

СОВРЕМЕННЫЕ РЕЖИССЁРСКИЕ ПОСТАНОВКИ В ОПЕРНЫХ ТЕАТРАХ

Осуществлён обзор современных оперных постановок, в частности режиссёрской работы Роберта Уилсона («Девочка со спичками» Х. Лахенманна), представленной на фестивале Руртриеннале, в которой воплощены идеи нового театра художника, а также постановки Юргена Розе («Дон Карлос» Дж. Верди) и Ханса Нойенфельса («Манон Леско» Дж. Пуччини) из Мюнхенского фестиваля. Отмечено, что в этих спектаклях проявил себя новый тип певца, интеллектуальный артист (Йонас Кауфман, Аня Хартерос, Даниела Барчелона, Хуан Диего Флорес, Эллина Гаранча, Рене Папе, Натали Дессей). Его характеризуют: безупречное владение голосом, выразительная фразировка, связанная исключительно с образными перевоплощениями, работа со словом, ориентированность на достижения предшественников, концептуальный взгляд на свою роль, её глубокое знание и последовательное воплощение. В Цюрихском театре привлекают внимание спектакли, в которых воссозданы различные типы сценических взаимоотношений. Отмечено изобретательность Татьяны Гюрбачи («Риголетто» Дж. Верди). В версии Себастьяна Баумгартена («Дон Жуан» В. А. Моцарта) главный герой оперы показан нашим современником, отрицающим устаревшие моральные нормы, его жизнь трактуется как модель будущей жизни человечества. Отмечены и потери в режиссёрской работе: перегрузки идеями, визуальными средствами и внешними эффектами. Спектакль Вилли Деккау и Яна Эссингера («Поворот винта» Б. Бриттена) охарактеризованы как наиболее стильный и гармоничный. Негативно оценена работа Кристофера Лоя («Чужая» В. Беллини). Чечилия Бартоле в спектакле Моше Ляйзера и Патриса Корье («Норма» В. Беллини) признана интеллектуальной артисткой, ученым-исследователем.

Ключові слова: опера, фестиваль, постановка, режисер.

Сегодня режиссёры не считают себя единственными авторами спектакля, в других случаях – скромно выстраиваются вслед за композитором и либреттистом, но тоже претендуют на авторство. Бывает, и нередко, что постановщик является одновременно режиссёром и художником, что довольно естественно в период особого отношения к визуальной культуре. Бывает, хотя и редко, что музыкальный руководитель, дирижёр вершит драматургию представления. Встречаются случаи, когда режиссёру удаётся вскрыть глубинные, потаенные пласты в содержании оригинала, и тогда он действительно становится одним из авторов спектакля. Наконец, иногда именно яркий исполнитель обеспечивает событийность спектакля. Попытаюсь наметить несходные варианты этих сценических взаимоотношений.

Мне всегда был интересен **фестиваль Руртриеннале**. Посчастливилось посетить выдающиеся спектакли, которые, помимо ярких художественных впечатлений, давали ещё богатую пищу для размышлений. Естественно, что пару лет назад тогдашний интендант этого фестиваля, очень модный ныне композитор и режиссёр **Хайнер Гёббельс** (Heiner Goebbels) включил в программу творение владельца умов многих музыкантов – композитора Хельмута Лахенманна (Helmut Lachenmann) «Девочка со спичками» (1997). К тому же, в постановке и даже при участии в актёрском амплу одного из самых знаменитых ныне режиссёров – американца **Роберта Уилсона** (Robert Wilson).

Х. Лахенманн очень влиятелен сегодня в Германии и особо почитаем среди композиторов молодого и среднего поколений в современной России. Если даже очень любить произведения Х. Лахенманна, то воспринимать «Девочку со спичками» (напомню, её жанр автор определил как «Музыку с изображениями») в течение 1 часа 50 минут без перерыва – сложно по всем критериям.

Огромный оркестр, опоясывающий сверху гигантский «Jahrhunderthalle» («Зал столетия») города Бохума, пара певиц – функция которых – быть голосами оркестра, издадут преимущественно вскрики, всхлипывания, постукивания, шорохи, свист и тому подобные элементы звукошумовой партитуры. Сделано и воспроизведено это, кстати, мастерски, заслуживают поощрения дирижёр Эмилио Помарико (Emilio Pomarico), певицы Хулкар Сабирова (Hulkar Sabirova) и Юко Какута (Yuko Kakuta). Нет ни протяжённых звуковых линий, ни мелодий. Ткань, как правило, рваная. И так, повторю, 1 час 50 минут – утомительно.

Что же происходит на сцене в нижней части зала, представляющей собой небольшое пространство, огороженное со всех сторон, наподобие ринга. На нём, собственно, и происходит действие. Если это можно назвать действием. Скорее, – очень медленным развёртыванием картин с помощью разных выразительных средств, создающих определённую атмосферу.

Отошлю к сюжету сказки Г. К. Андерсена. Оказавшись на улице, маленькая девочка потеряла туфлю. В фартучке она несла спички на продажу. Никто у неё ничего не купил и не подарил монетку. Она была голодна, и ей было очень холодно. Во всех окнах горел свет и пахло жареным гусем. Она думала, что если зажжёт одну спичку, то ей станет теплее, и представила себе, что сидит у камина. Девочка пыталась согреть ножки с помощью спички. Ей казалось, что гусь ожил и прибежал к ней. В её воображении возникла ёлка с игрушками, много света, магазины игрушек. На небе она увидела звёзды, одна из них упала, и она подумала, что это душа поднимается к Богу. Ей пригрезилась бабушка, любившая её, и она не хотела, чтобы бабушка, такая большая и красивая, исчезала, и возмечтала, чтобы та взяла её с собой. Девочка зажгла все другие спички. Они вместе с бабушкой полетели к Богу. Утром около дома нашли замёрзшую мёртвую девочку. Но никто не узнал, в каком счастливом состоянии она ушла.

