

«Макбет»

Москвичи вновь испытали потрясение. На этот раз — познакомившись с искусством Английской Национальной оперы.

Свои выступления театр начал с показа оперы Дж. Верди «Макбет». Скажу честно, что то, что открылось взору на сцене в первый момент, вызвало недоумение: серые, в подтеках, косые стены, образующие глухой угол не то каземата, не то тюрьмы; толпа бедно одетых женщин в платьях явно не шекспировской и не вердиевской эпох, а скорее двадцатого века, военные мундиры на мужчинах. Все это — насторожило. Невольно возник вопрос, возможно ли столь откровенное приближение классики к современности? Допустима ли такая интерпретация? Как «видимое» соотносится со «слышимым»?

Но очень скоро «правила игры» этой постановки стали понятными и убедительными. Я не хочу сказать, что теперь по примеру этого спектакля именно так следует ставить всякую классику. Нет. В принципе я против такого осовременивания классики. Но... победителей не судят. Наконец, в каждом правиле бывают исключения. И данное «исключение» меня не только убедило, но и взволновало. И не только меня, а весь зрительный зал.

Постановщикам спектакля вместе с артистами удалось достигнуть главного — публика по-настоящему ужаснулась, наблюдая, как зло порождает зло. Естественно, возник протест против него и непосредственная радость единения с теми, кто его победил. Англичане добились активного сопереживания. Равнодушия или вежливого интереса не было.

Замечу попутно, что отечественные постановки «Макбета», в которых старались выдержать временное соответствие музыки и сцены, как ни странно, такого эффекта не достигали. Почему? Исчерпывающее объяснение дать трудно. Может быть, потому, что музыка Верди слишком красива? Ее драматические взлеты и контрасты образов все-таки слишком благородны для ушей современного слушателя и не раскрывают поэтому всего ужаса трагедии?

Поэтому, мне кажется, постановщики английского спектакля правы, наполнив его очень острыми, неожиданными, подчас чрезвычайно эффектными, модернистскими зрительными образами, символами, метафорами, не выдерживающими порой бытового логического обоснования, но тем не менее точно бьющими в цель, вызывающими в нашем сознании сильные эмоции. Стиль сценографии С. Лазардиса приближается к искусству музыки — оформление не столько конкретно, сколько эмоционально. Оно вызывает чувства как таковые, возможные в разных эпохах. Рамки трагедии раздвигаются. Зло пагубно всегда, и приближение времени действия к современности лишь помогает острее воспринять трагедию.

Средствами сценографии даются точный посыл событиям, раскрывается причина, толкнувшая леди Макбет на столь ужасные преступления, — ощущение крайней неустойчивости, опасности положения Макбета и его супруги. Это самочувствие воспроизводится двумя выразительными деталями: на стене фигура вздыбленного коня. В его седле Макбет. Он, видимо, толкнул коня, из которого вниз по стене полилась кровь — ее символизируют ниспадающие складки собранного алого полотнища, которое, кстати, после убийства Дункана, безобидного старика, похожего на ребенка, расправится и займет уже полстены. Характерно, что копыта коня, на котором восседает Макбет, висят над пропастью.

Но самая ошеломляющая находка — железная кровать, прикрепленная к стене высоко над землей, да еще в наклонном положении. Стоя на ней, порой изгибаясь, как змея, исполняет свою первую арию леди Макбет. Драматизм пения Кристины Цисински и крайняя опасность мизансцен всеяют чувство страха. Видимо, этот страх и заставил леди Макбет пойти на преступления и убедить мужа в их необходимости. В постановке множество символов, допускающих различные толкования. Например, вереница муляжков обнаженных людей, уходящая далеко за горизонт. Видимо, постановщики хотели создать образ человечества, людей «чистых», пока без какой-либо социальной принадлежности. Перед этой вереницей суетится Банко, возле него — прозаические кипы бумаг и лициузная машинка. Может быть, он — соратник и соперник Макбета — распределяет роли, кому и кем быть в жизни? Именно во время этого заниятия появляются два агента Макбета, хватают и убивают его.

