

# Музыкальный театр

Александр Матусевич

## ЕВРОПЕЙСКИЙ ОПЕРНЫЙ СЕЗОН: ПОЛЯРИЗАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ СТИЛЕЙ И РЕЖИССЕРСКИХ ИДЕЙ

---

Театрально-концертный сезон 2019–2020 гг. в Европе был неожиданно блокирован из-за охватившей мир эпидемии коронавируса. С конца февраля — начала марта «посыпались» отмены премьер и текущих спектаклей, театры начали спешно закрываться. Несмотря на это, его состоявшаяся часть (сентябрь — март) была весьма насыщенной и разнообразной. Анализируемые в статье постановки являются последними версиями, представленными на сценах европейских театров. В отличие от российской театральной жизни оперный сезон в европейских городах так и не был возобновлен.

Обзор европейского оперного сезона начнем с *театров Восточной Европы*. Белорусский Большой театр открыл 87-й сезон ярким посланием — оперой А. П. Бородина «**Князь Игорь**». Это сочинение традиционно присутствовало в репертуаре театра: до недавнего времени в версии Юрия Александрова, хорошо известной в России по спектаклям в московской «Новой опере» и Ростовском музыкальном театре. Эта версия утверждала своеобразный взгляд на титульного персонажа, согласно которому Игорь Святославович (его образ в опере дегероизирован, лишен пафоса) оказывался лишь недалёковидным авантюристом; расплачиваться за ошибки князя наследникам и потомкам приходится весьма дорого.

В постсоветские годы опера Бородина переживала нелегкую пору: пользуясь тем, что опус остался незавершённым и имелись лишь разного рода редакции (самая известная, считавшаяся долгие годы эталонной — Римско-Корсакова и Глазунова, была исполнена на мировой премьере в Мариинском театре в 1890 году), постановщики давали волю своему необузданному экспериментаторству. Тон задавали в одних случаях режиссеры, придумывавшие порой немислимые концепции, а действовавшие под их влиянием музыковеды подбирали из огромного бородинского наследия (как известно,

осталось достаточно большое количество написанной для оперы музыки) подходящей музыкальный материал. В других случаях сами музыковеды по-новому компоновали партитуру, «выбрасывая» одни фрагменты (нередко уже ставшие хрестоматийными) и включая другие, малоизвестные, а режиссеры, исходя из нового музыкального контекста, придумывали спектакли, иногда весьма парадоксальные.

Помимо александровской версии к таким более чем странным интерпретациям можно отнести две постановки московского Большого театра (1992 г. — режиссер Борис Покровский, 2013 г. — режиссер Юрий Любимов) и спектакль Мариинского театра (2001 г. — режиссер Иркин Габитов). В постановке Покровского, например, акценты были настолько смещены, что истинными героями спектакля оказались половцы, чьей буйной вакханалией завершалась опера. Русская линия — блеклая и невразумительная — была отодвинута на дальний план. У Габитова опера буквально шла шиворот навыворот: непосредственно после увертюры следовал половецкий акт, а путивальские сцены (пролог и первое действие) были перенесены в четвертое действие, причем Плач Ярославны звучал ранее предписанной сцены — в княжеской горнице (со знаменитым монологом «Немало времени прошло с тех пор»). Заканчивалась опера нападением кочевников на город, набатом и пожаром — занавес падал, и публика оставалась в полной растерянности. В спектакле Ю. Любимова были опущены самые популярные арии, которые, по его мысли, лишь тормозили действие, а также заменена оркестровка классиков-кучкистов. Режиссер обратился к ныне здравствующим композиторам В. Мартынову и П. Карманову, которые «смыли» колоритные корсаковские оркестровые краски, добившись серого и невыразительного звучания партитуры.

Новый минский «Игорь», к счастью, лишен подобной экстравагантности, основные смыслы в нем сохранены и поданы согласно сценарию В. Стасова, которым руководствовался при написании оперы автор. Тем не менее в этом спектакле также предложена собственная редакция, выстроенная в соответствии с рекомендациями московского музыковеда Анны Булычевой [2]. Опера начинается не бравурной увертюрой и не эпическим прологом, а тоскливым хором поселян из Четвертого действия; в нее вошли вторая ария Игоря и симфонический эпилог из неоконченной коллективной оперы «Млада», а многие монологи героев за счет восстановления традиционных купюр были расширены и укрупнены. В то же время присутствуют и другие изменения по сравнению с привычным вариантом: исключены персонажи Овлур и половецкая девушка с ее пленительным ориентальным вокализмом, а также сюжетная линия, связанная с побегом Игоря из плена (она намечена мимической пробежкой по авансцене), сильно сокращена финальная картина встречи Игоря и Ярославны. Грандиозное эпическое полотно, скомпанованное в два динамично развивающихся действия, имеет свою логику и драматургию. В его центре — фигура Игоря Северского, которого режиссер Галина Галковская представляет человеком сильным духом, мужественным и честным, что идет вразрез с постсоветскими трактовками образа, но вполне согласуется с духом партитуры Бородина.

В начале оперы публика видит золотые маковки православных храмов, центральный из которых увенчан крестом Ефросиньи Полоцкой. И хотя мы знаем, что Путивль находится далеко от белорусских земель, а княгиня Ярославна (несмотря на то, что также как носила имя Ефросинья) жила несколько позже полоцкой святой, этот маркер — полоцкий крест — словно настраивает зрителей на то, что разговор будет именно о судьбах Руси. Аркой к этому маркеру звучит ария Игоря из финальной картины (вторая, менее известная слушателю, «Зачем не пал я...»), в которой он обращается к князьям с призывом к общерусскому единству и преодолению вражды.

Визуальный образ спектакля отличается богатством и колористической насыщенностью: художник Вячеслав Окунев создал монументальный традиционный образ эпического действия, в котором все ожидаемо и узнаваемо, однако не лишено вкуса и эстетической завершенности. Сценограф активно использует современные технические средства (весьма разнообразно работает с видеопроекциями и компьютерной анимацией), тем самым добавляя в спектакль элементы не привычного реализма, а актуальной событийности, ощущение «здесь и сейчас» происходящего действия, свершающейся истории. Особенно удачно оформление половецкого акта. Верным союзником сценографу выступили художник по свету Ирина Вторникова и компьютерный график Елена Ахременко. Знаменитую хореографию Михаила Фокина воссоздал на белорусской сцене, привнеся собственные акценты, балетмейстер-постановщик Юрий Троян.

Кроме визуального пиршества минский «Игорь» запомнился высоким уровнем музыкального воплощения. Великолепный хор Нины Ломанович пел стройно и сочно, ясно и мощно, с превосходной, нечасто встречающейся в хоровом исполнении дикцией. Грандиозный оркестр театра под управлением Александра Анисимова продемонстрировал работу большого мастера, способного стилистически верно услышать звучание эпических и лирических сцен, передать тембровое и динамическое разнообразие, собрать крупную форму. Поющие струнные, громоподобные, но четкие и точные духовые, пульсирующий нерв и упругий тонус звучания — все в целом дает опусу Бородина адекватное прочтение, а вкупе с хором надежную основу, на которой буквально расцветает вокал солистов.

Два состава премьерных вечеров дают представление о минской труппе, в которой немало прекрасных голосов. Из двух «Игорей» пальму первенства стоит отдать маститому Владимиру Петрову, чей драматический баритон убедителен в обрисовке героического характера. Ясный и яркий голос Анастасии Москвиной идеально соответствует партии Ярославны, при этом исполнительнице особенно удаются лирические фрагменты; матовый, темный голос Ирины Крикуновой более гармоничен в драматических эпизодах. Лирический тенор Юрий Городецкий, исполнявший Владимира Игоревича, особенно органичен в лирическом дуэте с Кончаковной — подобная трактовка напоминает о традиции исполнения этой партии, идущей от Ивана Козловского. Партию Галицкого поручили баритонам: драматический голос уже

упомянутого В. Петрова сумел достоверней передать буйный характер этого противоречивого героя, нежели мягкий голос молодого Андрея Селютина. Обе Кончаковны — Крискентия Стасенко и Оксана Якушевич — демонстрировали культуру пения и верные акценты, однако яркости в посыле звука несколько не хватало обеим. Наконец, удачными оказались исполнители партии Кончака: монументальный Олег Мельников (демонстрировавший выразительность произнесения речитативов) и сокрушающий силой звука, снискавший неистовые овации зала Али Аскеров (Азербайджан).

В Москве на IV фестивале музыкальных театров России «Видеть музыку» свою работу показали гости из-за рубежа. На сцене «Новой оперы» собственную версию оперы «**Турандот**» Джакомо Пуччини представил Донецкий театр оперы и балета имени А. Б. Соловьяненко. Иностранцы участники фестиваля — пока редкость и эксклюзив форума этого года, хотя в Ассоциацию музыкальных театров, которая является его организатором, в разные годы входили и по сей день входят коллективы, базирующиеся за пределами России.

Оперный театр находится в прифронтном городе. То, что в таких условиях все годы продолжает функционировать полноценный оперный коллектив — уже чудо и героизм [3, 210]. Однако еще большее удивление вызывает высокий профессиональный уровень постановки.