Конечно, немецкий композитор не мог пройти мимо социально-политической стези. Для этого сказку Г. К. Андерсена Х. Лахенманн обогатил текстами из письма немецкой террористки Гудрун Энслин (Gudrun Ensslin), выступающей против безразличия обеспеченного общества к страданиям людей. Он обращается и к дневниковым записям Леонардо да Винчи, к сочинениям Ж.-П. Сартра и Ф. Ницше, чтобы усилить гуманистический пафос своего произведения. В дополнение ко всему этому, в его спектакле из окон дома, празднующего Рождество, будто бы раздаются краткие обрывки музыки Л. ван Бетховена, Г. Малера, А. Шёнберга, И. Стравинского.

Режиссёр Роберт Уилсон, претворяя мечты девочки, воображаемые ею образы, проявил свои сильнейшие качества и создал театр художника с помощью развитой цветоцветовой партитуры. Чего только не увидим в этом небольшом пространстве, ограниченном поначалу светящимся контуром, который впоследствии расколется в виде больших спичек и нависнет над этим же пространством.

Именно тут оживает волшебство сказки, привидевшиеся девочке чудесные картины – зелёный раскрас сцены погружает нас в прекрасный лес, огромные спускающиеся сверху лиловые валуны обещают проникновение в иной, фантастически счастливый мир; внезапно вспыхивающий сноп огня символизирует тепло от праздника ёлки, которую мы также видим на сцене. Особо впечатляющий момент – возникаю-

щая и занимающая всё пространство сцены ладонь. Что она означает? С одной стороны, есть в ней что-то зловещее, словно тотально распространяющаяся рука снежной королевы, сеющей вокруг себя холод. С другой, ладонь – это в разных культурах символ некоего оберега. Как нуждается бедная девочка в защите!

Легендарный Р. Уилсон выступает здесь в основном в роли воображаемой бабушки, которую девочка вспоминает как единственно близкого ей человека. Эта бабушка предстаёт то в большой шубе с корзинами рождественских гостинцев в руках, то сидящей в кресле, в парике с длинными седыми волосами...

Знаменитый режиссёр в амплу актёра в этом спектакле, на мой взгляд, увы, не задался – он вялый, скучный, вовсе лишённый харизмы. В отличие от него, Ангела Винклер (Angela Winkler), известная актриса «Berliner Ensemble» («Берлинского ансамбля»), хоть и не очень похожа на девочку, но её талант и опыт помогает представить себе несчастное создание. Хотя движения актрисы минимальны, она проявляет чудеса мастерства в статических позах и более того, эта статика отлично воссоздаёт атмосферу холода и безнадёжности. Тем сильнее воздействуют волшебные картины Уилсона-художника. Временами помогает добиваться соответствующего эффекта и звуковой ряд Х. Лахенманна.

У мюнхенского фестиваля давно прочная репутация одного из самых престижных форумов, имеющих возможности работать с самым лучшим составом постановщиков и артистов. Два спектакля, на которых я присутствовала в этот раз, во многом подтвердили сказанное, хотя не во всём и не всегда.

«Дон Карлос» Джузеппе Верди был представлен в пятиактной итальянской версии. Спектакль длинный и достаточно противоречивый. Здесь во многих отношениях правит бал опытный **Юрген Розе** (Jürgen Rose), режиссёр, сценограф, художник по костюмам и автор световой партитуры. На мой взгляд, тёмная, мрачная атмосфера, господствующая в большинстве картин, обедняет спектакль. Тем более, что она по-настоящему меняется только во второй картине третьего действия – в сцене казни еретиков. В других же случаях такое решение пространства кажется необоснованным. Скажем, в самом начале, когда в зимнем лесу Фонтенбло Карлос встречает принцессу Елизавету, в которую влюблён. Принцесса в сопровождении пажа молча проходит по периметру сцены, демонстрируя, видно, мечты Карлоса о ней – типично иллюстративный приём. Или первая картина в третьем действии – королевский парк, где Карлос надеется на свидание с мачехой, а на самом деле с ужасом узнаёт в пришедшей женщине Эболи. Скорее всего, мрачная атмосфера этих сцен призвана передать тревожное состояние персонажей. Но если даже так, меня это не убедило. Есть сцены, вызывавшие просто неприятие, в частности, – в покоях Королевы веселящиеся в ожидании её придворные дамы под руководством принцессы Эболи. Чего тут только нет – испано-мавританские краски, мало изобретательные игры с шалью в цветочках, своего рода шуточные «приколы» с пажом, довольно безвкусные. Претензия на остроумие есть, но дальше этого дело не идёт. А главное, картина призвана красотой и изяществом несколько смикшировать драматизм разыгрываемой истории, но она не выполняет этой функции. Второй, по-моему, неудачный эпизод – в кабинете Филиппа. Здесь, как водится, сработала причинно-следственная ориентация режиссёров, желающих всё объяснить. Вероятно, чтобы, подчеркнуть, что Елизавета не разделяет с Королем супружескую постель, Филипп предстаёт перед нами в нижнем белье в разобранной кровати и в таком положении исполняет свою знаменитую арию. Дальше хуже: монахи вводят старца – Великого инквизитора, Король встречает его и ведёт с ним принципиальную беседу всё в том же нижнем белье.