Массовые сцены читаются по-разному: то это бедный, запуганный люд, с готовностью протягивающий руки для кандалов то многочисленные свидетели истории, находившиеся на скамье подсудимых. В финале — это обитатели психиатрической больницы. В тщательно разработанные мизансцены с их участием вкрапываются и балетные эпизоды — аккуратные, сгорбленные старушки в черном — ведьмы, торжествующе исполняющие свой танец над подопечными пациентами.

Но все-таки среди этой унылой толпы появляются зачинщики сопротивления злу. Сначала робко, потом все решительнее кладут они, как и надгробному памятнику, на опустевшее кресло Банко зеленые ветви в знак памяти и протеста. В финале эти ветви сыграют решающую роль в судьбе Макбета и помогут восстановить справедливость.

Успех такого рискованного решения оперы Верди, безусловно, возможен только при высочайшем уровне исполнительской культуры — не только певческой, но и актерской, и пластической.

Следует признать, что Английская Национальная опера, так же, как и Штутгартский оперный театр и прославленная «Ла Скала», продемонстрировала высочайшие образцы оперной культуры, целый комплекс доведен-

«Ксеркс»

По дороге в Большой на оперу Г. Ф. Генделя «Ксеркс» немного мучили угрызения профессиональной совести: «Надо было заглянуть в книги, подготовиться, все-таки с консерваторских времен с этим не сталкивались. Гендель, Ксеркс — как-то все это очень серьезно, далеко и забыто — я же не член Генделевского общества». Правда, была надежда на англичан: сделают буклет, дадут историко-музыкальную справку — ведь опера эта не часто идет не только у нас. Но не тут-то было. Краткая биография Генделя (короче, чем художественного руководства театра), столь же краткий пересказ сюжета — и

с настоящим английским юмором, в существовании которого, честно говоря, можно было уже усомниться, случайно наткнувшись на телесериал «Да господин премьер-министр!». Что же оставалось делать в таком случае? Только наслаждаться безупречно стильным спектаклем, радуясь все новым выдумкам изобретательного Николаса Хитнера (режиссер-постановщик), и воспринимать необыкновенную легкость, с которой певцы исполняют сложнейшие партии как нечто само собой разумеющееся.

Пожалуй, самое интересное в режиссерском замысле спектакля то, что самонирония по отношению ко всему «чистому английскому» — а это мы видим как в отдельных деталях (подстригание лужайки, созерцание каких-то замечательно-дурных диких и т. д.), так и в целом, когда каждое передвижение по сцене выглядит ритуалом, — сочетается с определенной серьезностью, когда дело касается взаимоотношений героев, помещенных в эти забавно-странные условия. Именно в этом, кажется, удача режиссера, который иронизирует над всем, кроме подлинных чувств, и не пытается осовременить музыкальный стиль оперы.



Сцена из спектакля «Ксеркс». На снимке: Энн Мэррей — Ксеркс, Ивонна Кенни — Ромильда.

Фото Л. Педенчук.

Все. И как же радостно стало, когда с первых минут спектакля стало ясно, что все это не нужно. Не нужно подготовки и объяснений — все говорит само за себя. Оказалось, что все так близко, все так замечательно перемешано — времена, народы. Прекрасно, что немец Гендель, будучи английским подданным, пишет итальянскую оперу-seria про персидского царя Ксеркса — да, впрочем, какая разница, персидский турок, сюжет ведь на все времена. Прекрасно, что наши современники англичане поставили для всего мира эту оперу

жет быть одно состояние — это с блеском доказывают певцы-актеры, точно выполняя поставленные перед ними музыкально-сценические задачи.

