

# Храм без леопардов

Селогни. —  
1993 — аданр.  
— с. 11

## На спектаклях венской Штаатсопер

Вена

Алексей Парин

# Ч

четыре премьеры венской Штаатсопер нынешнего сезона — это тетралогия Вагнера «Кольцо Нибелунгов», которая целиком рождается заново под руками режиссера Адольфа Дрезена и дирижера Кристофа фон Дохшани. Уже промурлыкали русалки в «Золоте Рейна»; сплелись в любовном экстазе Пласидо Доминго — Зигмунд и Вальтрауд Майер — Зиглинда («Валькирия»); Зигфрид Ерусалем уже сумел наденить вокальным блеском своего тезку в одноименной опере — так рассказывают очевидцы. А пока готовится завершающая часть марафона — колоссальная «Гибель богов», в которой Хильдегард Берене — Брунхильде предстоит поставить смысловую точку — или другой знак прерывания, например, вопросительный, — великолепный зал Штаатсопер живет повседневным ритмом.

Старые спектакли служат как бы ритуальной рамой для регулярно отслуженных богослужений в честь музыки. Сюда не впускают дирижеров-леопардов, которые бы своим появлением обнаруживали в ритуалах новые, скрытые смыслы. Зато всеми силами стараются завлечь дирижеров-жрецов, способных наполнить ритуал сегодняшним содержанием.

Но разве это возможно?

В «Тоске» Пуччини за пультом встал впервые, без предварительной работы с оркестром и певцами, итальянец Марчелло Вистти. Его предельная самоотдача, его взрывная, спонтанно изливаемая в пространство энергия, напоминающая нашего Евгения Колобова, сообщают музыке Пуччини достоверность человеческого документа, заставляют услышать в ней значительность — даже тех, кто не принадлежит к поклонникам веристской музыки (читатель легко догадается, что я имею в виду прежде всего самого себя). У Вистти при всей его повышенной эмоциональности строгий вкус: ни разу музыка Пуччини не обдала нас в тот вечер влажной волной сентиментальности, ни разу не оттолкнула грубым нажимом. О, как пели виолончели в начале третьего действия — оркестранты Венского филармонического явили нам в плавающих звуках пряность и духоту римской почвы...

Но этой оперы нет, если на сцене нет примадонны. И она явилась публике — стройная, порывистая, видная, с большим кристальным голосом, легко переходящим от сокрушающего форте к тающему пиано. Имя ее знакомо по конкурсу Чайковского и концерту в Москве: Мария Гулегина. В тот вечер ей не очень повезло с партнерами: болгарин Эмил Иванов был

звонок, но пуст, его Каварадосси походил скорее на предмет мебели, чем на персонаж; южноафриканский певец Викас Слабберт был сценически органичен, но певчески немощен. Гулегина не растерялась: ее Тоска с самого начала привлекала как личность, заставляла вслушиваться, вглядываться ради нюансов смысла: ритуал превращался в событие. Тоска Гулегиной чувствовала свою загниванность — не приступы ревности мучили ее, а ощущение обреченности, скорого конца. Сценически в Гулегиной нет ни страсти Дузе, ни изопренности Сары Бернар; певица илет скорее от своей человеческой органики, чем от актерства. Вокально и, самое главное, музыкально Гулегина не шугарствует, но свободно творит — и тут ей всячески потворствует Виотти. Певца и дирижера сумели надломить пыльную раму спектакля, поставленного еще Маргеритой Вальман и нарисованного еще Николаем Бенуа; сюжет «Тоски», может быть, и не освоил, но тема «музыка внутри человека» звучала очень весомо.

В «Фальстафе», поставленном и нарисованном Фидлино Сантьястом с его эстетикой картона и

Любимец Вены Владимир Чернов, внесший в своего Форда не только богатейший вердиевский опыт, но и тончайшее музыкантское чутье, и дебютантка Штаатсопер юная румынка Анджепа Георгиу (Нанетта) пели лучше всех. Каждый фрагмент партии становился в их исполнении отшлифованным бриллиантом, если вспомнить оперные сравнения прежних времен. Но в ансамблевой пещучности, кажется, нельзя было упрекнуть никого: интернациональный букет солистов играл всеми мыслимыми красками. Назову в первую очередь актёр-мастера Бенджамин Лаксона (Фальстаф), безупречную музыкантку Нэнси Густафсон (Алиса), органичного в буффонадах Анатолия Кочергу (Пистоль).

Озава осуществил «капитальное позобновление» «Фальстафа», над ансамблями солистов он работал с особым тщанием. Это позволило ему отринуть со своих ног прах, рассыпанный на подмостках; хотя, конечно, мысль о необходимости срочного прочтения такого музыкального произведения посещала во время спектакля нередко.

Штаатсопер и впрямь собирается наряду с настоящими премьерами



«ФАЛЬСТАФ» ВЕРДИ. ФАЛЬСТАФ — БЕНДЖАМИН ЛАКСОН, ФОРД — ВЛАДИМИР ЧЕРНОВ

шаблона, безраздельно главенствовал философичный Сейджи Озава. Вердиевский педепр ступил в его руках до метафоры нашего времени, засверкал типично постмодернистскими отблесками и вспышками. Музыкой жизни, музыкальной повседневности делал маэстро Озава самую моцартовскую из всех опер Верди: не страсть отдельной личности, не порыв отдельного народа вырывались здесь из недр творческой личности, а взгляд на жизнь как целое, перетекание одного человека в другого, разлитое в воздухе томление духа. И Озава сам тоже творил — и уходил в тень, как Верди завешивал от своих страстей дымок платонической пещеры. И певцы ценились здесь не за личностную энергию, а за способность вслушаться в то, что разлито в воздухе.

устраивать такие возобновления с участием дирижеров первого калибра: планируется «Свадьба Фигаро» с Риккардо Мути и «Кавалер розы» с Карлосом Клайбером, которые по определению не могут не стать сенсационными.

А в те же дни в Зальцбурге, в рамках Пасхального фестиваля, «Фальстаф» переживал премьерную радость и муки: оркестр Берлинской филармонии под руководством Георга Шолти, певцы во главе с Хозе ван Дамом, режиссер — легендарный Лука Ронconi — манили зрителей новыми красками, новыми ощущениями. А сцена, блеклая, белесая, словно окутанная плотной дымкой, как рассказывают очевидцы, очень бы хорошо срифмовалась с музыкантскими озарениями маэстро Озава.