Однако пора перейти к сильным сторонам этого спектакля. Одна из них – мизансценирование диалогов. Как известно, драматургия оперы покоится на разных и очень выразительных дуэтах-диалогах. Здесь сказала рука опытного Юргена Розе. Каждый диалог – Карлоса с Маркизом Позой, Позы с Филиппом, Елизаветы с Карлосом, её же с Эболи – решён по-своему, логично и выразительно. У самых ярких артистов интонация и мизансцена действовали взаимообразно. Но эта желанная связь была ощутима не всегда. Характерный пример – Рене Папе (René Pape) в роли Филиппа. Певец и артист самой высокой пробы. Но мне кажется, что вынужденное пение своей знаменитой арии в кабинете в нижнем белье ему откровенно мешало. Он даже несколько сник в дальнейшем разговоре с Великим инквизитором Рафаля Сивека (Rafal Siwek), который «перепел» мегазвезду по свежести голоса, притом, что ему не хватило остроты и мастерства в актёрском прочтении.

Очень впечатляюще во всех смыслах выступил Симоне Пьяццола (Simone Piazzola) в партии Маркиза Позы. Обладающий органичным вокально-артистическим комплексом, он убедительно воплотил весь образный пласт своего героя – смелость, благородство, готовность к самопожертвованию, дружеские чувства.

С Карлосом (Альфред Ким / Alfred Kim) повезло меньше. И его фактура, и свойства вроде бы качественного голоса, в котором, правда, не хватало «мяса», недостаточно разнообразный артистический рисунок мешали ему стать достойным партнёром, в том числе такой потрясающей певицы, как Аня Хартерос (Anja Harteros) в роли Елизаветы.

А. Хартерос всегда, и здесь тоже – чудо из чудес. Какое богатство голоса, передающего бесконечные тончайшие оттенки, нюансы чувств! А как она пластична, как движется. Мы воочию наблюдаем в её трактовке рост героини как личности по мере развёртывания драматургии спектакля. Она становится более темпераментной, независимой в сцене с Филиппом, даже властной, прогоняя предавшую её Эболи (русскую певицу Анну Смирнову в данной партии никак нельзя назвать удачей представления, хотя свою главную арию она спела хорошо). В конце Хартерос-Елизавета уже смиряется со своей участью. В ней появляется особое царственное величие, что сполна проявляется в последней арии.

Дирижёр Ашер Фиш (Asher Fisch) более всего силён как колорист. Он великолепно подаёт инструментальные соло, типичные для зрелого Дж. Верди. Оркестр, чутко откликающийся на его намерения и в резких акцентах, и в драматургически оправданной громкой звучности, соблюдает художественно безупречное чувство меры. Впрочем, иногда, в частности в арии Филиппа в кабинете, в сцене аутодафе оркестр у А. Фиша звучал несколько формально. Не объясняется ли это тем, что данные знаменитые фрагменты подчас звучат отдельно в концертах и теряют свежесть воспроизведения.

Хор, как обычно, был на высоте в картине казни. Тут наконец-то сцена оживилась, соответственно появились несколько разных планов, где расположены группы её участников, яркая цветосветовая гамма. Картина получилась эффектной во всех отношениях, в отличие от конца, в котором достаточно кондово бытово решено появление «избавителя» инфанта от неминуемой смерти, его деда Карла V.

Второй спектакль мюнхенского фестиваля – «Манон Леско» Джакомо Пуччини показался мне более цельным. Прежде всего потому, что волей известного режиссёра **Ханса Нойенфельса** (Hans Neuenfels) его объединяла тема женской судьбы, эксплуатации женщин мужским сообществом. Эта тема красной нитью проходит сквозь всё представление. В первых двух актах красноречиво предстаёт атмосфера пошлости и продажности, на фоне которой развёртывается действие. Постановщики (сценограф – Штефан Майер / Stefan Mayer, костюмы – Андреа Шмидт-Футтерер

/ Andrea Schmidt-Futterer, свет – Штефан Боллигер / Stefan Bolliger, хор – Сёрен Эккхофф / Sören Eckhoff) одели действующих лиц-хористов в намеренно безвкусные уродливые наряды – надувные грязно-серые костюмы-галифе и ярко красные парики. Этот внешний вид, антиэстетические движения почти в сюрреалистической манере выразительно отражали обстановку квазивеселья на оживлённой площади, оборачивающегося пошлостью, грязью и цинизмом, в которой заключаются сомнительные сделки. Здесь встретились Манон, направляющаяся в монастырь, и студент Де Грие.

Нелепость таких костюмов зашкаливала, когда позже к красным парикам добавились ярко фиолетовые костюмы той же формы галифе. Кажется, авторы спектакля стремятся подчеркнуть: чем нелепее, отвратительнее и безнадежнее всё, происходящее вокруг Манон, тем глубже и сильнее их любовь с Де Грие.

Каждая деталь в спектакле значима и символична. Во втором акте – это зеркало, в которое пристально вглядывается сама Манон, ставшая содержанкой престарелого богача Жеронта, и в которое она предлагает взглянуть ему, жаждущему купить её истинное расположение и даже устроившему концерт в её честь. Эти «игры» с зеркалом отражают психологически неустойчивое внутреннее состояние героини. Когда внезапно здесь появляется Де Грие, Манон вместо того, чтобы решительно бежать с ним, никак не может расстаться с дорогими её сердцу драгоценностями. И это обыгрывается довольно подробно, характеризуются колебания девушки. В третьем акте, при депортации женщин в Америку, на заднике расплывается страшное чёрное пятно – знак ожидающей их судьбы.

В третьем действии на площади возле порта Гавра наблюдаем настоящую драму. Женщины, выходящие из тюрьмы (раньше они прислуживали на площади в Амьене, теперь же их обвиняют в проституции) под охраной солдат должны быть отправлены во французскую колонию в Америке. Они сопротивляются. Тут активно включается мастерство режиссёра. Каждая женщина по-своему борется с хозяином-«работодателем», толкающим её на корабль. Продемонстрировано исключительное разнообразие пластической партитуры.

