

В Савонлинне, курортном местечке на юге Финляндии, стоит, вырастая из водной глади, старинный шведский замок XV века, Олавилинна. Его кракжие стены увенчаны тремя круглыми башнями. А внутри крепости, в самом широком и поместительном ее дворе, покрытом шатровой крышей, проходит крупнейший в Северной Европе оперный фестиваль.

Строго говоря, фестиваль является старейшим в Европе: датой его рождения официально считается 1912 год. Именно в 1912 году финская певица, примадонна Парижской оперы Айно Акте выступила с инициативой постановки опер в стенах крепости. Инициатива, продержавшись 4 года, угасла. Попытки возродить фестиваль предпринимались в 1930 году, когда на сцене Олавилинны прошла премьера оперы Лезви Мадетоя «Похьялайсиа» («Северяне»). Но лишь с 1967 года, с постановки «Фиделио» фестиваль становится регулярным.

Изначальная идея Айны Акте — демократизировать оперный жанр, приблизить оперу к широким массам — актуальна и донныне. По-прежнему фестиваль делает ставку на популярные названия и консервативную постановочную эстетику «большого стиля». На Савонлинском фестивале, предприятия вполне коммерчески успешном, неуместны как сердитый режиссерский радикализм, так и утонченно-саркастические новации постмодернистского театра. Эксперименты с формой здесь вовсе не приветствуются. Переинтонирование или временные смещения сюжетов — тем более. Поощряется ориентация на оперный постановочный канон, восходящий к XIX веку.

Впрочем, сама атмосфера старого замка, заданный крепостными стенами ритм плоскостей и вертикалей отторгают слишком рискованные театральные эксперименты. Тут не выглядят чрезмерными пафосная выпренность жеста, кутурны и замедленное действие, задрапированное тяжелыми складками античной трагедии. Такие спектакли прекрасно смотрятся на фоне древней каменной кладки стен, бугристая фактура которых составлена из разноцветных булыжников, по тону и цвету издали ужасно похожих на россыпь конфет «морские камешки».

Функции кулис в зале-дворе выполняют два каменных лестничных пролета, спускающихся с верхней галереи к боковинам сцены. Каменный уступ-ярус диктует «двухъярусность» любого режиссерского решения. Как именно в каждом конкретном случае обыгрывается эта структура — как раз и относится к прерогативе авторов спектакля.

Прошедший фестиваль, как множество оперных фестивалей прошлого года, был, конечно же, посвящен году Верди. Наследие итальянского гения было представлено минувшим летом тремя операми: «Риголетто» и «Макбетом» в постановке Ральфа Лонгбакки и возобновленной «Аидой», спектаклем Андраша Мико 1986 года. Дополнил вердиевский дискурс фестиваля Реквием, исполненный звездами финской оперы басом Матти Салминеном, сопрано Сойле Исокоски, тенором Раймо Сиркия и меццо Моникой Групп; дирижировал неистовый швед с внешностью викинга, ярый вагнерианец Лейф Сегерстам. В его интерпретации траурная Месса прозвучала неожиданно мягко и лирично, в замедленных темпах. Каждая пауза, каждый стык разделов были отрефлексированы и подчеркнуты, отчего структура целого выступала рельефнее, как удачно скалькированный чертеж партитуры.

Последняя неделя фестиваля была традиционно отдана гостям-гастролерам. Прошлым летом в Савонлинну привезли два спектакля Лос-Анджелесской оперы, «Дон Жуана» и «Саломею». Впрочем, приехала не вся труппа, а лишь солисты, среди которых главной приманкой стало Мария Юнг, несколько подувядшая оперная дива, не утратившая, впрочем, с возрастом ни кошачьей гибкости движений, ни темпераментного нутра, ни чувственных меццо-сопрановых обертонов. Аккомпанировал американцам оркестр московской Новой Оперы, специально приглашенный в Савонлинну на три недели, дабы успеть отрепетировать незнакомые партитуры. Дирижировал привозными спектаклями начинающий дирижер-хормейстер Грегори Бухгалтер, явно не дотягивающий до сколько-нибудь приемлемого профессионального уровня.

Помимо спектаклей, в маленьких зальчиках музея Ретретти и соборах разворачивалась камерная программа off-festival. Главным событием побочной фестивальной линии стал концерт Дмитрия Хворостовского с его неизменным концертмейстером Михаилом Аркадьевым. Тот же Хворостовский спел Риголетто в спектакле Лонгбакки: ему это было нетрудно, так как постановка Лонгбакки была перенесена со сцены Новой Оперы. И на московской премьере заглавную партию пел тоже он.