«Турандот» — постановка 2011 года, созданная еще до войны, однако возрожденная в 2017 г.; прямое попадание снаряда в склад декораций в 2014 г. полностью уничтожило сценографию этого спектакля. Сегодняшний репертуар донецкого театра впечатляет широтой и разнообразием. Непостижимо, но удалось сберечь и труппу. Коллектив театра функционирует: ставятся премьеры, проводятся концерты. За эти годы дончане показали всему миру свой нестигаемый характер — по-настоящему «молодогвардейский».

Работа петербургского режиссера Александра Лебедева достаточно традиционна: это спектакль-праздник, решенный в привычном для публики облике, каким она его полюбила — ярким, красочным шоу, в котором сказочный Китай предстает во всем своем блеске и пышном великолепии. Звездное небо, разинувший огромную пасть дракон, из чрева которого выходит жестокосердная принцесса, пестрые попугайчи костюмы знати и простолюдинов, золото и блеск. Несмотря на визуальную приторность, сценография Надежды Швец и костюмы Сергея Чепура (оба мастера из Харькова) своей ориентальной избыточностью прекрасно сочетаются с колоритной, исполненной контрастами, музыкой Пуччини, ее выразительной мелодикой и пряными гармониями. Авторы спектакля не предлагают экстравагантной концепции: следуя за музыкой и воплощая идеи композитора, полностью доверяют таланту великого маэстро из Лукки. И, надо сказать, их действие производит не меньшее впечатление, чем любое нетривиальное высказывание, претендующее на нечто диковинное.

В музыкальной части спектакля сошлось буквально все: тонус исполнения был так высок, что московская публика была буквально опалена энергетическими токами, лившимися со сцены. И надо ей отдать должное, она оценила

артистов, приветствуя их шквальными овациями. Оркестр — необыкновенно певучий и красочный — звучит очень убедительно, по-итальянски сочно. Маэстро Юрию Парамоненко удалось донести до слушателя все поставленные композитором задачи — и силу контрастов, и остроту акцентов, и лирическую проникновенность, и туттийную мощь, а кроме того, «собрать» форму произведения: композиция подобна захватывающей звуковой фреске, стремительно развивающейся от первой до последней ноты. Прекрасен хор под управлением Людмилы Стрельцовой: свежие и сильные голоса поют ярко и аккуратно одновременно.

Сольные партии этой непростой оперы исполнены на высоком профессиональном уровне. На Калафа был приглашен Виталий Козин из Ростова, итальянская партия пришла ему в пору: стабильный «верх», твердая вокальная техника, убедительность звучания в кантилене и масштаб голоса, адекватного относительно небольшому залу колобовского театра. Все эти качества способствовали тому, что у оперы был настоящий тенор-герой, а популярная ария «Nessum dorma» даже вызвала овации зала. Татьяна Плеханова спела титульную героиню очень ярким, железным, злым звуком — абсолютно в характере персонажа. Мощи хватало, в то же время форсирования звука не было; иногда хотелось больше стабильности в звукообразовании и меньше видимой для зрителя подготовки к штурму сложных в вокальном отношении фрагментов. Как правило, эту партию исполняют опытные певицы, что абсолютно правильно: Плеханова была убедительной с точки зрения актерского мастерства. В целом удался — с точки зрения и вокального, и артистического прочтения — образ Лю Светлане Малеевой. Ее голос, быть может, не отличается уникальными индивидуальными характеристиками, но ровность кантилены, экспрессия, стабильность высоких нот помогают создать образ притягательный и цельный, особенно хороша была финальная ария героини. Ровным и выразительным оказалось и пение баса Юрия Алексейчука (Тимур). Его голос не обладает масштабом звучания, однако культура и «интеллигентность» пения привносят в исполнение дополнительные штрихи. Качественный ансамбль представили публике исполнители трио министров (Сергей Дубницкий, Александр Бакулин и Григорий Шафир) — нередко эти партии трактуют в игровом ключе, предполагая, что главное в них не пение, а комедийный кураж. Высокий уровень показали и исполнители небольших партий Константин Бочаров (Альтоум) и Вадим Воловчук (Мандарин).

Два спектакля пражского Национального театра скорее разочаровывали своими вокальными работами при наличии других достоинств. Злата Прага обладает тремя оперными сценами. Оперная труппа Национального театра помимо своего основного здания на берегу Влтавы традиционно дает спектакли также и в Сословном театре — уникальной постройке XV III века (где в свое время прошли мировые премьеры моцартовских «Дон Жуана» и «Милосердия Тита»), а с недавних пор и в бывшем Немецком театре, где ранее обитал самостоятельный коллектив — Пражская государственная опера, ныне вошедшая в состав Национального театра. Однако в каждом

областном центре или относительно значимом городке Чехии есть свои оперные труппы — в Брно, Остраве, Оломоуце, Пльзене, Карловых Варах, Либереце и других.

Пражский Национальный театр, в соответствии со своим статусом, основную ставку делает на чешскую музыкальную драму: в его репертуаре представлено огромное количество чешских опер, начиная с барочного Мысливчека и заканчивая сочинениями современников. Справедливости ради надо сказать, что в этой области чехам действительно есть чем гордиться, и тот факт, что до сих пор национальные границы перешагнули только некоторые оперы (прежде всего оперы Яначека, а также «Проданная невеста» Сметаны и «Русалка» Дворжака) — скорее упрек в сторону консервативной мировой музыкальной общественности, чьи вкусы ограничены определенным списком известных произведений.

«Русалка» А. Дворжака — одна из популярнейших сегодня опер во всем мире, особенно в Чехии. Представленная версия Национального театра в режиссуре Иржи Гержмана появилась в мае 2009 г. В этой постановке режиссер уходит от этнографии в сторону психологических обобщений фрейдистского толка, и общеевропейская история о немой красавице из болотистых топей для этого — благодатная почва. Лирико-романтическая трагедия-сказка почти совсем не имеет ярко выраженного национального колорита (разве что во втором акте, в сцене бала), музыка Дворжака очаровывает универсальной красотой, оттого, возможно, и значительно опережает по популярности другие сочинения композитора для театра.

Лаконично оформление спектакля (сценография Ярослава Бениша): сцена практически пуста, основная визуальная нагрузка ложится на световую партитуру (Даниэль Тесарж) и на пластику миманса (хореография Яна Кодета), танцующего почти обнаженным. В сочетании эти два компонента создают в спектакле атмосферу саспенса, тревоги и в конечном итоге безысходности и грусти, но не светлой, а какой-то наркотически-дурманящей тоски. Яркие краски костюмов (Александра Грушкова), а также многолюдность действия привносит разнообразие в сцену бала, но эта вспышка принципиально не меняет общей угнетающей атмосферы действия. Опера смотрится тяжелым, наполненным аллегорических образов сном — не то Принца, не то самой Русалки. Примечательно, что Гержман соединяет образы Ежи-бабы и Чужеземной княжны. Обе роли исполняет одна солистка, что не только никак не скрывается (гримом, костюмом), но, напротив, всячески подчеркивается.

Тем не менее психоаналитическая составляющая, благодаря которой герои визуализируют свои страхи и комплексы, является лишь одной из эстетических установок спектакля: «Русалка» остается сказкой — пусть грустной, местами даже страшной, но ощущение необычности, фантастики, чуда у зрителя все-таки рождается. Во многом этому способствует гениальная музыка и достойное прочтение партитуры. «Русалка» была исполнена дирижером Робертом Йиндрой заинтересованно и динамично; чувствуется, что у оркестрантов эта партитура «в пальцах» и ощущают они себя в ней уверенно. Фи-

налы первого и третьего актов получились особенно хороши: драматическое напряжение, предвестие трагедии в первом и катарсическое разрешение драмы в третьем были переданы оркестром. Прекрасную работу продемонстрировал хор Национального театра, возглавляемый хормейстером Павлом Ванеком.

К сожалению, состав солистов не был на столь же высоком профессиональном уровне. Особенно слабой оказалась центральная лирическая пара: Мария Кобельская (Русалка) обладает голосом простоватого, что называется, «ситцевого» тембра, технические возможности певицы несколько ограничены, что особенно заметно во владении верхним регистром, звучащим резко и разболтанно; тенор Алеша Брисцейна (Принц), лишенный тембрального богатства, слишком прямой и светлый, также не привносит романтических красок в звуковой контент спектакля. Звучание голоса Иржи Сульженко (Водяной) было несколько глуховатым, хотя пение в целом, безусловно, отличала культура исполнения. Яркое впечатление произвела солистка Словацкого национального театра из Братиславы Йолана Фогашова в сдвоенной партии злодеек: сильный и богатый голос певицы умело передавал решительные, если не демонические интонации ее героинь — высокотесситурная Чужеземная княжна для спинто-сопрано Фогашовой подходила больше, нежели предназначенная скорее для меццо Ежи-баба.