Самый впечатляющий фрагмент спектакля – финал. По пустой сцене бредут измученные донельзя больная Манон и Де Грие. Эта сцена, исключительная по выразительности, отнимает у артистов все силы, в том числе физические. Ведь при сложном мизансценировании, почти балетных подержках, сродни приёмам современного танца, необходимо ещё и петь! Понятно, что Йонас Кауфман (Jonas Kaufmann) здесь, как и везде, на большой высоте и в вокальном, и в актёрском искусстве. Но его партнёрша Кристине Ополэйс (Kristine Opolais), передающая до этого, особенно в начале спектакля, наивность восемнадцатилетней Манон, разочаровала бледностью голоса, здесь она стала достойной партнёршей легендарному Кауфману. Правда, и в других эпизодах спектакля она показала себя незаурядной артисткой.

Отлично выступил Маркус Айхе (Markus Eiche) в роли брата Манон, убедительно создавший противоречивый образ молодого человека, в меру циничного, но, с другой стороны, способного на сочувствие.

Эта опера Дж. Пуччини не столь совершенна по драматургии, как иные его сочинения. В её развитии есть определённые лакуны, без заполнения которых невозможно понять всё, что происходит. Авторы спектакля придумали остроумный приём. Время от времени на грифельной доске крупным шрифтом появляется текст аббата Прево, как раз и заполняющий те самые лакуны и разъясняющий то, что не показано в опере и, соответственно, на сцене.

Дирижёр Алан Алтыноглу (Alain Altinoglu) замечательно вписался своим мастерством в общую команду авторов спектакля. Где требуется, он выигрышно обост-

рял звучность, превосходно интерпретировал инструментальные фрагменты при закрытом занавесе и всегда, в частности в выразительнейшем финале, словно сливался с вокальным дуэтом и своим искусством усиливал наши переживания.

Оба мюнхенских спектакля воочию продемонстрировали новый тип певца-артиста. Это, конечно, Йонас Кауфман и Аня Хартерос. Мне уже приходилось отмечать его появление в оперной практике разных стран. Название, которое я дала этой разновидности, – интеллектуальный артист, и неточно, и неполно. Разъясню, однако, что имеется в виду: безупречное владение голосом, выразительнейшая фразировка, связанная исключительно с образными перевоплощениями, особая работа со словом, собственное видение роли, запас знаний о роли, ориентация на прежние близкие образцы исполнителей, концептуальный взгляд на свою роль, последовательное воплощение этой роли в спектакле и т. п. Безусловно, всё это не отменяет работы с постановщиками и, разумеется, такие артисты прошли школу богатого и плодотворного режиссёрского театра. Назову Даниелу Барчелону (Daniela Barcellona) и Хуана Диего Флореса (Juan Diego Flórez), Элину Гаранчу (Elina Garanča), Рене Папе и Натали Дессей (Natalie Dessay). Й. Кауфман и А. Хартерос, повторю, в том же ряду. Его наверняка можно пополнить.

Перенесёмся теперь в **Цюрихскую Оперу**, где мне удалось посетить несколько спектаклей классического репертуара, представляющих разные типы сценических взаимоотношений. Возьму на себя смелость предположить, что тип режиссуры, с которым я встретила на спектакле по опере Джузеппе Верди «Риголетто» в частности, идёт на смену типу постановок, сделанных режиссёрами-радикалами. Правильнее назвать его аскетичным. Кроме всего, этот тип выгоден и своей дешёвизной, а в данном случае он и остроумен.

Итак, всё происходит вокруг большого прямоугольного стола, или на нём, или под ним. Стол накрыт белой скатертью, в которую иногда укутывается тот или иной персонаж. Вопреки обыкновению, один из самых главных героев спектакля – хор, участники которого работают самым виртуознейшим образом. Режиссёр – молодая **Татьяна Гюрбача** (Tatjana Gürbaca), ученица знаменитого Петера Конвичного (Peter Konwitschny), разработала для каждого такого участника свой индивидуальный рисунок роли. Сделано это настолько тщательно и разнообразно, что иногда кажется, будто перед нами хоровая опера, потому что артисты хора задействованы практически в любой сцене – иногда как статисты. Как они ухитряются, находясь постоянно в движении, так замечательно, образно точно, необыкновенно выразительно петь, остаётся загадкой (хормейстер Эрнст Раффельсбергер / Ernst Raffelsberger).

Особенно поражает скрупулёзная мизансценическая разработка участников хора в первой сцене. Тут, кстати, на современные костюмы, ставшие уже общим местом в нынешних спектаклях, вообще не обращаешь внимания. Риголетто – он здесь и не горбатый, и не уродливый – поначалу ничем не выделяется среди пустого, развращённого общества герцогского двора. Тем естественнее выглядит трагический итог его неудавшейся мести.

Т. Гюрбача проявляет исключительную изобретательность – драматургически важные сцены нередко происходят на столе. Особо запоминается мизансценирование Квартета четвёртого действия. Сбоку у края стола Герцог играет в любовь с Маддаленой – Юдит Шмид (Judith Schmid) поёт изумительно, причём в любых трудных для пения позах. Джильда и сопровождающий её Риголетто находятся на столе и приближаются к этой парочке. Постепенно Джильда убеждается в измене Герцога. Она припадает к нему сзади в любовном порыве – в этой мизансцене выражена вся сила её любви, способность к жертве.

Оригинально решён финал спектакля. К Риголетто, обнаружившему тело умирающей Джильды, подходит статистка – её двойник. Она укладывается на место умирающей, а тело настоящей Джильды толпа уносит в другое измерение, в бессмертие...