Практика приглашения русских певцов и дирижеров на фестивале широко принята. Прошлым летом партию Аиды трижды спела Елена Зеленская; а Евгений Колобов весь фестивальный сезон дирижировал спектаклем «Риголетто». Завсегдатаем Савонлинны памятные гастроли Мариинского театра в 1995-97 годах. За три года маринцы последовательно показали в Олавилинне «Катерину Измайлову», «Мазепу», «Князя Игоря» и «Парсифаля». Затем сотрудничество прервалось.

«Аида» как образец оперной вампуки

Как уже говорилось, на фестивале царит большой оперный стиль. Но и в его рамках различия в художественном уровне представленных спектаклей были значительны. Если дошедшая «Аида» Андраша Мико казалась попросту морально устаревшей, то спектакли Лонгбакки, решенные в подробной манере настоящего психологического театра, увлекли добротностью деталей и характеристичностью персонажей.

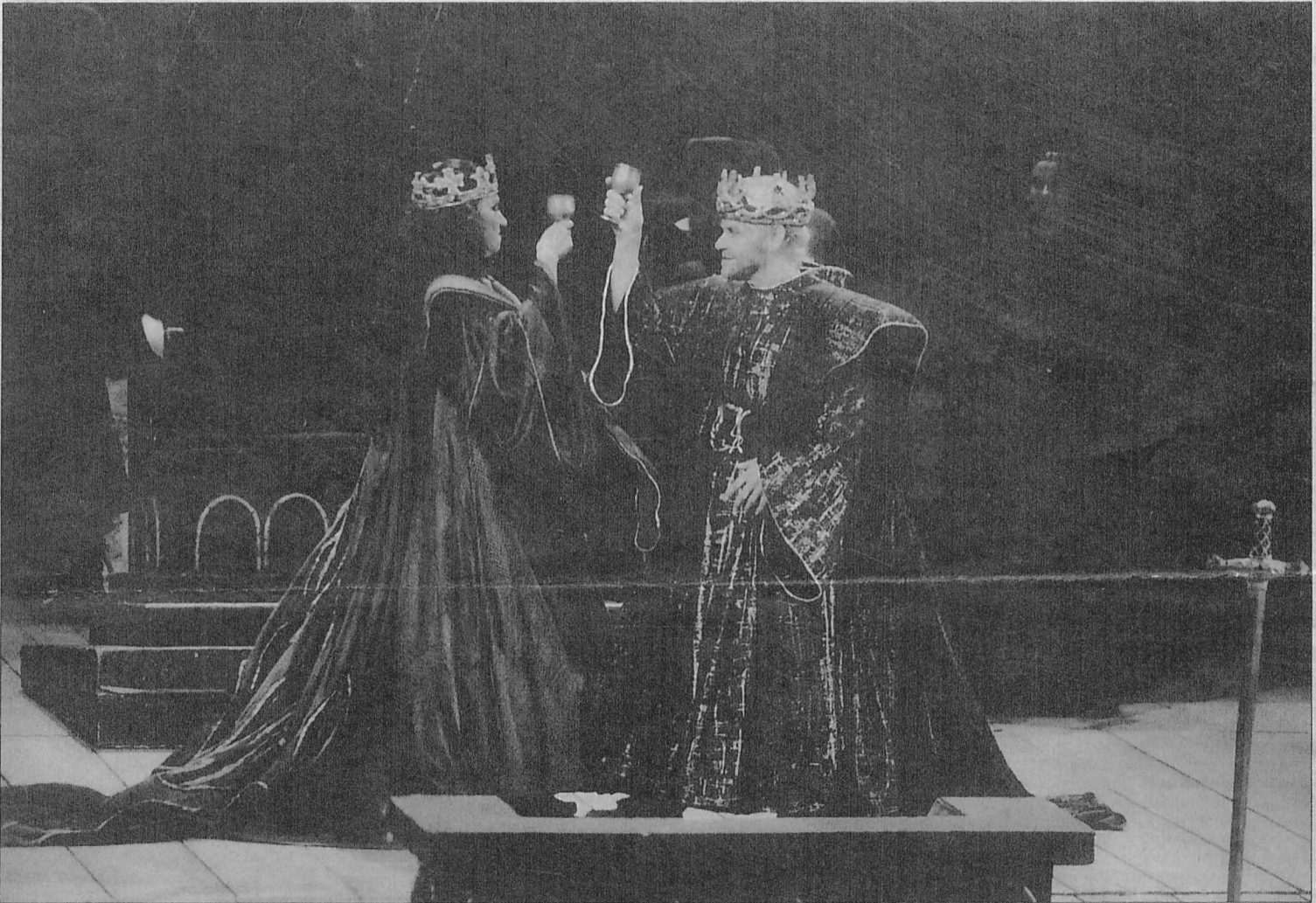
«Аида» — весьма посредственное и старомодное представление, выдержанное в духе давно уже скончавшейся оперной модели, сначала раздражала, а под конец уже смешила. Зрелище и впрямь было комичным, и, к тому же, довольно неопытным по воплощению. Голубоглазые и светловолосые финны с пивными пузиками и мягкими бородами скандинавов, безо всякого грима изображающие египетских жрецов, шествовали не в ряд и не впопад; божественное фараоново лицо было почему-то украшено стреловидными