Мировая классика представлена в репертуаре Национального театра известными произведениями, исполняемыми практически исключительно собственными силами труппы, без привлечения зарубежных исполнителей, например, в постановке «**Кармен**» задействован исключительно чешский состав исполнителей. Спектакль демонстрирует грамотный и профессиональный подход, что соответствует статусу главного театра страны, однако не отличается выдающимися находками, что в целом разочаровывает и навеивает скуку. Красавица Катержина Гебелкова с копной черных вьющихся волос, яркая и решительная в проявлении актерского куража, казалось бы, должна стать идеальной титульной героиней, подлинным центром спектакля, но, увы — неровный голос, особенно неуверенно звучащий на переходах и в нижнем регистре, достаточно обедняет впечатление от создаваемого ею образа. Эффект от пения Марии Кобельской (Микаэлы) ровно такой же, как и в опере Дворжака — певица отнюдь не пленяет своим звучанием, хотя и стабильными, но некрасивыми верхними нотами. Безупречное с точки зрения интонации исполнение Михаала Леготского в партии Хозе не отличается особой экспрессией и исполнительскими находками. Из квартета протагонистов лишь крепкий баритон Святопук Сем в партии Эскамильо действительно оказывается по-настоящему интересен как с точки зрения вокала, так и актерского мастерства: его сильный и плотный голос и выразителен, и пластичен, и прекрасно слышен в каждом фрагменте его непростой партии, в которой обычно баритоны «давятся» на низких нотах, а басы испытывают проблемы на «верхах». Коллектив под управлением маэстро Роберта Йиндры звучит ярко и выразительно, с заметным драйвом, при этом слаженно, с хорошим чувством ансамбля, и отличается внимательным отношением к певцам.

Спектакль Йозефа Беднарика, так же как и «Русалка» Гержмана, идет в Национальном театре уже достаточно давно, с начала нынешнего века. Действие этой «Кармен» разворачивается в тотальной темноте, а две огромных серых перегородки, наподобие раскрытой книги разделяющих сцену, оказываются имитацией тюремной стены — действие спектакля и начинается, и заканчивается в застенках, тюремные мотивы просматриваются здесь в самых разных картинах, порой совершенно неожиданно и неоправданно. Вся история — это воспоминания заключенного Хозе о свершенных им жизненных ошибках и преступлениях: постановочный ход уже столь неновый, что вполне мог быть зачислен в разряд устаревших концепций в современных оперных спектаклях.

Унылую сценографию Владимира Чапа оживляют периодически вторгающиеся испано-цыганские образы, решенные в багровых тонах — танцовщицы и тореро, красный театрализованный занавес на импровизированной мини-сцене, на которой отбивает чечетку главная героиня. Среди мимических персонажей массовки обращают на себя внимание три амбивалентных с точки зрения гендерной принадлежности кавалера, постоянно меняющих свои роли: судя по всему, таким образом режиссер пытался лишний раз подчеркнуть слабость, женственность, истеричность Хозе и решительный, волевой, маскулинный характер Кармен.

*Теперь уделите внимание театрам Австрии и Германии.* Текущая оперная афиша австрийской столицы включает в себя спектакли различные как с точки зрения жанровой принадлежности, так и степени свободы режиссерской трактовки. Раритеты в нарочито авторском прочтении представлены в театре *An Der Wien*, который еще относительно недавно был связан исключительно со стихией мюзик-холла, царившей там десятилетиями, однако вернулся в оперное пространство в качестве полноправного игрока. Более привычный репертуар большого формата, преимущественно оперы драматические, отличает Венскую государственную оперу, причем их постановочное воплощение может быть как весьма традиционным, так и достаточно эпатажным. Оперы комические и оперетты по большей части локализируются в Народной опере (*Volksooper*), где скорее предпочитают авторскую режиссуру, в оперетте в меньшей степени, в опере — в бóльшей. В итоге *An Der Wien* удивил редчайшей «Весталкой» Гаспаре Спонтини в эпатажном прочтении немецкого режиссера Йоханнеса Эрата; *Volksooper* не разочаровала придуманной «Волшебной флейтой», давней работой уже ушедшего от нас Гельмута Лонера; *Staatsoper* оставила весьма противоречивое впечатление «Евгением Онегиным» — относительно новой (учитывая, что в театре еще идут спектакли Отто Шенка и даже Маргариты Вальман) работой Фалька Рихтера.

Незнакомую по сути не только массовому слушателю, но и заядлым меломанам «Весталку» решено было представить в оригинальной концепции, имеющей мало общего с либретто Виктора Этьена де Жуи. Черная пустая сцена (сценография немецкой художницы Катрин Коннан) демонстрирует публике провода, лампы и плунжеры, а также современные, абсолютно невыразительные, повседневные костюмы (работа чилийского художника Хорхе Хара).



В центре этой черноты — огромный белый неоновый куб, символизирующий храм Весты, куда во втором акте переносится действие. Именно тогда сценическое пространство кардинально меняет свой антураж — оно становится тотально белым, а в центре храма возвышается статуя католической мадонны. Посыл режиссера предельно понятен — роль религии как института несвободы и ограничений универсален и вневременен, и неважно, кто на пьедестале — Веста или Дева Мария; по этой же причине и Верховный жрец облачен в одеяния католического кардинала. Попрание свободы, унижение человеческой личности, подавление индивидуального начала — темы, которые постановщики пытаются донести до публики, используя фабулу оперы спасения. Казалось бы, с точки зрения жанра эта разновидность оперы является наиболее подходящей для трансляции подобных идей, тем более, что и сам Спонтини когда-то говорил, что «в этой опере важнее не страстная любовь, а освобождение женщины от религиозной власти»<sup>1</sup>. Однако этот замысел воплощен весьма странным образом: для режиссерского метода характерна ничем не оправданная эклектичность, а символизм и метафоричность оказываются назойливыми и в то же время плохо считываемыми. Апофеозом режиссерского волюнтаризма стал финал, который, вопреки Спонтини, оказывается не оптимистическим, а трагическим. Под бравурную музыку патетического торжества на сцене разыгрывается «шоу мадонны»: вокруг статуи беснуется толпа, вспыхивают люминесцентные сердечки разных размеров. Цикл замкнулся, и никому из этого царства несвободы вырваться не удастся, а неумолимый жрец-кардинал торжествует свою окончательную победу...

Центральную лирическую пару спели отнюдь не стройные красавцы а ла М. Каллас и Ф. Корелли (как то было в знаменитом спектакле *La Scala* середины 1950-х), но этот визуальный бонус для данной режиссерской интерпретации вовсе и не нужен: крупная и массивная Эльза ван дер Хевер (Юлия) и типичный «скругленный» тенор-бородач Майкл Спайрс (Лициний) привносят в музыкальную драму Спонтини некую заземленность и реализм. Зато к вокалу придраться невозможно: пластичный, свободно льющийся, тембрально богатый голос американского исполнителя и жестковатое, холодноватое, выразительное сопрано бурской певицы приносят радость уху меломана с первых нот, и этот праздник продолжается до конца вечера. Голос тенора Себастьяна Геза (Франция) в партии Цинны более светлый и легкий, чем у протагониста, что более чем оправданно с точки зрения вокальной драматургии, но вместе с тем его не назовешь легковесным, там, где надо, он звучит вполне крепко и мужественно, а техника его производит сильное впечатление. Выразительностью и точностью вокализации отличается и пение немецкой меццо-сопрано Клаудии Манке (Германия) / Главная весталка, конкурирующей в мастерстве с примадонной. Бас Франца-Йозефа Зелига (Верховный жрец) красив, но несколько более мягок, чем хотелось бы в образе грозного, неумолимого религиозного лидера.

Венский симфонический оркестр и хор имени Арнольда Шенберга (хормейстер Эрвин Ортнер), пожалуй, производят даже еще более сильное впе-

чтление, чем вокальные работы. Грамотное и одновременно вдохновенное исполнение по-настоящему захватывает слушателя. Французский маэстро Бертран де Бийи добивается стилистической достоверности звучания, соблюдая меру в эмоциональном тоне спектакля: не привнося излишне (более, чем она того требует) романтического в характер прочтения, не теряя классцистской ясности изложения. При этом интерпретацию не назовешь эмоционально обедненной, в опере достигнут необходимый баланс между разными компонентами стилистики.

Визуально все три венских спектакля очень темные — вне зависимости от сценической площадки и эстетических установок создателей. В «**Волшебной флейте**» это частично оправдано сказочным сюжетом, господством Царицы ночи в ряде сцен и загадочностью мира Зарастро. Однако в целом сценография Йохана Энгельса скорее утомляет и разочаровывает — для такого произведения хотелось бы проявления большей фантазии и неординарных ходов. Лишь в сцене укрощения Тамино посредством игры на заветной флейте диких зверей темнота способствует созданию впечатляющей иллюзии: маски животных с огромными рогами, клювами и крыльями приобретают реалистические черты. Костюмы (от Мари-Жан Лекка) большинства героев лишь сбивают с толку: Папагено — не то бургер, не то крестьянин — лишен не только птичьего оперения, но даже цветной ниточки в одежде; Моностатос носит золотую перевязь. Пожалуй, лишь меняющиеся постоянно облачения Три дамы вносят некоторое разнообразие — вопреки сюжету именно они оказываются самыми симпатичными персонажами постановки.

Впрочем, привыкшая именно к визуальной нагрузке современная публика сталкивается в спектакле Лонера с действием иного плана: визуальное здесь не доминирует, главное — музыка. Продолжительная по звучанию увертюра исполняется оркестром в кромешной темноте при абсолютно закрытом занавесе, на который, как ни странно, ничего не проецируется: публика слушает божественные звуки, погружаясь в образный мир Моцарта, а не авторов данного спектакля. Также лаконично в визуальном отношении решены и сцены испытаний. Герои уходят со сцены, звучит музыка и только она, потом они возвращаются то в опаленных огнем одеждах, то промокшие насквозь; вновь акцент сделан исключительно на звуковые впечатления — в этом смысле постановка абсолютно классична и, увы, старомодна по нынешним временам.