Музыкальный руководитель постановки, ныне музыкдиректор Цюрихской Оперы Фабио Луизи (Fabio Luisi) – настоящий драматург. Он выстраивает эту мелодраму, очень постепенно наращивая драматизм; весь исполнительский состав – инструменталисты и хор, солисты – чутко, с готовностью отзываются на его художественные намерения. Отмечу тщательно выверенную, подчёркиваемую ритмическую сторону партитуры, драматизацию её танцевальных фрагментов. Сильным контрастом к ним возникают божественно красивые, райские по характеру места произведения, отданные композитором Джильде. Здесь она, безусловно, главная героиня. Это не только по замыслу режиссёра Т. Гюрбачи, но и благодаря Розе Феоле (Rosa Feola), исполнительнице партии Джильды. 27-летняя итальянка на редкость органична в комплексе певица-актриса. Какой тембристый у неё голос, до чего прекрасно её легато! Она пластично и легко движется. Её Джильда наивна, непосредственна и в то же время способна на сильное чувство. Именно беззаветная, жертвенная любовь, несмотря на все препятствия, становится основой спектакля. Даже пустота и развращённость Герцога и его свиты отходят на второй план.

Анджей Доббер (Andrzej Dobber) в роли Риголетто – опытный, заслуженный певец-актёр отменно показал всю противоречивость образа своего героя. Он расчётливо выстроил свою партию, выявляя разные стороны нрава Риголетто, постепенно раскрывая и усиливая глубину его отчаяния, доходя до яркой кульминации в «Куртизанах...» и трагической реакции почти безумца в конце оперы.

На фоне этих двух артистов албанский певец Саймир Пиргу (Saimir Pirgu), исполнитель роли Герцога, скорее, разочаровал. Он покрикивал, слегка переигрывал. В его исполнении не было никакого сладкозвучия, не хватало обаяния, ожидаемых от этой партии. Приходит даже в голову, что ради такого Герцога такая Джильда вряд ли могла бы пожертвовать собой. Впрочем, она ведь была изолирована от всех, а так хотела узнать мир!

«Дон Жуан», как и «Евгений Онегин», – главные жертвы радикального «режиссёрского театра». На этот раз с постановкой первого произведения на цюрихской сцене дело обстояло намного сложнее. Постановщик – **Себастиан Баумгартен**, (Sebastian Baumgarten) творчески яркий, безусловно, музыкальный режиссёр с большой фантазией. Я познакомилась с ним на очень оригинальном спектакле «Totenmesse» («Месса смерти»), который шёл на сцене Komische Oper. Смелый эксперимент, соединивший современную драматическую пьесу об обитателях хосписа с Реквиемом В. А. Моцарта, прозвучавшим полностью, причём не подряд – его части вклинивались в действие. Спектакль вызвал сильное эмоциональное переживание, покорила глубиной подтекстов. Так что я ожидала от С. Баумгартена серьёзной, нестандартной работы.

Признаюсь, спектакль оставил весьма противоречивые чувства. Пока публика рассаживалась, на экране над сценой показывали причудливо выглядевших рабочих, вероятно типографии, которые набирали тексты, вероятно, заповедей. Предположительно, это сделано для того, чтобы мы поняли: в дальнейшем, в спектакле, Дон Жуан своим поведением будет опровергать смысл этих божьих предостережений. Каким предстаёт Дон Жуан в интерпретации С. Баумгартена? Да, обманщиком, аморальным лицемером, циником не только по отношению к женщинам, но и к Мазетто, Лепорелло. Но главное его свойство, в этом прочтении, постоянная и рискованная игра – не только с людьми, с жизнью вообще, но и с Богом. Недаром действие происходит главным образом в пространстве церкви, а некоторым речитативам аккомпанируют старин-

ные виола да гамба и клавесин. Сам же отчаянный безбожник в качестве игрока появляется перед зрителем то в костюме гориллы, а то и в бараньих рогах. Он смеётся, даже издевается над принятыми в обществе правилами, моральными нормами.

Кроме основного сценического пространства, в спектакле задействована небольшая выдвигающаяся конструкция с дверями. Вначале из одной из них выскакивает наш герой в костюме гориллы и полуголая Донна Анна. Из другой двери появляется Командор, которого Дон Жуан тут же убивает ножом. Позже в раскрытом окне конструкции видим главного игрока в одеянии монаха, который производит какие-то гипнотические пассы над связанной по рукам и ногам девушкой. В нужный момент этой девушкой оказывается Церлина, а Дон Жуан сыграет роль филиппинского хирурга. Ближе к концу спектакля во въезжающей конструкции оказывается Командор, восставший из могилы. В конце на сцену выезжает большой стол с яствами, и наш игрок по жизни предстаёт в ярко-красном костюме и бараньей маске.

Чтобы за этим разнообразием не потерять добропорядочную идейную нить, над сценой, на небольшом экране, высвечиваются видеоизображения соблазнов, исповедуемых Дон Жуаном, вплоть до свободных сексуальных жестов. При этом вслед за каждым из них всегда возникает Перст указующий!

Спектакль вроде бы небезынтересный, но перегружен идеями и визуальными средствами. Появляется потребность воспринять его в несколько сокращённом виде. Или, во всяком случае, чтобы оценить все «примочки», надо смотреть его не меньше трёх-четырёх раз. Мне показалось, что режиссёр перестарался с внешними эффектами, а вот мизансценическая работа оказалось недостаточно продуманной и точной. Каждая ария (их, как известно, по две у каждого персонажа) драматургически оправдана, вставлена в общий контекст и не похожа, как иногда бывает, на некий вставной номер.