усиками и еспаньолкой. Жесты главных персонажей казались до того ходульными и неестественными, что у чувствительного зрителя могла случиться нервная крапивница. Словом, то был типичный образец оперной вампуки, с предсказуемыми постановочными штампами, робким оркестром, ведомым стажером Хельсинкской оперы Альберто Холд-Гарридо. Сомнительный ритм, плохо прослушанные подголоски, сбивчивые темпы — дирижер, как обнаружилось, не может держать темпоритм, отчего в хоре «К берегам священным Нила», при вступлении солистов, Рамфиса и Фараона, темп явственно менялся.

Не украшали спектакль и солисты: сама Аида (Кирси Тионен), старательно «хлопочущая лицом», так не разу и не «пробила» tutti в массовых сценах: не хватило силы голоса, а это означало, что партию Аиды ей петь не рекомендуется. Чуть лучше звучала Амнерис (Малгожата Валева) — зато абрис ее роли абсолютно не вязался с царственной партией: она играла стерву с повадками истеричной домохозяйки.

ГЮЛЯРА САДЫХ-ЗАДЕ

ГОД ВЕРДИ В САВОНЛИННЕ



«Макбет». Йорма Хюнинен — Макбет.
«Макбет». Синтия Макрис — Леди Макбет.
Фото: Värtsuomi Oy Matti Kolho

Спектакль был полон чисто бутафорских несуразиц: остроконечное двухгранное лезвие меча, вручаемого Радамесу, явно перекочевало в Древний Египет из немецкого Средневековья; скульптура Изиды в нише — крепкогрудая, широкоскулая, с круглым подбородком и чуть вздернутым прямым носом — воспроизводила во всех подробностях тип простой финской крестьянки. Если б в этом смешении стилей и времен крылась какая-то концепция! Но в том-то и дело, что эклектичность спектакля происходила от незнания, от общей культурной небрежности.

Масса наивных очаровательных деталей, приемов, уже выхолощенных и потому не работающих: Амнерис вешает милый цветочный веночек на меч победителя; она же эффектно раздавливает апельсин в минуту гнева — и сок его течет между пальцев. Жирные прислужницы в обтягивающих платьях, беспомощные и неуклюжие танцовщицы, не умеющие выполнить простейшей поддержки, дирижер, для которого ощутимые трудности представляло любое ritardando или фермата — словом, «Аида» была явно не самым лучшим образчиком художественной продукции фестиваля.

«Макбет»: подтексты и метафоры

Главным художественным впечатлением фестиваля стал «Макбет», чья мрачноватая эстетика превосходно вязалась с пространством крепостного двора. Средневековые стены сами по себе служили отличной декорацией для кровавой шекспировской драмы, действие которой, по сюжету, разворачивается примерно тогда же, когда строилась Олавилинна. На фоне крепостных стен выигрышно смотрелась огромная, варварски пышная корона шотландских королей, составлявшая главный элемент сценографии. Меж ее кривоватых зубьев со вделанными в основание самоцветами при желании можно было разглядеть переплетение копий, знамен и скелетов; апофеоз войны, метафора преступной власти, воспоенной кровью жертв и возросшей на человеческих костях. С этой емкой метафоры и начинался спектакль: внутри короны вдруг началось копошение — ведьмы, пятнистые, вскло-

коченные, в шерстистых ободренных лохмотьях походили на толпу безумных, сбжавших из лепрозории. Из переплетенной массы тел протягиваются руки, которые поднимают корону. Она взмывает ввысь, символизируя сверхъестественно быстрый подъем Макбета к вершинам абсолютной власти.

В «Макбете» пел исключительно сильный состав исполнителей: великолепный звучный баритон Йорма Хюнинен (Макбет), Синтия Макрис (Леди Макбет), обладательница пронзительно-звонкого и экспрессивного сопрано. В партии Макдуфа очень удачно выступил приглашенный тенор Калуди Калудов: голос его звучал ярко, а главное — легко и свободно, без тени форсажа и натуги — качество, не так уж часто встречающееся у теноров.

Могучий Яакко Рюханнен по своим психофизическим данным и благородному облику идеально подходил роли Банко. Так что исполнители главных партий по культуре исполнения и по глубине осмысления вердиевского стиля составляли весь

Ее партнер, Йорма Хюнинен, ведет роль умно, расчетливо, стильно. Выверенные жесты, умная игра в сочетании с «умным пением» вызывают истинное уважение своим мастерством и чувством меры во всем. Совершенное владение партией («Макбет» уже шел на фестивальной сцене несколькими годами ранее и тогда заглавную партию также пел Хюнинен) позволяет певцу полностью отдаться лепке рельефного образа — и даже самые мистические, самые фантастические сцены получаются у него захватывающе правдиво.