Поют в опере по-разному. Тенор Сабольч Брикнер исполняет Тамино по срочной замене, поэтому его голос звучит неустойчиво, особенно на «верхах», обретая форму ближе к концу оперы. Совсем не страшной повелительницей тьмы оказывается Беате Риттер: ее нежная, «чирикающая» колоратура столь кукольна, что вызывает комический эффект. Впрочем, если вспомнить истоки оперы, то легко обнаружить, что Моцарт добивался именно подобного — пародийного — наполнения. И то, что сегодня эту партию пытаются петь жестко и брутально, привнося в образ inferнальную окраску, и нередко поручают партию драматическим колоратурам, говорит лишь о непонимании задач, ставшихся композитором, и смыслов, им заложенных. Вокальными лидерами

оказываются сопрано Аня-Нина Барман в партии Памины, исполнители низких мужских партий (Ясуши Хирано — Зарастро, Мортен Франк Ларсен — Оратор), а также участницы замечательного ансамбля Трех дам (Мельба Рамос, Газал Каземи и Мартина Микелич). Оркестр театра под управлением маэстро Андреаса Шюллера звучит легко и точно, словом, по-моцартовски.

«**Онегин**» в *Staatsoper* был поставлен в свое время в расчете на таланты Анны Нетребко и Дмитрия Хворостовского: пожалуй, только такие харизматичные артисты и могли способствовать успеху столь темного и невыразительный спектакля. Все семь картин великой русской оперы проходят в крошечной темноте на пустой сцене (художник — Катрин Гофман, свет — Карстен Сандер); темной северной ночью постоянно идет снег, к сцене бала у Лариных уже образующий изрядные сугробы. Лишь на греминском балу снегопад прекращается, а темное пространство становится украшенным огромными панелями, словно выложенными кристаллами Сваровски; финальная картина вновь возвращает нас «во владения Снежной королевы». Великосветские костюмы Мартина Кремера неопределенного периода прошлого века больше соответствуют концертному исполнению, чем спектаклю. Оригинальностью отличается лишь образ Трике, загримированного под Карла Лагерфельда, — публику сей факт изрядно веселит.

Музыкальные впечатления не оправдали ожидания от постановки первого театра Австрии, тем более на одной из самых статусных международных площадок. Во-первых, по-немецки жестко и абсолютно непоэтично играл оркестр. Во-вторых, вокальный состав оказался неровен, особенно разочаровали исполнители партий второго плана, создающие ансамбль, роль которого особенно важна в данной опере. По-настоящему захватывающей, точной по эмоциям и технически безупречной оказалась лишь Марина Ребека в роли Татьяны. Партия была спета очень по-русски в самом позитивном смысле этого слова: нечасто такую тонкую, одухотворенную главную героиню можно встретить и на русских сценах, не говоря о зарубежье. Помимо вокального совершенства чувствовалось, что певица прекрасно понимает, о чем она поет, и дело не только в чистоте русского языка, но в осознании того, что за словами и нотами певицы бездна смыслов и нюансов. При этом — ничего искусственного, деланного, нарочитого, все просто и даже скупое, но от того бесконечно искренне и убедительно. Остальные исполнители оказались на порядок ниже Ребеки по уровню мастерства. В частности, исполнение Бориса Пинхасовича (Онегин) из Михайловского театра, почти идеальное с точки зрения вокала, отличала несколько преувеличенная актерская игра. И даже великий Ферруччо Фурланетто (Гремин) скорее разочаровывал — при всем богатстве голоса и очевидном мастерстве, к сожалению, уже сильно заметно, что голос певца объективно в силу возраста пребывает не в лучшей форме, а стилистические нюансы русской оперы ему, видимо, не были близки никогда.

Немецкая публика обожает Джузеппе Верди, несмотря на уничтожающую критику, которой повергал его Рихард Вагнер, чье имя для них по-прежнему священо [1, 115]. Спектакль Андреаса Хомаки «**Травиата**» в Немецкой

опере на Рейне был поставлен в 1996 г. в результате сотрудничества с боннской и лейпцигской труппами. Таким образом, помимо исполнения (на сценах рейнской компании) в Дюссельдорфе и Дуйсбурге он «гостил» еще в двух городах и за 23 года на четырех сценах был показан немислимое число раз. Несмотря на это, январский показ в Дюссельдорфе собрал полный зал.

Сценография Франка Филиппа Шлесмана минималистична и стильна, гармонична в простоте и изысканности и просто красива. Пустая черная зеркальная сцена с синей подсветкой кулис и задника; черные стулья появляются лишь иногда, по мере необходимости — больше никаких декораций и реквизита. Во втором акте, когда любовники воркуют в идиллической аркадии, на зеркале расцветают белые цветы. Черно-белые графические костюмы (художник Габриэле Энаке): кавалеры в классических тройках, дамы в роскошных кринолинах.

При этой красоте спектакль бескомпромиссный и даже жесткий, не лишенный элементов насилия, притом показных. Папаша Жермон известен рукоприкладством, и не только он. Эффектные танцы на балу у Флоры, где так любят блистать балетные премьеры, заменены угрожающими перестроениями масовки, жонглирующей черными стульями. Но вместе с тем спектакль пронзителен, приковывает внимание и не отпускает ни на минуту, проносясь на одном дыхании. Наверное, потому, что при всей своей условности и чопорности он очень музыкален. Каждое движение, каждый жест предопределен музыкальным развитием, каждая мизансцена — при всей своей графичности, резкости — отмечена внутренним напряжением и строго реализует идеи композитора.

Музыкальная сторона спектакля оставила противоречивое впечатление. Более всего удивила неряшливость всегда элегантного Дюссельдорфского симфонического оркестра, его частые расхождения с хором (хормейстер Патрик Фрэнсис Честнат) и солистами (особенно с исполнителем партии Жермона-старшего), некоторая грубость и взвинченность интерпретации, не соответствующая оригиналу. За пультом стоял Антонино Фольяни, которого не раз приглашали в Москву как известного специалиста по бельканто. Возможно, после Беллини Верди для него слишком крепок и экспрессивен, поэтому дирижер допускает некоторый пережим.

Постановка «Травиаты» немислима без достойной Виолетты: нет примадонны — нет и спектакля. В Дюссельдорфе героиню исполнила сопрано Лиана Алексанян (Армения) с плотным, но подвижным голосом, которая предстала и темпераментной артисткой, и умелой певицей, смело берущей вставной ми-бемоль в финале «*Sempre libera*» и точно исполняющей фиоритуры. Яркий и красивый голос продемонстрировал румынский тенор Овидиу Пурчель (Альфред), равно как и выразительное, даже страстное пение. Литовский баритон Лаймонас Путенюс (Жермон) — маститый певец с богатой палитрой оттенков в голосе, что позволяет ему умело вуалировать некоторую блеклость и невыразительность тембра.

К «**Набукко**» в Германии обращаются довольно часто, и практически всегда сюжет интерпретируется как история холокоста. Не стал исключени-

ем и спектакль эссенского Музыкального театра *Aalto*, впервые появившийся десять лет назад, а в новогодние дни получивший свое второе рождение. Если у Верди с его либреттистом Солерой древние иудеи были пленены и им угрожали смертью, то почему бы не провести параллель между плененными иудеями, которым грозила расправа, и ужасами нацизма. Так полагают многие постановщики (вспомним и идущий в «Новой опере» спектакль Андреяса Жагарса), упуская ряд важных моментов.

Для Верди условно-исторический библейский сюжет был нужен лишь как оболочка для выражения идей Рисорджименто, его евреи — это порабощенные итальянцы, а жестокие вавилоняне-ассирийцы — угнетатели-австрийцы. Поэтому режиссерская концепция, пытающаяся связать сюжет «Набукко» с главной еврейской трагедией прошлого века, выглядит искусственно и убежденно [6].

Недостатком спектакля режиссера Андреаса Беслера является отсутствие фантазии и динамики. Сценограф Харальд Тор поместил действие в некий бетонный серый цилиндр с прорезями (дверными проемами и многочисленными лестницами), вращение которого обеспечивает определенную живость мизансцен, но выглядит все же очень уныло. Некоторое разнообразие вносят костюмы Альфреда Майерхофера своей разноцветной попугайчьей гаммой. Наиболее эффектны вечерние платья Абигаиль, а также ее коронационное облачение, вызывающее аллюзию на инсигнии габсбургской монархии. Опера «Набукко» с точки зрения драматургии представляет определенные сложности, и в этих условиях роль режиссуры тем более велика; но, увы, Беслеру она не удалась.

Велика и роль музыкального художественного руководителя спектакля. Музыка «Набукко» обладает большим потенциалом, который раскрыл, например, Риккардо Мути в гениальном спектакле *La Scala* (1986). Однако если не добиться чеканности маршей и возвышенности лирических фрагментов, не собрать воедино рыхлую форму и не придать действию стремительного развития, сразу проявляются слабые места сочинения. Нечто подобное и произошло в Эссене: интерпретация маэстро Роберто Рицци Бриньоли оказалась анемичной. Даже знаменитый хор евреев «*Va pensiero*» (хормейстер Йенс Бингер) не затронул душевных струн, и публика ответила на него вежливо-формальными аплодисментами.

