

С чего начинается Ковент Гарден?

Давно и не нами подмечено, что любой театр обыкновенно начинается с вешалки. Королевский оперный театр Ковент Гарден начинается задолго до нее — с довольно старообразного, но вместительного лифга, поднимающего зрителя из глубин самого старого в мире метро.

И напрасно завороженный царственным имением театра путешественник будет искать некоего архитектурно-пространственного соответствия ему и тщетно вызывать в памяти грандиозные ансамбли площадей в иных европейских городах, где оперным театрам отведены почетнейшие и выгоднейшие места. Ковент Гарден показывает для начала абсолютному большинству своих будущих зрителей не фасад (кстати, тоже не блесцущий роскошеством отделки), а тыл, да еще не обыкновенный, а “увязший” между знаменитым, “тезоименитым” театру крытым рынком и вечно мельтешащей толкучкой. Быть может, это не слишком-то вежливо, но вполне по-британски твердо: а приневольтесь-ка принять меня таким как есть. И — принимаетесь. Ибо шумящая у пропитанных музыкой стен толкучка сама даст сотню очков вперед любому театру по зрелищности, а также изобилию сюжетов и реквизита.

Вот, к слову, один из них. За четыре с небольшим фунта (около семи долларов) можно приобрести популярнейшую лондонскую игрушку. Называется “Постриги меня сам”. Берется старый женский чулок, набивается опилками, и при помощи нескольких манипуляций с веревочками, проволочками и красками превращается в человеческую голову, с той, однако, хитростью, что в верхней части головы поверх опилок насыпаны семена травы. Затем семена поливаются, и трава всходит, образуя роскошную шевелюру. Ее подстригают — а она знай себе вырастает снова. Сия игрушка вполне уместна у стен Ковент Гарден, ибо зленощелорная голова в чем-то схожа со старушкой-оперой, которую уже не одну сотню лет стригут нетупящими ножницами критики, а сй хоть бы что — обрастают и обрастают снова.

Обыкновая к “простору и воле” интересов Большого и Маринского те-

атров русская душа, войдя в вестибюль и миновав контроль в Ковент Гарден, явно затоскует: крохотные фойе, не большой зал с буфетом (откуда лестница ведет прямо в центральную ложу), узенькие галерейки при партере и ярусах. И никакой особой роскоши в туалетах публики — ни шиншилловых мантано, ни бриллиантовых колье: все просто и с большим чувством меры и достоинства, без намека на кричащую и безвкусную стилистику иных “новых русских”. Хотя, замечу попутно, посещать английскую Королевскую Оперу могут себе позволить только весьма состоятельные люди: цена любого места в партере на непремьерный спектакль — около 200 фунтов (300 долларов), а в ложах бельэтажа в центре “подковы” — и того больше. Хотя некоторое количество мест на галерее продаются по вполне доступным ценам — около 7 фунтов.

Ковент Гарден начинается и со списка ангажированных на данный сезон артистов, в котором на удивление много давно знакомых имен — Сергей Лейферкус, Нина Раутио, Паата Бурчуладзе, Барсег Туманян. Наконец, Елена Заремба, которая хотя и продолжает числиться доныне солисткой Большого театра, но уже давно обосновалась в Лондоне.

В Англии, как потом рассказала мне Заремба, очень любят певцов из бывшего СССР, и когда кто-то предложил в будущем сезоне поставить “Князя Игоря” на “бывших советских”, театральное начальство за головы схватилось: “Да где ж мы столько денег возьмем?”

21 апреля Заремба впервые пела на лондонской сцене Кармен. Я был на втором ее спектакле, который заслуженно и традиционно почитается у артистов самым трудным. К сожалению, примета во многом оправдалась, но не только по вине артистки.

Постановщице спектакля — испанке Нурии Эсперт, казалось бы, и карти в руки — так сказать, родная стихия. Но чем дальше шел спектакль, тем яснее становилось, что среди тех карт не сыпалось ни единого козыря.