Внимание режиссера, однако, распределялось поровну между солистами — и массовой. Каждая «проходка» была логически оправданна, каждый хорист знал, когда, куда и зачем идет, каждый было наделен характером и даже, отчасти, своей историей. Мизансцены казались тщательнейше продуманными по композиции. Каждая — как живая картина, с дальним и ближними планами, с изобретательной расстановкой групп, со своими пластическими акцентами. Запомнилась

ма ровный и гибко-пластичный певческий ансамбль.

Другое достоинство спектакля, радовавшее уже не ухо, но глаз, заключалось в том, что певцы настолько же вольготно и непринужденно ориентировались и в сценическом пространстве. Они играли всерьез, по всем законам сложной психологической драмы; вступали друг с другом в сложно выстроенные взаимоотношения, подчас весьма неоднозначные. Жесты и взгляды их плели выразительные подтексты, немые комментарии к происходящим событиям; смысловая подкладка каждой роли была на редкость подробно продумана режиссером и донесена до каждого участника спектакля. Особенно хорошо удавалось обыгрывать «второй слой» роли Синтии Макрис: то и дело прорывался внешний покров — маска торжествующей королевы, маска «для всех» — и под нею обнажался страх, снедающий ее, ужас смерти и тщетные попытки затушевать, сгладить безумства мужа в глазах челяди и народа. Дифференцированная сценическая партитура, придуманная Лонгбаккой, каждым участником выполнялась столь точно, что замысел его читался без труда — а это ведь очень важно, чтобы режиссерские намерения и находки не искажались в актерской интерпретации. В данном случае, режиссер мог вполне положиться на свой инструмент — актеров.

По мысли режиссера, доминантная мотивация всей жизни Леди Макбет — ее бездетность. Не имея детей, она сублимирует свое несостоявшееся материнство в чудовищных формах, самоутверждаясь как «мать народа», свое неумное желание иметь детей переводит в жажду абсолютной (и абсолютно аморальной) власти. Для выражения этого извращенного чувства Лонгбакка находит лаконичный прием: как только на сцене появляются символы королевской власти, она берется за скипетр и, поддерживая наверх, как головку младенца, нежно баюкает его.

Всю партию Макрис строит на контрастах. Ее сильное сопрано непринужденно перекрывает оркестр — и тут же переключается на пиано. Именно таким простейшим приемом динамической игры создается убедительный звуковой образ, по-шекспировски размашистый, чуждый каких бы то ни было полутонов.

мастерская рассадка хора в сцене перед битвой — по 3-5 человек в группе, причем ни одна группа не повторяется в позах, и всех режиссер умудрился развернуть к залу.

В сцене убийства короля отыграна каждая мелочь — и то, как накидывается оголодавшая челядь на объедки, оставшиеся после пира, и белая рубаша Макбета, запятнанная кровью и скрытая в спешке под золотоканым халатом, и смятенный контрапункт леди Макбет. Очень нетривиально решена сцена пророчеств: два тесно сдвинутых трона короля и королевы разваливаются и из щели появляется голова на блюде. Второй призрак является из бездны, окровавленный, словно труп. Третий — отрок в белом, с зеленой ветвью — обыденно вылезает из-под стола. Призраки Банко, ослепленный сетью — именно с помощью сети схватили его убийцы — царственно восседает на покинутый Макбетом трон. А череда потомков Банко — все бледная немочь, король с дебилно отвисшими слюнявыми ртами — не сулит в будущем шотландскому королевству ничего хорошего.

Вообще, что поражает в спектакле Лонгбакки — так это добротная шлифовка деталей, тщательная предварительная подготовка всех участников, выверенные до автоматизма жесты, геометрически точные передвижения хора. Каждый знает свое место; никаких заминков, сбоев, путаницы в спектакле нет и быть не может. В этом смысле стоит поучиться у финнов добросовестности при выпуске художественной продукции. Особенно же славятся фестивальный хор и оркестр: хотя они собираются для постоянных репетиций лишь после Иванова дня (20 июня), но за месяц репетиций начинают звучать так стройно и слаженно, будто играли и пели вместе всю жизнь. Правда, справедливости ради отметим, что составы практически не меняются от года к году: костяк хора и оркестра составляют, как правило, музыканты Финской Национальной Оперы, со спорадическими включениями местных исполнительских сил. Однако это обстоятельство не умаляет заслуг замечательного хормейстера фестиваля, Кести Хатанена: во всех трех вердиевских спектаклях хор звучал редкостно красиво и благородно и интонировал с инструментальной точностью.