В вокальном наполнении, которое также трудно назвать блистательным, лидировали исполнители мужских партии. Выразительно и харизматично исполнил свою небольшую роль испанский тенор Карлос Кардосо (Измаил). Вполне соответствовал партии литовский бас Алмас Швилпа, не поразивший глубиной и патетикой исполнения, но все же проведший партию Захарии со значительностью. Титульного персонажа спел немецкий баритон Хейко Тринзингер, чей голос звучал не всегда стабильно и ровно: ряд фрагментов ему весьма удался, но в некоторых голос затухал, словно певец преодолевал «эвересты» партии короткими перебежками, и ему требовалось время на восстановление.

Исполнительницы женских партий значительно уступают своим партнерам. Меццо-сопрано Деирде Анженан (Фенена) огорчила резкостью верхов и недостаточной плавностью кантилены. Что касается партии Абигайль, которая невероятно трудна, и мало кому в истории оперы удавалось петь ее хорошо, то Габриэль Мулен исполнила ее грамотно: совладала с разбросанной тесситурой, огромными скачками, изнурительными колоратурами, пела брутально, как и предполагает этот образ. Однако ее голос несколько не соответствовал масштабу, и поэтому провела она партию на пределе своих возможностей, что было очень заметно: не хватало свободы, при которой технические сложности незаметны слушателю, а на первый план вышло бы героическое пение.

Оперы бельканто по-прежнему довольно редкие гости на мировой сцене. Одной из причин их редкого исполнения называют трудноисполнимость этого стиля. Певец должен обладать большим диапазоном (в частности, не вполне понятно, для каких голосов написаны женские партии в операх Беллини, и привычное по более поздней опере разделение на сопрано и меццо-сопрано тут весьма условно), совершенно владеть кантиленой (и дыханием — выпевать бесконечные беллиниевские фразы не каждому под силу), иметь феноменальную колоратурную технику. Желательно, чтобы сам голос, помимо технической оснащенности, обладал красивым тембром.

Немецкая опера на Рейне, представила на своей сцене в Дюссельдорфе последнюю оперу композитора — «**Пуритане**», в которой некоторые музыковеды [5, 20] отмечают поворот от стандартов неаполитанской школы к более драматическому письму. По их мнению, если бы не ранняя смерть, Беллини написал бы череду остродраматических полотен, эволюционировал, подобно Верди, от оперы бельканто в сторону реализма и психологизма и, возможно, именно он, учитывая его невероятный мелодический дар, а не Верди, стал бы национальным гением номер один. Но, познав невероятный триумф в Париже на премьере «Пуритан» в январе 1835 г., в сентябре того же года меланхолический сицилийский Орфей покинул грешную землю, не прожив и 34 лет.

По числу постановок на мировых подмостках «Пуритане» заметно уступают самой популярной опере композитора — «Норме». Среди различных причин этого музыковеды указывают как на надуманный псевдоисторический сюжет (действие происходит в революционной Англии XV II века, в нем много нестыковок и противоречий, но когда в оперных театрах это кого-то волновало?), так и в большей степени на вокальные трудности мужских партий: сверхвысокие ноты у тенора и «колоратуры» у баритона [5, 45].

Немецкая опера на Рейне регулярно обращается к репертуару бельканто: премьерой позапрошлого сезона была «Мария Стюарт» Доницетти, в репертуаре описываемого сезона — оперы «Золушка» Россини и «Дочь полка» Доницетти. Именно поэтому уровень премьеры отвечал высоким стандартам «прекрасного пения». Изумительный Дуйсбургский филармонический оркестр очаровывал утонченным звучанием, сбалансированным звучанием оркестровых групп и невероятно деликатным сопровождением певцам. Итальянскому маэстро Антонино Фольяни, признанному мастеру интерпре-

таций опер в стиле бельканто, удалось передать всю красоту и изысканность беллиниевской партитуры, высветить заложенную в ней экспрессию. Отлично звучали солисты и хор Патрика Фрэнсиса Честната.

Великолепно провела виртуозную партию Эльвиры румынская сопрано Адела Захария, хорошо известная в Москве: мягкий и яркий звук, тембрально богатый голос. Впечатляющее владение колоратурной техникой и превосходная кантилена свидетельствовали о том, что певица по праву поет такой репертуар. Ей удавалась и мечтательная меланхолия ее героини, и яркий драматизм, и отстраненное блуждание в сцене сумасшествия, но главное — качество и выразительность пения были убедительными.

Высокий уровень исполнения труднейших мужских партий продемонстрировали тенор из Румынии Иоан Хотя (Артур) и баритон из Мексики Хорхе Эспино (Ричард). Звучный и полетный голос И. Хотя отличает красивый тембр, а также смело взятые верхние ноты. Лишь в финале сказалась некоторая усталость, и голос певца звучал несколько неустойчиво. Внешний облик артиста, молодого и стройного, исключительно гармоничен в роли юного отважного роялиста. Плотный и темный баритон Хорхе Эспино соответствовал роли ревнивого злодея, и хотя его голос несколько тяжеловат, он хорошо справлялся с элементами подвижной техники.

Ансамбль солистов показал высокий исполнительский уровень: бас-баритон из Турции Гюнес Гюрле (Уолтер Уолтон), тенор из Венесуэлы Андрес Сульбаран (Робертсон); специально стоит отметить баритона из Италии Луку Далль'Амико (Джордж Уолтон) и особенно — меццо-сопрано из Германии Сару Ферде (Генриетта) с красивым, пластичным и насыщенным голосом (к сожалению, королеве, вокруг которой завязывается интрига, Беллини дал слишком маленькую партию, позволив блеснуть лишь в дуэте первого акта).

Что касается спектакля как театрального события, то он оставил противоречивое впечатление. В целом убедительная сценография Дитера Рихтера сочетала готические элементы с современными, костюмы Сусанны Хубрих оказались стильными и выразительными, не лишены в ряде случаев элегантности. Доминировавший темный колорит соответствовал тревожной музыке и общему настрою этой в целом невеселой истории, а туманный свет Фолькера Вайнхарта буквально дословно воспроизводил на сцене клише «туманный Альбион».

В то время как визуальное впечатление от спектакля осталось скорее, позитивным, то режиссура в прошлом прославленного мексиканского тенора Роландо Вильясона оказалась беспомощной. По большей части постановщик не знал, что делать с солистами, как выстроить мизансцены, однако не мешал им петь, оставляя часто на авансцене во фронтальных позах. И даже это можно было бы поставить ему в заслугу, а не в порицание, предположив, что тем самым бывший певец понимает и уважает стиль бельканто, в котором пение важнее драматической достоверности и реалистичности, если бы не финал, который испортил все. Как известно, «Пуритане» — редкая опера, в которой насыщенное драматическое, даже трагическое содержание неожиданно

и неправдоподобно разрешается счастливым концом: получив прощение парламента, Артур воссоединяется с любимой Эльвирой, к которой возвращается разум. Но Вильясон не верит Беллини и его либреттисту Карло Пеполи и заканчивает оперу пессимистично: Ричард перерезает горло Артуру, Эльвира остается безумной и видит в дурмане, как ее возлюбленный идет под венец с вдовствующей королевой! Положим, либреттисту не очень верим и мы (финал, действительно, неуклюж), но как же музыка? Торжественно-ликующая мажорная музыка Беллини не соответствует такому разрешению пьесы. Возможно, именно это и хотел донести до нас постановщик, но получилось у него очень неловко, что омрачило в целом позитивное впечатление от премьеры.

Во всем мире оперные театры пытаются думать о подрастающем поколении. В Германии с ее полусотней оперных театров (и в условиях господства «седых голов» в зрительных залах на серьезном репертуаре «для взрослых») этим занимаются особенно интенсивно, работая сразу во всех направлениях.

В отношении заказа новых опер, сотрудничества с современными композиторами Германия сегодня делит пальму первенства с Финляндией, Израилем и США. Причем если для взрослой аудитории культурная политика основана на продвижении музыки авангардной (и в музыкальном театре, как правило, это приводит к появлению опер трудно воспринимаемых, которые едва ли можно назвать операми), то для детской аудитории допускаются более демократичные решения. На деле это оборачивается постмодернистской эклектикой: именно в этом музыкальном направлении, по сути, являющемся результатом смешения различных музыкальных стилей, пишется сегодня большинство сочинений для детского музыкального театра — и не только в Германии, и не только для детского.

Ставятся в Германии и современные опусы иностранных авторов. Свежий пример — последняя работа в этом направлении Немецкой оперы на Рейне, представившей на своей дюссельдорфской сцене оперу проживающего в Берлине американского композитора Джеймса Рейнольдса<sup>2</sup> «**Рыцарь-призрак**» («**Geisterritter**»). Спектакль является совместной постановкой Рейнской оперы с оперными театрами соседних Дортмунда и Бонна, осуществлен в рамках проекта «Молодежные оперы рейнско-рурского региона».

Рейнольдс написал свое произведение на немецкое либретто Кристофа Климке, которое дарит музыкальному театру свою версию невероятно популярного одноименного романа немецкой писательницы Корнелии Функе<sup>3</sup>.