В целом дирижёр Фабио Луизи (Fabio Luisi) и исполнители были на высоте, хотя ничего особо оригинального и выходящего за пределы достойной установившейся традиции не наблюдалось. Это в полной мере относится и к Джулии Клайтер – Донне Эльвире, паре Церлина и Мазетто в трактовке Анны Горячёвой и Эрика Анстайна (Erik Anstine). Впрочем, отмечу некоторые постановочные решения, оказавшиеся не совсем обычными. Более всего это касается Лепорелло в прочтении Рубена Дроле (Ruben Drole). Маленькая деталь – хромота этого персонажа – уже придала ему какое-то своеобразие. Слуга Дон Жуана здесь недотёпа, боится хозяина и завидует ему, особенно из-за своей физической ущербности. К тому же, в плюс Р. Дроле его голос – насыщенный баритон, которым он виртуозно владеет и успешно добивается, в зависимости от ситуации, необходимых метаморфоз. Необычна и трактовка пары Донна Анна и Дон Оттавио (Марина Ребека / Marina Rebeka и Павол Бреслик / Pavol Breslik). Особенно отличался от общепринятого «голубого» героя Дон Оттавио в интерпретации П. Бреслика, конечно, с подачи режиссёра. Это был вполне мужественный человек, что подчеркивали и его военный костюм, и соответствующая выправка. Но более всего благородство и верность Оттавио любимой женщине исходили от артистически-певческого облика, создаваемого П. Бресликом. В итоге его пара с М. Ребекой – Донной Анной запоминается и даже выходит в спектакле на первый план.

Выступающий в первом составе Петер Матей (Peter Matey) – великолепный Дон Жуан во всех смыслах. Я убедилась в этом, восхищаясь им в очень проблемной, на мой взгляд, постановке знаменитого австрийского кинорежиссёра Михаэля Ханеке (Michael Haneke) на парижской сцене. Но в цюрихском «Дон Жуане» в этой роли выступил Маркус Верба (Markus Werba), который при многих профессиональных достоинствах, по-моему, был чересчур агрессивен и напорист, чему помогал и оркестр своими подчас слишком быстрыми темпами. Герою М. Вербы не доставало феноме-

нального обаяния и той всепоглощающей игривости, тотального лицедейства, которые этому герою свойственны, по замыслу С. Баумгартена.

Дон Жуана во все времена интерпретировали по-разному. Иногда даже в противоположном ключе. Кто-то его осуждал как закоренелого грешника, кто-то оправдывал, приписывая ему бесконечный и упорный поиск идеала. У С. Баумгартена своя версия. Не могу не сформулировать его нетрадиционные рассуждения о главном персонаже, которого он воспринимает близким нам, сегодняшним, когда люди не хотят уже жить на одном месте, а едут туда, где есть любовь и тепло. И подобное поведение может стать жизненным принципом. Короткие отношения, похоже, становятся элементом нашего будущего. Это ошибка, что чувства безвременны. Если ты всё время перемещаешься, рассуждает режиссёр, то семья у тебя и тут, и там. Постановщик представляет своего героя восставшим против устаревших общественных норм. Таким образом, жизнь Дон Жуана – модель новой жизни человечества в будущем.

Главная цель С. Баумгартена, по его признанию, ставить больше вопросов, чем намечать ответы, и он предлагает публике размышлять над его вопросами, не обязательно разделяя его позицию.

Совсем другое впечатление, по-своему тоже сильное, оставил спектакль по опере Бенджамина Бриттена «Поворот винта». Он, пожалуй, из всего того, что удалось посетить в Цюрихе, показался мне наиболее стильным и гармоничным. Концепция спектакля принадлежит очень ценимому мной немецкому режиссёру **Вилли Деккеру** (Willy Decker). Из-за болезни он не смог довести спектакль до премьеры, это сделал, отталкиваясь от концепции В. Деккера, **Ян Эссингер** (Jan Essinger).

И дирижёр Константин Тринкс (Constantin Trinks), и режиссёр, и сценограф, как и автор костюмов Вольфганг Гуссманн (Wolfgang Gussmann), исходят исключительно из музыки Б. Бриттена, которая завораживает, заставляет погружаться в зыбкие сны, углубляться в подсознание, с новой силой переживать неоднозначные таинственные события, приведшие к катастрофе. В этом спектакле решения одних постановщиков подхватываются и обогащаются другими. Дирижёр, с детства интересующийся Б. Бриттеном, на редкость увлечённо трактует непростой текст. Камерный оркестр, состоящий из тринадцати музыкантов, под его руководством добывается полноценной палитры красок, подлинной драматической силы. Очень рафинированные вокальные партии, подчиняющиеся линейному мышлению, артисты, в том числе исполнители детских ролей (английские подростки Джеймс Диллон / James Dillon – мальчик Майлс и Эмма Варнер / Emma Warner – девочка Флора очень хороши), воспроизводят выразительно и искусно, сочетая это с органичной актёрской игрой. Если и стоит кого-то особо выделить, так это Павола Бреслика, воплощающего призрак Петера Куинта, и артистку Лайлу Клэр (Layla Claire) в роли Гувернантки, приехавшей сюда воспитывать детей-сирот, которая борется за спасение их душ с коварными злыми призраками, увы, безуспешно.

Оформление замкнутого пространства сцены аскетично, предметов мало. Драматургию спектакля движут постоянные перемещения коробки сцены, которые, благодаря меняющемуся в зависимости от ситуации ракурсу, имеют сходство с неким лабиринтом, что отвечает безысходности в попытке повлиять на мистические явления в доме. Помогают создать необходимую атмосферу и детально разработанная для каждого персонажа пластическая партитура, фиксирующая малейшие изменения в их поведении и психологическом состоянии, и очень дифференцированный свет, красноречиво отражающий движение драматических событий.

В завершении статьи приведу два примера, когда именно знаменитые исполнители «делали погоду» в спектакле, и все главные специалисты отошли на второй план. Впрочем, результаты оказались разными.