В этом актерском ансамбле трудно выделить кого-то особо, настолько каждый хорош на своем месте, вне зависимости от различия вокальных и актерских возможностей. Конечно же, всех покорили и страстный Ксеркс — Энн Мэррей, и женственная Ромильда — Ивонна Кенни, и неутомимая Аталанта — Лесли Гарретт. Надо сказать, что исполнителям партии Элвино — Кристоферу Бут-Джонсу и Ариодата — Родни Маккенну — повезло в этом спектакле: их мужские голоса особенно свежо звучат на фоне обилия женских, тем более, что партия Арзамена также отдана высокому голосу. В спектакле ее с блеском исполняет контр-тенор Кристофер Робсон.

Хочется отметить еще один «лукавый» прием режиссера, который заставляет всех героев после своей арии моментально убегать со сцены. Конечно, зрителям хочется поаплодировать, тем более, что мастерство исполнителей располагает к этому, но можно представить, в какое неловкое положение попали бы актеры, заставляющие на сцене во время аплодисментов — ведь не раскланиваться же после каждой арии в опере, которая сплошь из арий и состоит! Кроме того, этот, казалось бы, чисто внешний прием получает неожиданную психологическую окраску: такое впечатление, что во время длинных излияний чувств в арии герой «созревает» для решительных действий. И эти невидимые нами, но вполне воображаемые события как бы раздвигают сценическое действие, придавая ему большее дыхание и создавая неоднородность зрительского восприятия, к которой, судя по всему, и стремился режиссер.

Этому способствует и замечательная сценография спектакля (художник Дэйвид Филдинг), где соединены, а вернее, плавно переходят один в другой три временных и стилистических пласта: где-то в глубине, как самое отдаленное, какие-то условные ближневосточные развалины, радующие яркими цветами песок и небо; среднее сценическое пространство — это уж все английское, с обязательным сочно-зеленым, где даже пский сфинксо-грифон появляется выкрашенным в этот цвет знаменитых английских лужаек. И, наконец, авансцена, где действуют герои, где нет никакой обязательности и можно позлиться с современным чemo-даном в руках и так же свободно пересекать все три времени сценического пространства. И оказывается, что во всем этом очень ненавязчиво, но присутствует философская мысль о том, что времена уходят, меняются цивилизации, а человек остается во многом главным — неизменным. Так же в гневе хочется бить посуду, — правда, у Ксеркса для этого в распоряжении целый ряд статуй, последние из которых, по остроумному велению режиссера, надевает сама; так же ревность порождает желание отомстить — и так далее, и так далее...

Да, в этом спектакле так много тонких деталей, несожиданных поворотов, что «пересказать» их все и невозможно, и не нужно, так как те, кто спектакли не видел, увы, все равно не получают полного представления. Это как раз одно из тех явлений, которые надо видеть. Ну, а с теми, кто видел, можно долго перебарыватьсь обычными для таких случаев фразами — «а вы помните», «а вы заметили» и т. д. Но это уже не предмет статьи, заканчивая которую с особым удовольствием хочется сказать несколько слов об оркестре Английской Национальной оперы, который заслуживает самых высоких эпитетов. Свой высочайший профессиональный уровень оркестр продемонстрировал на всех гастрольных спектаклях английского театра. Говоря же о «Ксерксе», задумываясь о том, что играть Генделя не проще, а может быть, и сложнее, чем Верди. Весь небольшой состав — как на ладо-ни, все исполнители почти что солисты, от которых требуется не просто чуткий аккомпанемент певцам, но создание стилистически точной музыкальной атмосферы. И, надо сказать, что это удалось музыкантам, которые были объединены прекрасным дирижером, знатоком генделевского творчества Чарльзом Макеррасом. Причем исполнители создали атмосферу не вообще генделевскую, но именно этого конкретного спектакля, этой постановки. Не закрывая мягкой бархатности струнных, в общем балансе звучания чуть более приоритетно звучали деревянные духовые, что очень тонко соответствует пасторальным тонам спектакля. Но задумываясь об этом уже после спектакля, анализируя услышанное и увиденное.