Сюжет новой оперы весьма прост, в духе популярных у молодежи «фэнтезийно-призрачных» сочинений. Юный Джон Уайткрофт не ладит с отчимом, поэтому оказывается в интернате в Солсбери, где и без того травмированная психика подростка приходит в полный разлад: его начинают преследовать призраки. Одноклассники не могут понять, что происходит с товарищем, ведь нечести они не видят, а замечают лишь странное поведение Джона. Только одна девочка в классе — Элла Литлджон — верит Джону, поскольку способна узреть духов, так как ее бабушка Зельда имеет связи с потусторонним миром. Именно веселая бесшабашная пенсионерка советует обратиться за помощью



к неуспокоенному духу рыцаря Уильяма Лонгспи, который единственный может помочь Джону в его борьбе с исчадиями преисподней. Финал у оперы оптимистичный — рыцарь помогает Джону, встречается со своей воскресшей возлюбленной Элой, злые призраки посрамлены.

Начинается опера с акустических эффектов и «потусторонних» атональных завываний струнных. Однако «призрак авангардизма» недолго бродит по дюссельдорфскому театру: музыкальный язык новой оперы весьма демократичен и естественно эклектичен. Тут находится место всему — и джазу, и поп-музыке, и хип-хопу с рэпом, и лирическим ариям (исповедальное ламенто Элы Лонгспи написано в лучших традициях романтизма) как романтического, так и барочного толка, и даже григорианским хоралам.

Традиционный симфонический оркестр расширен нетривиальными инструментами. Не обходится и без ритм-секции, предназначенных для исполнения неакадемических фрагментов. Поют в основном придерживаясь классических оперных традиций, однако с использованием записей — кажется, микрофон становится все более распространенным явлением в современной опере. «Может быть это мюзикл?» — спросит кто-то. Может быть, но разговорных диалогов в «Рыцаре-призраке» нет совсем (что для современной оперы скорее исключение); впрочем, диалоги не мешают называть «Кармен» и «Волшебную флейту» операми.

Постановка Эрика Петерсена аутентична, традиционна и классична: как известно, в современных опусах режиссеры редко проявляют фантазии, чаще они предпочитают проиллюстрировать либретто. Иллюстративна и сценография арт-группы «fettFilm»: школьный класс в Солсбери с длинноволосым хипповатым учителем, но зато в галстук (именно его альтер эго являются призраки, мучающие Джона); готический собор с тяжелым надгробием на могиле рыцаря Уильяма и ожившими статуями; городская улица вдоль кирпичной стены с симпатичными скамеечками; лохматые призраки, похожие на Оззи Осборна. Казалось бы, опера о призраках дает возможность постановщику проявить фантазию, однако режиссура и сценография весьма дидактичны, в точности следуя предписаниям либретто, оказываются лишены подспудных и явных смыслов. Но не будем слишком строги: для первого воплощения оперу, конечно, желательно представить в реалистическом прочтении, чтобы публике было понятно, что и зачем происходит, и с этой задачей Петерсен и его команда справляются. А будут ли еще попытки поставить эту оперу где-нибудь, приживется ли она в репертуаре — покажет время.

Артисты Давид Фишер (Джон), Моника Ридц (Элла), Сьюзан Маклин (Зельда), Давид Ерузалем (Уильям), Рольф Шайдер (Учитель), Лиза Гриффит (Эинла) и другие играют с энтузиазмом и даже неплохо поют, когда композиторская мысль предоставляет для этого возможность. Музыкальным руководителем постановки (в которой приняли участие солисты и хор Рейнской оперы, а также Дюссельдорфский симфонический оркестр) выступил штатный хормейстер театра Патрик Фрэнсис Честнат. Прочтению не откажешь в динамизме и задоре — публика реагирует на посыл артистов адекватно, сме-

ясь шуткам по ходу действия и бурно приветствуя аплодисментами участников и создателей спектакля по его окончании.

Новую версию вечного сверхпопулярного шедевра Жоржа Бизе «Кармен» представила Опера Кельна. Театр переживает не лучшие времена — продолжающуюся уже несколько лет реконструкцию здания. В настоящее время театр выступает на разных городских площадках, в частности, «Кармен» исполнили в одном из ангаров Кельнской ярмарки, где в основном сегодня творит музыкальный театр четвертого по величине города Германии<sup>4</sup>.

Наверное, поэтому режиссер Лидия Штайер решила максимально воспользоваться ситуацией и предложить публике не оперный спектакль, а нечто среднее между драматическим действием и кино [6]. Публика и артисты встречаются в непосредственной близости по причине отсутствия оркестровой ямы — инструментальный коллектив находится за ширмой, вследствие чего при звучании возникает эффект сурдины. Певцы ориентируются исключительно на мониторы, отражающие дирижерский жест, кроме того, маленький микрофон, прикрепленный артистам, передает их звучание оркестру за ширму.

В таких экстремальных условиях музыканты работают филигранно — расхождений нет практически никаких. Преимуществом такой расстановки для слушателей и для певцов является отсутствие необходимости в форсировании голосов, вокал оказывается постоянно на первом плане; недостатком — неравномерное распределение оркестрового звучания.

Однако музыка, что является характерным на сегодняшний день, уступает требованиям театра. Режиссера интересуют крупные планы и максимально близкий контакт со зрительской аудиторией. Лидия Штайер убеждена, что в театр (пусть и в оперный) приходят, в первую очередь, посмотреть на ее работу, и только во-вторую — послушать музыку и певцов. Поэтому представленная «Кармен» максимально зрелищна — режиссер предлагает остросюжетное шоу, в котором на сцену выносятся полный постмодернистский набор: трансвеститы и проститутки, полуголый миманс и лесбийские парочки, жонглирующий горящими факелами устрашающий скелет на ходулях, мультиплицированные католические мадонны и несущий тяжелый деревянный крест Христос в терновом венце. Упомянутые разнообразные персонажи, включая евангельских, являются участниками карнавальной процессии в четвертом действии — на празднике корриды. Кроме того, в спектакле обильно льется кровь — гораздо в большей степени, чем мы привыкли видеть в этой слегка криминальной опере. Точно идентифицировать время действия затруднительно — прически дам в первом акте и костюмы контрабандистов а la Аль Капоне во втором напоминают о довоенной эпохе, в то же время Микаэла одета по моде 1950-х, словом, эклектика здесь правит бал (костюмы — Джанлука Фаласки).

Шоу сыграно на славу: скучать зрителю не приходится, он постоянно занят рассматриванием чего-нибудь, этот процесс, как принято сегодня, начинается уже на звуках увертюры. Колоритны и необычны сами места, где режиссер разворачивает действие своего спектакля (сценография Момме Хинрикс).

В первом акте — это мясные ряды на рынке, увешанные распоротыми тушами и ожерельями из окороков; во втором — католический храм, в котором Кармен исполняет цыганский танец, непосредственно в алтаре, нарядившись Папессой, а завсегдакаи кабачка Лиллас Пастьи устраивают оргию; в третьем приют контрабандистов оборачивается чередой мини-фургонов, каждый из которых — «номер» в мобильном доме терпимости; и лишь финал решен в более традиционном стиле, наподобие городской улицы, по которой движется карнавальное шествие навстречу битве с быками в цирке. Быки тоже в спектакле есть, причем их много: огромную тушу одного из них проносят все в той же карнавальнoй процессии, а множество черных бычьих голов, как некие видения, преследуют находящуюся несколько не в себе Кармен.

И в этом — самое главное. Яркое шоу и нетривиальные локации спектакля — лишь внешняя его оболочка, затайливая и дразнящая, но отнюдь не определяющая суть. Суть — в образе титульной героини, радикально отличающемся от того, который задумывали Бизе и Мериме. Вместо дерзкой свободолюбивой Кармен Лидия Штайер предлагает кровожадную с психопатическими и суицидальными наклонностями героиню.

С самого начала цыганка одета в зеленый камуфляжный комбинезон; похоже, что она бывшая военнoслужашая, участвовавшая в военном конфликте, а теперь работающая охранницей на мясном рынке. Кармен постоянно чудятся душераздирающие кровавые сцены, видимо, навязчивые образы прошлого, героиня непрестанно хватается за нож (именно с ним в руках она поет свою выходную хабанеру); заканчивает свой жизненный путь контуженная протагонистка ожидаемо — ее убивает вовсе не Хозе, и даже не Микаэла (как у Дмитрия Бертмана в «Геликоне») — подобно Чио-Чио-сан она совершает харакири, правда, не вследствие бесчестия, а явно по каким-то патологическим причинам.

Новое прочтение имеет немалый успех у публики: аудитория в основном состоит из «седых голов» и совсем юных театралов, обе категории усиленно читают немецкие титры, едва успевая реагировать на пируэты режиссуры, а по окончании с энтузиазмом аплодируют артистам. Высокий культурный бэкграунд, о котором привыкли с пиететом думать в России, вызывает некоторое недоумение.

Музыкальное прочтение на фоне столь агрессивной режиссуры естественным образом отступает в тень: поют и играют достойно, но эта наиболее важная для оперы часть спектакля остается совершенно на периферии восприятия и привлекает внимание зрителя в последнюю очередь. *Gürzenich-Orchester* (филармонический оркестр Кельна, по австро-немецкой традиции являющийся и резидентом оперного театра) под управлением Габриэля Фельца играет стройно и экспрессивно, темпы скорее традиционные, удобные для певцов.

