорациях последнего действия на сцене возникает дерево с пластмассовой листвою, которое очень напоминает чахлые растения в кадках, которыми украшают дворчики и улицы старой части Вены, в том числе и в районе «Фигарохауса». Под этим деревом все герои моцартовской оперы будут есть свои последние арии, срывая маски ёрников и обнажая ранимые души. От прикосновений к стволу «сочная зелень» будет трепыхаться, а «лунный» свет софитов играть на ней. Всепобеждающая театральность Поннелля помогла Риккардо Мути, театральные вкусы которого последних лет все более напоминают о реализме 50-х, «перечесать» оперу Моцарта. И как перечесать!