Спектакль по малоизвестной опере Винченцо Беллини «Чужая» («La Straniera»), по правде говоря, меня смутил. Прежде всего, странным выбором солидного театра этой оперы композитора, далеко не лучшей по музыке, а в его наследи есть на чём остановить внимание. Кроме того, либретто крайне запутано. Интрига почти детективная. Чего там только нет – таинственность происходящего на протяжении почти всего действия, внезапность узнавания героини, ранее также внезапно исчезнувшей, безосновательная ревность, убийство, самоубийство. Чтобы всё это привести хоть к какой-то целостности и логике, требовались незаурядные усилия. Однако вскоре выяснилось, ради чего эта опера была возвращена из забвения, – по просьбе легендарной певицы Эдиты Груберовой (Edita Gruberová), по сию пору влиятельной солистки Цюрихской Оперы. Она исполняет в спектакле главную роль королевы Франции, изолированной от общества и прячущейся в лесу, той самой «Чужой», вынужденной скрывать подлинное имя.

Будем справедливы: ведущая партия в исполнении Э. Груберовой впечатляет феноменальной виртуозностью. Да, иногда у певицы почтенного возраста слышатся резковатые верхние ноты, которые она порой прокрикивает. Но в целом у неё по-прежнему красивый нежный тембр, пластика звуковедения, ювелирное техническое мастерство фиоритур.

Постановка **Кристофа Лоя** (Christof Loy) сделана, скорее всего, наспех, чтобы не сказать халтурно. Единственное, что бросается в глаза – она недорогая во всех отношениях. Так, чтобы изобразить лес, сверху спускается нечто вроде картины-гобелена (театр ведь искусство условное!). В зависимости от поворота сюжета эту картину-пейзаж рабочие сцены выдвигают или задвигают. Также на сцене происходят манипуляции с целой системой верёвок, вероятно, призванных воплощать нечто символическое. Но разобраться, что это означает, довольно трудно. Словом, постановка никакая, что для Кристофа Лоя весьма необычно и странно.

Хор в спектакле также раскрепощён, артистичен, прекрасно поёт. Выделяется среди исполнителей и Франко Вассалло (Franco Vassallo) в роли барона Валдебурго, брата «Чужой».

Мне посчастливилось в Цюрихе любоваться и Чечилией Бартоли (Cecilia Bartoli) в новом облике, без сомнения, относящейся к типу интеллектуальных артистов. Она выступила в «Норме» Винченцо Беллини, в спектакле, пришедшем с Зальцбургского фестиваля 2015 года. Сначала Ч. Бартоли предстала здесь настоящим учёным-исследователем. Она активно поддержала открывшиеся свидетельства, меняющие соотношения голосов в партитуре В. Беллини. По устоявшейся традиции, Норму поёт драматическое сопрано, а Адальгизу – меццо-сопрано. Теперь же Примадонна уверена: драматургически верно, что Норму должно исполнять меццо-сопрано, а Адальгизу – лёгкое сопрано. Что и осуществлено в спектакле. Исполнение роли Нормы, говорит о том, что Ч. Бартоли расширяет свой репертуар и наряду с барочной музыкой, в которой она – редкостный мастер, выходит в большой мир разнообразного творчества. Прецеденты среди известных художников есть: это и эстонец Андрес Мустонен (Andres Mustonen), продолжающий руководить высококлассным ансамблем старинной музыки «Hortus musicus» («Старинный сад») и постоянно сотрудничающий с большими оркестрами; это и знаменитый дирижёр Николаус Арнонкур, давно уже расширивший сферу деятельности и выступающий со многими коллективами.

Чечилия Бартоли – в великолепной форме. Все регистры её диапазона в полном порядке, в голосе много красок, динамические оттенки отражают эмоционально-смысловые повороты драмы. Её совершенство в виртуозных пассажах барочного искусства нашло применение и здесь. Свобода фантастическая! К тому же, артистические достоинства певицы непревзойденны. По её словам, главное, что занимало её

в этой партии, – не только техническая сложность, но правильная передача соотношения между музыкальным образом и его воплощением при помощи слова и актёрской игры. Сама Чечилия Бартоли ориентировалась на темпераментную, чувственную Норму легендарной Марии Мелибран (Maria Malibran). Перед нами же возникает прямая ассоциация с выдающейся итальянской актрисой Анной Маньяни (Anna Magnani). Даже внешний облик, платья, поведение напоминают о ней. Конечно, масштаб личности самой Ч. Бартоли очень соответствует её героине. Но религиозный аспект Нормы – прорицательницы друидов не занимал её. Главное было передать переживания, несомненно, в высшей степени незаурядной женщины. И это она делает с феноменальным искусством, не боясь быть некрасивой, неэстетичной, подчиняясь необходимости передать правду образа во всей его полноте, в том числе овладев речевыми интонациями, то есть, следуя тому самому итальянскому неореализму, который доминирует в этом спектакле. Но местами перед нами возникает сама нежность. «Casta diva» у Ч. Бартоли совсем другая, нежели у большинства певиц: очень интимная, почти тихая, медленнее обычного, с паузами от волнения, проникновенная до невозможности. И никакой патетики.

Партнёры Ч. Бартоли, скорее всего, помогают, по замыслу, высветить главную её роль в драме. Американский тенор Джон Осборн – римский проконсул Поллион – тут вовсе не отличается героизмом, он мечтает скорее о спокойном семейном уюте и ему трудно выдерживать безумную страсть Нормы. Убедительна и Адальжиза – мексиканская певица Ребекка Ольвера – полная противоположность главной героине: робкая, боголепная, она в постоянных колебаниях, даже движется как-то неуверенно. Постановщики, вслед за авторами оперы, выстроили на подобном контрасте её драматургию. Чувствуется, что режиссёры **Моше Ляйзер** (Moshe Leiser) и **Патрис Корье** (Patrice Saurier), уже несколько лет сотрудничающие с Ч. Бартоли, с тройкой основных действующих лиц проработали каждую образную и мезансценическую детали. В то же время весь аспект борьбы римлян с друидами сильно отошёл на второй план. Друиды в современных костюмах сосредоточены в маленьком пространстве заброшенной школы. Правда, поют они отменно, их монолитность выражена именно таким великолепным пением (хормейстер Диего Фазолис (Diego Fasolis) возглавил «Coro della Radiotelevisione Svizzera»).