Из вокалистов ярче всех проявил себя тенор Юн Ву Ким (Корея), его Хозе обладал сочным звуком, ровным во всем диапазоне голосом, уверенным владением верхними нотами. Адриана Бастидас-Гамбоа (Колумбия) показала глу-

бокое проникновение в образ, представ затравленным созданием с тяжелым взглядом, а вот ее тембристое меццо-сопрано едва ли можно назвать идеально выстроенным, некоторые ноты звучали тускло, особенно неубедительным показалось ее владение легато. Немецкое сопрано Клаудия Рорбах (Микаэла) демонстрировала грамотное, но не слишком интересное звучание, без захватывающей романтической экспрессии, к тому же образ, заданный Штайер и Фаласки — немолодой комической «училки», — скорее смешил, чем вызывал сочувствие. Квартет главных героев замыкал баритон Сэмюэл Юн (Корея), чей темный, жестковатый голос хорошо справлялся с партией Эскамильо. Любопытно было встретиться и со «старым знакомым»: небольшую партию Ремендадо исполнил бывший солист Большого театра (1983–1990) лирический тенор Александр Федин, с 1995 г. являющийся штатным певцом Кельнской оперы. В хорошо исполненных ансамблях (заслуга маэстро Фельца) его приятный мягкий голос прекрасно прослушивался, свидетельствуя о хорошей форме маститого вокалиста.

В заключение обзора обратимся к впечатлениям от итальянских постановок. Италия, несмотря на кризисные тенденции как в самом жанре, так и в театральной практике его воплощения, остается страной оперной. Открытие сезона в *La Scala* — по-прежнему событие общенационального масштаба; оперные театры, пусть и с ограниченным сезоном по системе стаджоне, функционируют в больших и малых городах, их достаточно много; в стране проводятся оперные фестивали, причем не только в летние туристические месяцы.

Один из таких примечательных форумов обосновался в древнем ломбардском Бергамо, на родине великого мастера бельканто Гаэтано Доницетти. Праздник музыки, посвященный гению-земляку, проводится здесь с незапамятных времен, но только в последние пять лет он стал обретать черты концептуально продуманного показа. Пришедшая несколько лет назад новая команда во главе с Франческо Микеле стремится поднять его уровень до общемирового масштаба, сделать не менее знаковым и узнаваемым, чем монографические фестивали в Пезаро, Парме или Торре-дель-Лаго.

Доницетти этого вполне заслуживает: его огромное наследие, в котором немало великолепной, проникновенной и захватывающей музыки, способно обеспечить проведение даже не одного фестиваля и привлечь внимание музыкальных туристов-меломанов со всего мира. Нельзя сказать, что Доницетти сегодня забыт: его оперы, по крайней мере самые известные, ставятся регулярно как на главных мировых сценах, так и в театрах на менее брендовых сценах. Но до обожания, каким в Италии окружено имя Верди, или до скрупулезного научного изучения-пиетета, каким окружено имя и творчество Россини благодаря деятельности Альберто Дзедды<sup>5</sup>, Доницетти еще очень далеко.

Нередко, когда рассуждают о Доницетти, невольно ставят его на второе место в иерархии итальянских композиторов: не так искрометен и зажигателен, как Россини, не так мелодически одарен, как Беллини, не так драматически убедителен, как Верди [3, 122]. Между тем Доницетти — это целый мир, своеобразный и неповторимый, в котором представлены различные

с точки зрения стилистики и жанра музыкальные спектакли: и веселые комедии, и ироничные фарсы, и лирические трагедии, и исторические фрески самых разных эпох и уголков мира. Вряд ли найдется композитор, подобный Доницетти, написавший целых две оперы о русском царе Петре или цикл об английских монархах, о загадочной Византии или первых христианах древнего Востока?

Фестиваль стремится показать творчество бергамасского мастера всесторонне, в полном объеме. Помимо оперных спектаклей, которых обычно к каждому форуму готовят три, проводится немало концертов разных форматов: звучат и сочинения крупной формы, и камерные произведения, как вокальные, так и инструментальные.

Оперы стремятся поставить постепенно все, а их у Доницетти около семидесяти. В настоящее время проводится долгоиграющая акция «Доницетти–200», суть которой заключается в исполнении, в соответствии с хронологией, всего наследия композитора, ровно через двести лет после мировой премьеры каждого опуса.

Например, на фестивале 2019 года была представлена опера «Петр Великий, или Ливонский плотник», поскольку ее мировая премьера состоялась в Венеции в 1819 году. Эта опера нечасто появляется на мировых сценах, но, на удивление, в России была уже поставлена — в 2003 году к 300-летию Петербурга в Камерном музыкальном театре «Санктъ-Петербургъ-опера» режиссером Юрием Александровым.

Второй раритет фестиваля 2019 — «Ангел Низиды». Это название неизвестно практически никому. Опера сочинялась для парижского театра, но света рампы так и не увидела, поскольку французский театр, заказавший ее Доницетти, разорился. Большая часть музыки «Ангела» была использована позже композитором для «Фаворитки», получившей мировое признание и популярность, да и фабула сюжета в сущности та же, хотя имена героев и место действия иные. Долгое время первоначальный вариант, то есть «Ангел», считался утерянным, однако совсем недавно был восстановлен, и до оперного показа в Бергамо уже состоялось его концертное исполнение в Лондоне в прошлом году. Как утверждают итальянские музыковеды<sup>6</sup>, вновь обретенного «Ангела» нельзя считать редакцией или вариантом «Фаворитки», он является абсолютно самостоятельной оперой, поскольку страницы партитуры содержат немало музыки, которая прежде не звучала.

Великолепная драматическая ренессансная фреска, представленная на фестивале 2019 — «**Лукреция Борджиа**» **Доницетти**, — рассказывает об отравлениях, заговорах и неразделенной любви. Эта опера не так уж часто появляется на мировых подмостках — гораздо реже, чем того заслуживает ее первоклассная музыка, насыщенная головокружительными по красоте ариями и ансамблями. Слушая эту насыщенную партитуру, можно по-настоящему оценить исключительный гений Доницетти.

В ней восхищает буквально все: и вокальные номера, емкие, образные зарисовки характеров героев, и сквозное развитие, и умело выстроенная драма-

тургия номеров, основанная на принципе контраста. Мелодическая роскошь композиторского дара завораживает: и кто сказал, что Доницетти не так одарен белькантовой кантиленой, как Беллини?

Распределение голосов классическое для опер того периода: господствует квартет баса, сопрано, тенора и контральто, а кроме того, группа мужских голосов на более скромные, но также весьма интересные, выразительные партии друзей Дженнаро и Орсини.

В Бергамо-2019 вокальное исполнение оказалось почти безупречным, что говорит о том, что руководство фестиваля, поддерживая его реноме, стремится к очень высокому уровню музыкальных интерпретаций. Титульную героиню спела итальянская примадонна Кармела Ремиджо (несколько лет назад проходил ее сольный концерт в Москве). Пластичное бельканто ей, конечно, подходит больше, чем веристские страсти, однако и ее Лукреции не хватало масштабности и харизмы — голос звучал скромно, не достаточно ярко. Ремиджо, безусловно, обладает мастерством, владеет колоратурой и верхним регистром, однако ее героиня оказалась слишком нежной и легковесной, совсем не такой значительной, как мы привыкли слышать в этой партии, памятью интерпретации Джоан Сазерленд и Монсеррат Кабалье.

Более других запомнилась певица Вардуи Абраамян (Армения) в партии контральто Маффио Орсини с ярким и в то же время мягким голосом красивого тембра с оттенком горького шоколада. Певица продемонстрировала великолепное владение кантиленой и колоратурой, насыщенное и легкое звучание одновременно, выровненность голоса по всему диапазону, который необычайно широк, уверенное пение как на крайних верхних, так и крайних нижних нотах. Ранее в Москве Абраамян выступала в партии Кармен в Большом театре и в Реквиеме Верди (с маэстро Т. Курентзисом): обе партии были спеты очень хорошо, но, конечно, в партии бельканто талант певицы раскрывается особо, именно эта музыка — для ее великолепного инструмента.

Испанский тенор Хавьер Андуага (партия Дженнаро) — обладатель яркого и сочного звука, показал пение смелое, не знающее технических сложностей. Иногда, казалось, певец даже слишком красуется, демонстрируя безграничные возможности своего голоса, буквально наполняя зал звуковым потоком невероятной силы, однако, справедливости ради стоит отметить, что художественное ни разу не было принесено в жертву «спортивно-цирковому»: там, где того требовал образ, Андуага начинал петь мягко, нежно, лирично, уходя на чарующее пианиссимо.

Прекрасное впечатление оставил и хорватский бас Марко Мимица: его «гранитный» голос звучал словно царь-колокол, оглушая (но оставаясь в рамках эстетики бельканто), благодаря чему образ грозного Альфонса получился весьма колоритным. Безусловно, стоит упомянуть и исполнителей второстепенных партий, которые оказались на высоте: Ливеротто — Мануэль Пьерателли, Газелла — Алекс Мартини, Петручи — Роберто Майетта, Вителлоццо — Даниэле Леттьери, Губетта — Рокко Каваллуцци, Рустигелло — Эдоардо Миллетти, Астольфо — Федерико Бенетти.

Праздник вокала был поддержан Молодежным оркестром Луиджи Керубини, хором Муниципального театра города Пьяченца (хормейстер Коррадо Казати) под управлением Карлы Дельфрате, продирижировавшей последний спектакль фестивальной серии (музыкальным руководителем и постановщиком представленных на фестивале опер являлся известный дирижер Риккардо Фрицца). Дельфрате провела спектакль без преувеличения блистательно.

