

Три лика Английской оперы

Нынешний июнь для московских любителей музыкального театра стал подлинным пиршеством. Советскую столицу посетили Гамбургский балет и Английская Национальная опера.

Спектакли Джона Ноймайера, особенно его поразительный «Пер Гюнт» на музыку Альфреда Шнитке, являющий собой одну из вершин современного хореографического театра, без сомнения, заметно поубавили ряды тех, кто все еще полагает, будто и впрямь «в области балета мы впереди планеты всей»... Однако если Ноймайера и его труппу знают хотя бы понаслышке все, кто всерьез интересуется балетом, то Английская Национальная опера оказалась для москвичей настоящей «terra incognita».

Честно говоря, сначала казалось, что содержащееся в буклете утверждение, будто театр этот находится в одном ряду с Венской оперой и Метрополитен, есть лишь рекламное преувеличение. Впрочем, если за критерий брать прежде всего количество «суперзвезд», знаменитых на весь мир, то так оно и есть. Но если смотреть и на общий уровень, то Английская Национальная опера в самом деле немалого уступает названным театрам, а в чем-то даже и превосходит. Это «что-то» — сценическое мастерство актеров, приближающееся к уровню «Комише Опер». Соответственно и режиссура получает здесь больше возможностей.

Параллели с «Комише Опер» — точнее, с почерком ее художественного руководителя — возникают подчас и применительно к самой режиссерской эстетике. Речь прежде всего о вердиевском «Макбете», поставленном в манере Гарри Купфера. Влияние немецкого мастера на главного режиссера Английской Национальной оперы несомненно.

В работе над «Макбетом» Дэвида Паунтинга менее всего занимала средневековая Шот-

ландия. Перед зрителями, в сущности, предстает политическая история двадцатого столетия — то в символическом аспекте, то в гротескном, почти фарсовом, а то и в реально-жизненном, узнаваемом. Подчас трудно удержаться от соблазна узреть в персонажах вполне определенные фигуры не столь уж давней истории, тем более что ассоциации подобного рода явно входили в задачу постановщика. Однако было бы неверно свести этот спектакль, поставленный в апреле нынешнего года, лишь к прямолинейным аллюзиям. Он состоит из нескольких пластов, а иные режиссерские и сценографические метафоры (художник Стефанос Лазаридис) продолжают будоражить воображение еще долго после закрытия занавеса.

Особый разговор о том, как работают в «Макбете» актеры. Полная раскрепощенность и хорошая физическая подготовка позволяют им свободно выполнять даже самые замысловатые и небезопасные мизансцены, как-то даже под дулом пистолета не заставляя делать большинство наших артистов оперы. Нечто подобное можно наблюдать у нас разве только в отдельных спектаклях Московского камерного музыкального, но, впрочем, в небольшом подвальчике это проще и не столь рискованно.

Иное дело — огромный зал, где исполнительнице на высоте десяти метров от сцены не просто приходится передвигаться по наклонной плоскости своеобразного балкона-кровати, но еще и петь при этом труднейшую арию. Все это и еще многое другое виртуозно продлевает Кристина Цисински — актриса уникального дарования, не часто встречающегося на оперной сцене. И хотя партия леди Макбет требует голоса более плотного и насыщенного, а потому с вокальной точки зрения не все прозвучало безупречно, в целом я бы назвал эту работу

выдающейся. Достойным партнером Цисински показал себя Малколм Доннели (Макбет). Наилучшее впечатление оставили также Джон Коннел (Банко) и Эдмунд Бархем (Макдуф). Наконец, совершенно поражает хор (хормейстер Мартин Хэндли), причем не столько даже вокально — этим нас уже не удивишь, но прежде всего своим сценическим поведением.

За дирижерским пультом «Макбета» мы увидели художественного руководителя Национальной оперы Марка Элдера — первоклассного музыканта, сотрудничающего с крупнейшими оперными и симфоническими коллективами мира. И если на первом представлении Элдер подчас казался несколько суховатым, ему не хватало эмоциональной заразительности, то второе шло буквально на едином дыхании...

Если решение «Макбета» — конечно же, отнюдь не бесспорное — приняли далеко не все, то по поводу генделевского «Ксеркса» разноречий не возникало. Зрителей буквально очаровал придуманный режиссером Николасом Хитнером и художником Дэвидом Филдингом изысканный спектакль-игра, в котором, однако, нашлось место и живым человеческим чувствам. Именно «Ксеркс» оказался и наиболее «звездным» спектаклем: в главной партии с редким совершенством выступила знаменитая Энн Мюррей, совсем недавно побывавшая у нас в составе труппы Ла Скала. Под стать ей были и такие замечательные певцы, как сопрано Ивонна Кенни (Ромилда) и контртенор Кристофер Робсон (Арзаман), также регулярно выступающие на крупнейших мировых сценах. Все они показали себя и прекрасными актерами, не позволяя роскоши оценки заслуживает и тонкая, мастерская работа дирижера Чарлза Маккеррасса.

«Поворот винта» Б. Бриттена — спектакль полутонов. До-

стоинства режиссуры Джоната Миллера — общая атмосфера (в чем немалая заслуга художников Патрика Робертсона и Розмэри Веркоу) и работа с актерами. Среди последних я бы особо выделил Джиллиан Салливан (гувернантка), Эйлин Хулс (Флора) и, конечно, совсем юного Малколма Грина (Майлз). В опере Бриттена мы познакомились уже с третьим дирижером — Майклом Ллойдом, который также проявил себя как превосходный музыкант.

Как можно судить по трем этим спектаклям, Английской Национальной опере, помимо высокого музыкально-исполнительского уровня, что, впрочем, характерно для большинства западных театров подобного ранга, свойственны и такие черты, которые все вместе встречаются не столь уж часто. Это — ярко выраженное театральное начало, исключаящее концертность (даже в таком, казалось бы, сугубо концертном произведении, как опера Генделя), полное отсутствие оперных штампов, высочайшая — подчеркну это вновь — степень актерского мастерства от ведущих солистов до каждого отдельно взятого хориста, полная свобода и раскрепощенность режиссерской мысли и фантазии. Свобода не о самой музыки, но о чрезмерного пиетета перед ней, от груза стереотипных представлений о том, что можно и чего нельзя, которые зачастую столь сковывают воображение многих наших режиссеров.

Итак, еще одним «белым пятном» на карте мирового оперного искусства стало для нас меньше. Однако сколько же их еще осталось! Даже если брать крупнейшие оперные театры, то многие не были у нас ни разу — Метрополитен и Ковент-Гарден, к примеру. Двадцать лет минуло с последнего приезда Венской оперы. Кто же станет следующим и как долго продлится очередная пауза?

Дм. МОРОЗОВ.