Можно, кажется, поставить “Кармен” по-разному — хорошо, отврати-

тельно, шокирующее, пошло, наконец. Но, кажется, невозможно одно — поставить эту оперу скучно. Эсперт это удалось сполна.

Мне иногда казалось, что постановщик просто теряется, элементарно не знает, что же ему делать с таким количеством музыки. С разговорными диалогами, вполне сносно произносимыми артистами, все ясно — урезать до минимума (о, где вы, речитативы несравненного Гирол). Дирижера — Жака Делакота — попросить сыграть партитуру погромче до побystрее.

Все примитивно, все единообразно, все предсказуемо. А где намерения постановщика угадываются за десять тактов до их осуществления, там не может быть театра, даже при вполне качественном звукоизвлечении. И вряд ли стоит в этой ситуации особенно строго судить певцов.

Хотя “синдром” второго спектакля отчестливо дал о себе знать после выхода промидонны: Заремба ухитрилась спеть Хабанеру так, что (первый и, даст Бог, последний случай на моя память!) после нее не последовало ни единого хлопка. Правда, во втором и последующих актах Заремба свое взяла. Но, слушая ее, думалось вот о чем: не то, чтобы она совсем уж дурно пела, вовсе нет. Но ни в голосе, ни в глазах, ни в сценическом поведении не было у Елены того неукротимого “бессенка”, без которого роль Кармен немыслима более, чем какая-либо иная. Правда, с другой стороны, откуда же ему взяться, если партнер (Ричард Маргисон) своим всеми красивым голосом объясняется в любви не Кармен, а дирижеру, если в finale второго акта сего представительного джентльмена едва поднимают на руки двое юных молодцов, а в заключительной сцене — во весь режиссера — он оказывается даже без пресловутой навахи и вынужден не зарезать Кармен, а, простите, хватить ее по буйной голове каким-то крюком, свисающим на канате с верхнего яруса аренды.

И немного жаль было Пласидо Доминго, которому предстояли четыре выступления в этом достойном разве что фельетона сценическом курьезе, неизвестно почему носящем имя вели-

кой оперы Бизе.

Поэтому идти на премьеру “Свадьбы Фигаро” (25 апреля) было, признаюсь, несколько боязно, особенно при воспоминании о вошедших в моду экспериментах с моцартовским шедевром.

Однако на сей раз опасения оказались напрасными, и спектакль, поставленный Иоханнесом Шаафом и дирижером Хартмутом Хеншном, оказался вполне достойным лондонской королевской сцены.

Шааф не стал мудрствовать лукаво и пошел от привычной эстетики конца XVII века. Но если говорить кратко, я сказал бы, что он поставил “Свадьбу Фигаро” в том духе, который более подходит другому моцартовскому шедевру — “Così fan tutte”. Każdy тант музыки у маэстро был исполнен невероятной силы неудовлетворенного любовного томления, которое охватывало почти всех персонажей. Идет она в первую очередь от Графини (Кристин Бревер), женщины весьма дородной и полной таким всепожирающим любовным пылом, что укротить она его пытается и при помощи спрятанных в потаенных местах спальных многочисленных, извините за пропаганду стилю выражение, “заначек” — бутылочек с вином. И Керубино (итальянка Моника Бачелли) вполне ей под стать: Фигаро и Сузанна (Брин Терфель и Сильвия Макнайр) поневоле отступают на второй план, да так и подмывает вопрошать: а чья, собственно, тут свадьба?

А если всерьез, то не исключено, что постановщик постарался связать свой спектакль и нездолго до того шедшую на сцене Ковент Гарден оперу Массне “Керубино” (по третьей части трилогии Бомарше) — для того, кто видел оба спектакля, они, возможно, представляют собой единую логическуюцепочку.

Впрочем, иногда вовсе не хотелось думать о правомерности столь четкого выделения линии Графиня-Керубино и о концепции спектакля вообще — его музыкальный уровень был столь высок, что хотелось только слушать да не без грусти думать о том, когда же у нас в России научатся так петь ансамбли. Лондон-Москва