Наиболее эффектна последняя сцена подготовки к сожжению Нормы и Поллиона. Герои привязаны к стульям, друиды, прежде чем покинуть помещение, подносят к месту сожжения деревянные предметы. (Неореализм в действии. Поэтому предметы, предварительно смазанные негорящим материалом, загораются настоящим огнём, дым, естественно, тоже настоящий. За окном видим также разгорающийся подлинный огонь. Художник-постановщик Кристиан Фенуйя / Cristian Fenouillat, по свету Кристоф Форе / Kristof Fore). Иногда, впрочем, позиция неореалистов кажется чрезмерной. Скажем, в постельной сцене Поллиана и Адальжизы. Такой буквализм, по-моему, неуместен.

Джованни Антонини, многолетний сотрудник Ч. Бартоли, руководивший цюрихским оркестром «La Scintilla» («Искра»), настолько сросся в своём музицировании со всем ансамблем исполнителей, что они представляли собой единое целое – и в передаче разнообразных деталей, тончайших психологических оттенков, и в развитии оперы в целом.

Разумеется, представленные типы сценических взаимоотношений далеко не исчерпывают существующие варианты. Они, наверное, могут быть и более причудливыми, и ещё более нестандартными. Важен, в первую очередь, конечный результат. И, конечно, интересно и плодотворно за ним следить и его оценивать.

Нестьєва М. І. Сучасні режисерські постановки в оперних театрах. Здійснено огляд сучасних оперних постановок, зокрема режисерської роботи Роберта Вілсона («Дівчинка із сірниками» Х. Лахенманна), представленої на фестивалі Руртрієннале, у якій втілено ідеї нового театру митця, а також постановки Юргена Розе («Дон Карлос» Дж. Верді) та Ханса Ноєнфельза («Манон Леско» Дж. Пуччіні) з Мюнхенського фестивалю. Зазначено, що в цих спектаклях виявив себе новий тип співака – інтелектуальний артист (Йонас Кауфман, Аня Хартерос, Данієла Барчелона, Хуан Дієго Флорес, Елліна Гаранча, Рене Папе, Наталі Дессей), для якого характерні: бездоганне володіння голосом, виразне фразування, пов'язане виключно з образними перевтіленнями, особлива робота зі словом, зорієнтованість на досягнення попередників, концептуальний погляд на свою роль, її ґрунтовне знання і послідовне втілення. У Цюрихському театрі привертають увагу спектаклі, у яких відтворено різні типи сценічних взаємовідносин. Відзначено винахідливість Тетяни Гюрбачі («Ріголетто» Дж. Верді). У версії Себастьяна Баумгартена («Дон Жуан» В. А. Моцарта) головний герой опери постає нашим сучасником, який заперечує застарілі моральні норми, його життя трактоване як модель майбутнього життя людства. Відзначено і втрати у режисерській роботі: перевантаження ідеями, візуальними засобами та зовнішніми ефектами. Спектакль Віллі Деккау та Яна Ессінгера («Поворот гвинта» Б. Бріттена) охарактеризовано як найбільш стильний і гармонійний. Негативно оцінено роботу Кристофера Лоя («Чужа» В. Белліні). Чечилію Бартоле у спектаклі Моше Ляйзера і Патріса Кор'є («Норма» В. Белліні) визнано інтелектуальною артисткою, вченим-дослідником.

Ключові слова: опера, фестиваль, постановка, режисер.

Nestieva M. I. Contemporary Directorial Productions on Opera Stages. This article presents an overview of contemporary opera productions, including the directorial work by Robert Wilson (“The little match girl” by H. Lachenmann), presented at the Ruhrtriennale Festival, which embodied the ideas of the new theatre of the artist, as well as the production by Jürgen Rose (“Don Carlos” by J. Verdi) and Hans Neuenfels (“Manon Lescaut” by J. Puccini) from the Munich Festival. It is noted that in these performances a new type of singer emerged – the intellectual performer (Jonas Kaufmann, Anja Harteros, Daniel Barcelona, Juan Diego Flórez, Elīna Garanča, René Pape, Natalie Dessay), who can be characterized by impeccable voice control, expressive phrasing, exclusively connected with image transformations, special work with the lyrics, orientation towards the achievement of predecessors, a conceptual view of their role, thorough knowledge of it and consistency in its implementation. The Zurich theatre attracts attention to performances in which different types of stage relationships are represented – notably, the ingenuity of Tatjana Gürbaca (“Rigoletto” by J. Verdi). In the version of Sebastian Baumgarten (“Don Juan” by V. A. Mozart), the protagonist of the opera is presented as our contemporary, who denies outdated moral norms, and his life is treated as a model of the future life of humanity. Missteps in the directorial work are also noted: overload of ideas, visual means and external effects. The production by Willy Decker and Jan Eßinger (“The Turn of the Screw” by B. Britten) is described as the most stylish and harmonious. The work of Christof Loy (“The Foreign Woman” by V. Bellini) was negatively evaluated. Cecilia Bartoli in the production by Moshe Leiser and Patrice Caurier (“Norma” by V. Bellini) was recognized as an intellectual actor and scholar.

Key words: opera, festival, production, director.