На самом же спектакле просто получаешь настоящее удовольствие, когда все «высококачественные» компоненты его сливаются в одно целое. Это и есть, вероятно, главный признак того высокого уровня, которого, несомненно, достигла Английская Национальная опера.

А. ЧИСТЯКОВ,
заслуженный деятель искусств РСФСР.

«Макбет»

(Окончание. Начало на 3-й стр.).

ных до совершенства его составляющих. Они также утверждают принцип, что оперное сочинение является результатом синтеза словесной, музыкальной и зрительной форм выражения. Обидно, что мы все еще дискутируем, прикрывая свое неумение и лень, достаточно ли, если оперный артист будет только петь на сцене и не будет уметь делать ничего другого — ни двигаться, ни по-человечески общаться — т. е. жить жизнью образа; а западные коллективы уже давно работают в принципах К. Станиславского и Ф. Шаляпина и привозят к нам, на Родину оперных реформаторов, свои сценические шедевры. Увы, в оперном искусстве, как и во многих других областях, мы потеряли и продолжаем терять многое, игнорируем свои таланты, не поддерживаем их, предаем забвению собственные достижения. Разве возможно представить себе, что в каком-либо из наших театров певица пела арию на наклонной плоскости, высоко над сценой и закончила ее акробатическим трюком — и все это осмысленно и музыкально? Быть может, тембр голоса К. Цисински не вполне академически совершенен, порой резковат, тембр его пестроват, но

он в характере леди Макбет. И владеет им певица в совершенстве. Не только она, но и каждый артист хора и сам Макбет — Малькольм Доннели, несмотря на плотное телосложение, владеет пластикой. Я на это обращаю внимание прежде всего потому, что как пластическая, так и актерская подготовка наших певцов оставляет желать лучшего, что затрудняет создание полноценных образов. Англичане не мешают пению, а скорее — наоборот! Правда, чтобы оценить пение английских артистов, надо сделать над собой усилие — вокальный образ органично, плотно слит с другими компонентами. Все воспринимается в единстве. Порой даже трудно осознать, что именно создает впечатление. Нет ни одного пустого, вялого мгновения, все наполнено экспрессией.

Этой настрой задается уже во вступлении. Дирижер Марк Элдер с предельной рельефностью выявляет трагические контрасты музыки, создает атмосферу напряженного ожидания. Интерпретация музыкального замысла и чистота звучания оркестра — совершенны. Соотношение оркестра и сцены предельно выверено и создает единый музыкально-драматический

монолог, единое целое без малейшего зазора.

Тем не менее отметим, что М. Доннели — Макбет, обладатель мощного и красивого баритона, ровного во всех регистрах, создатель сложный образ человека властного и эмоционального, сильного и слабого перед любовью женщины.

Его достойный партнер — Джон Коннел (Банко) — глубокий матовый бас, плотный и выразительный. Полно экспрессии исполнение Макдуфа тенором Эдмундом Вархемом, чей голос мужественен и полетен. Оригинальность, щедрая фантазия при тщательной проработке деталей, выверенности общения, наполненности образов отличают работу режиссера Дэвида Понтни.

Думается, что спектакль англичан не только доставил публике высокое эстетическое наслаждение, но и преподал урок коллективу Большого театра. Можно не соглашаться с интерпретацией оперы Верди, по-разному ее толковать, но нельзя не признать высокий класс продемонстрированного оперного мастерства, которое требует ежедневного упорного труда и не может оставить времени на конфликты и споры...

Наталья СЕРГЕЕВА,
кандидат искусствоведения.

(Окончание на 4-й стр.).



Сцена из спектакля «Макбет». На снимке: Кристина Цисински — Леди Макбет, Малькольм Доннели — Макбет.

Фото Л. Педенчук.