Мрачную ренессансную историю о весьма противоречивом персонаже итальянского прошлого воплотил режиссер Андреа Бернад. Существует мнение, что представителей испанского рода Борджиа в Италии недолюбливали, поэтому и папе Александру Шестому, и его сыну (амбициозному политику Чезаре), и его дочери красавице Лукреции намеренно приписывали различные злодеяния. Лукрецию политические противники опорочили совсем незаслуженно: если ее родственники действительно вершили большую политику всеми доступными для Макиавелли средствами (впрочем, в этом они мало, чем отличались от прочих политиков той эпохи), то ей, умершей до сорока и родившей с десятков детей, когда было заниматься интригами, да еще и такими изощренными — отравлениями, убийствами, подлогами?..

В опере Доницетти образ Лукреции противоречив, но скорее все же позитивен: она прежде всего нежно любящая мать, страдающая за своего сына. Режиссер А. Бернад весьма сгущает краски. В тотально черном пространстве сцены (художник Альберто Бельтраме), в котором над действующими лицами нависает роскошный золоченый потолок, словно стремящийся придавить всех и вся, господствуют жестокость и вседозволенность. Нравы грубы, развлечения дики. В прологе зритель видит склонившуюся над колыбелью юную Лукрецию: младенца из люльки похищает ни кто иной, как сам папа Александр в полном облачении понтифика, еще раз он явится в финале оперы своего рода злым гением-призраком (мимическая роль).

Отношения между Лукрецией и ее супругом Альфонсом д'Эсте напоминают войну без правил. Друзья Дженнаро и Орсини — конечно же, любовники: эротичные поглаживания и страстные поцелуи не дают в этом усомниться. Все мужчины носят выразительные гульфики (костюмы Елены Беккаро), что не противоречит моде тех времен.

Хореографические зарисовки Марты Негрини призваны еще более усилить ощущение того, что изображаемое общество вечно пребывает в состоянии похотливой оргии. Контрастный свет Марко Альбы вносит особую резкость, делает сцены запоминающимися. Впрочем, натурализм постановщиков в целом был уместен и не противоречил ни духу либретто, ни духу музыки.

Вторая, редкая на сценах опера — «**Петр Великий, или Ливонский плотник**», главным действующим лицом ее выступает первый российский император. «Петр Великий» был впервые поставлен в Венеции в 1819 году. Личность Петра интересовала Доницетти, он посвятил ему две оперы: помимо раннего «Ливонского плотника» в более зрелые годы маэстро сочинил «Бургомистра Саардама», повествующего о приключениях царя в Голландии.

В обоих сочинениях исторической достоверности немного, зато с избытком запутанной комедийности и бодрой, динамичной музыки. Правда, в раннем произведении, которое как раз и представили в Бергамо, стиль Доницетти еще только угадывается — в опере чувствуется влияние Россини и даже более ранних композиторов (Чимарозы, Паизиелло), а ее музыкальная форма чересчур рыхлая. Сочинение невероятно длинное: с рядом мини-финалов, которые никак не разрешатся окончательным аккордом, а также с колоссальным количеством действующих лиц — одних только примадонн-сопрано целых три, причем у каждой есть большая ария, да и не одна.

Действие оперы происходит в прибалтийском крае. Царская чета инкогнито ищет брата Екатерины Карла Скавронского и обнаруживает, что у того роман с дочерью предателя Мазепы Аннеттой. Но поскольку предатель год как скончался, великодушный Петр решает стать Аннетте отцом, и все на радостях отправляются домой в Петербург. Этот невероятный псевдо-исторический сюжет *a la russe* всерьез воспринимать невозможно, поэтому режиссеры Марко Пачиотти и Лоренцо Паскуали приняли единственно верное решение — не делать из нее исторический спектакль, а акцентировать буффонную стихию. Но чтобы все-таки привязать историю про русского царя к России, сценографию и костюмы решили сверх оригинально, положив в основу творчество русских авангардистов начала прошлого века — Казимира Малевича, Василия Кандинского и других. Угловатая графика и контрастные цвета придали спектаклю еще более комический вид, оставив в тени достаточно клишированную музыку юного композитора. Аутентичный оркестр «Ориджинали» под управлением Ринальдо Алесандрини играл выразительно, а среди исполнительского состава (Лориана Кастеллано — Екатерина, Паола Гардина — Мадам Фриц, Франциско Брито — Карл) выделялись пластичный бас Роберто де Кандиа (Петр) и звонкое сопрано Нины Солодовниковой (Аннетта).

Таким образом, европейский оперный сезон, пусть и в неполном варианте, демонстрирует широчайшую палитру стилей режиссерских высказываний: на сценах различных стран (Восточной, Центральной и Южной Европы) можно увидеть образцы самых различных подходов к интерпретациям оперных шедевров — от жестко радикальных режиссерских вторжений и перелицовок партитур до рафинированных, фактически музейных реконструкций.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Избранное: социология музыки. Москва — СПб.: Университетская книга, 2018. 445 с.
2. Булычева А. «Князь Игорь» Бородина и Римского-Корсакова // Opera Musicologica, № 4 (6), 2010. С. 70–99.
3. Капичина Е. А. Философия музыки: от языка к восприятию. Луганск: Изд-во ЛГАКИ им. М. Матусовского, 2018. 360 с.
4. Мартынов В. И. Зона opus posth, или Рождение новой реальности. Москва: Классика-XXI, 2008. 288 с.



5. *Раку М.* Оперные студии. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2019. 492 с.
6. *Шапинская Е. Н., Цодокков Е. С.* Парадокс об опере: культурные смыслы, эстетические ценности и историческая судьба // *Культура культуры.* 2015. № 2. UR L: <http://www.cult-cult.ru/paradox-of-opera-1-cultural-meanings-aesthetic-values-and-historic-destiny/>

## REFERENCES

1. *Adorno T.* Izbrannoe: sociologiya muzyki [Adorno T. Favorites: the sociology of music]. Moscow-St. Petersburg: Universitetskaya kniga, 2018. 445 p.
2. *Bulycheva A.* «Knyaz` Igor» Borodina i Rimskogo-Korsakova // *Opera Musicologica*, № 4 (6) [Bulycheva A. «Prince Igor» by Borodin and Rimsky-Korsakov // *Opera Musicologica*, No. 4 (6)], 2010. P. 70–99.
3. *Kapichina E. A.* Filosofiya muzyki: ot yazyka k vospriyatiyu [Kapichina E. A. Philosophy of music: from language to perception]. Lugansk: Izd-vo LG AKI im. M. Matusovskogo, 2018. 360 p.
4. *Marty`nov V. I.* Zona opus posth, ili Rozhdenie novoj real`nosti [Marty`nov V. I. Zona opus posth, or The birth of a new reality]. Moscow: Klassika-XX I, 2008. 288 p.
5. *Raku M.* Operny`e shtudii [Raku M. Opera studies]. SPb., Izd-vo im. N. I. Novikova, 2019. 492 p.
6. *Shapinskaya E. N., Czodokov E. S.* Paradoks ob opere: kul`turny`e smy`sly`, e`steticheskie cennosti i istoricheskaya sud`ba // *Kul`tura kul`tury`.* 2015. № 2 [Shapinskaya E. N., Tsodokov E. S. The Paradox of Opera: cultural meanings, aesthetic values and historical fate // *Kul'tury kul'tury.* 2015. № 2]. UR L: <http://www.cult-cult.ru/paradox-of-opera-1-cultural-meanings-aesthetic-values-and-historic-destiny/> URL: <http://www.cult-cult.ru/paradox-of-opera-1-cultural-meanings-aesthetic-values-and-historic-destiny/>

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Цит. по: La Vestale. Wien, Theater an der Wien, 2019. С. 74.
- <sup>2</sup> Джеймс Рейнольдс (1953 г. р.) изучал современную музыку у Джона Адамса, композицию в Кельне у Майкла фон Биля, а также перкуссию в Музыкальной консерватории Сан-Франциско. Созданные под влиянием множества различных влияний — от Neue Musik, Бродвея и европейского музыкального театра до авангардного синти-попа — композиции Рейнольдса основаны на принципе комбинирования слов, звуков и изображений. Более трех десятилетий Д. Рейнольдс писал музыку для литературных постановок, триллеров, сказок и детских радиоспектаклей для Западногерманского радио (WDR / Кельн). Его композиции для музыкального театра, кино и телевидения исполняются во всем мире, в особенности в Германии. Он был композитором-резидентом в Stiftung Laurenz-Haus в Базеле и приглашенным композитором в Калифорнийском университете Санта-Барбары.
- <sup>3</sup> Роман немецкой писательницы Корнелии Функе переведен на русский язык и издан.
- <sup>4</sup> Помещение, отведенное театру, находится на противоположной от исторической части города стороне Рейна, на огромной — неуютной и необустроенной — территории выставочного комплекса. Обладающий неплохой акустикой ангар предоставляет режиссеру простор для творчества: возможность использования различных вариантов расположения оркестра и публики, интересных решений в области художественного оформления спектакля.
- <sup>5</sup> Альберто Дзедда (2 января 1928 года, Милан — 6 марта 2017 года, Пезаро) — итальянский дирижер и музыковед, знаменитый интерпретатор произведений итальянских композиторов XIX века, в первую очередь, Россини; основатель Международного оперного фестиваля Россини в Пезаро (1980).
- <sup>6</sup> См.: L'Ange de Nisida. Bergamo, Fondazione Teatro Donizetti, 2019.