



Те, которым рукоплещут ЛОЖИ

История взаимоотношений «Геликона» и Верди разменяла уже третий десяток лет: «Травиата» Дмитрия Бертмана увидела свет в 1995 году. С тех пор Бертман брался не только за хиты, но и за экзотического для русской сцены «Фальстафа» (2001 год, дирижер-постановщик — не известный еще тогда Теодор Курентзис), а к юбилею композитора в 2013 году в «Геликоне» был поставлен «Бал-маскарад».

Текст: Екатерина Бабурина, Татьяна Белова





◀ *Финал III действия.*
Манрико —
Иван Гынгазов.
Фото: Анна
Молянова

Леонора —
Алиса Гицба.
Фото: Анна
Молянова
▼



Предыдущий сезон театр закрыл премьерой «Трубадура». Эта опера сверхтребовательна к солистам, но Бергман традиционно ставит спектакли без приглашенных звезд, с опорой только на силы собственной труппы, которую он любовно выращивал больше половины жизни (в октябре режиссеру исполнилось 50 лет, а в августе «Геликон» открыл свой 28-й сезон). «Трубадур» можно считать подарком самому себе на юбилей: это спектакль-размышление о том, что такое театр, где проходят границы актерства и чему в обманчивом искусстве можно доверять.

Манрико и Леонора в интерпретации Бергмана — профессиональные артисты; они дают представления, не мысля жизни без заёмных эмоций, бархатных занавесов и восхищения поклонников; Азучена — главная звезда военно-полевого театра, превращающая в искусство события собственной жизни, но готовая осуществить месть отнюдь не бутафорскую; граф ди Луна, взирающий на разыгрываемый для него спектакль с неопитским восторгом, но постигающий законы театральной условности по ходу развития сюжета. Неосведомленность графа Бергман объясняет простым способом: где Луна, там и полумесяц, — так граф и его воины превращаются в мусульман, которым в силу культурных различий театральное искусство базово чуждо, но которые впечатлены силой его воздействия и способностью преобразовывать реальность.

Кульминацией этой таинственной власти искусства над действительностью становится финал второго акта. Монастырь, куда стремится Леонора, обозначен не только гротескными фигурами монахинь, но и живыми распятиями, повисшими на решетке по заднику сцены, — и эти распятия, до поры недвижимые символы, в ответ на страстный призыв Манрико «Господи, помоги мне!» повернутся к трубадуру и переломят противостояние в его пользу. А кульминация победы действительности над искусством происходит, когда ди Луна и его солдаты принимают правила игры и демонстрируют успехи в освоении нового для себя способа существования — сценической условности (хор — воплощая хореографию Эдвальда Смирнова, граф — становясь режиссером последней кабалетты Леоноры и ее дальнейшей жизни).

А вот служители муз вне сцены собственного «я» и собственной жизни не имеют: Манрико поет лирическую «Ah sì, ben mio» по книжке,

повторяя текст перед выступлением, а собственно представлением становится бравурная кабалетта. По этой же логике режиссер строил и финал третьего акта: Манрико упивался собственным пением под восхищенными взглядами арабов, которые высыпали на сцену и, устроив овацию, триумфально уносили его за кулисы на руках. К сожалению, в последних представлениях мизансцена изменилась: вместо поклонников арабы, согласно либретто, предстают врагами, Манрико избивают и уволакивают. Однако пожертвовав самоиронией в угоду сюжетной последовательности, Бергман не выиграл ничего, а его рассуждения о театре и театральности сильно пострадали.

В четвертом акте Дмитрий Бергман и дирижер Оливер Диас, памятуя о том, что постановщик композитору друг, а не раб, внедрили в привычную уху итальянскую версию партитуры фрагмент финала, написанного Верди к постановке в Парижской опере в 1857 году. Но внезапное псевдофранцузское вкрапление выглядит в стройной музыкальной форме спектакля нарочитой фальшью. Такой же, как и кричащий красно-бархатный занавес Оперы, в самые ложно-патетические моменты опускающийся на бутафорские арки Пальмиры.

Эти арки — единственная не абстрактная декорация спектакля (художники-постановщики Игорь Нежный и Татьяна Тулубьева), основу же решения пространства составляют решетки, которыми забрана сцена от планшета до колосников по всему периметру и четыре ряда сегментированных пандусов с разными линиями наклона, которые вторят диагоналям решетки и превращаются то в пропасти, то в мосты. Простоту линий и безотказно созданную их пересечением напряженность подчеркивают и мизансцены, визуализирующие музыкальное развитие каждой сцены, и свет, поставленный Дамиром Исмагиловым: бьющий прямыми лучами сверху или сбоку, заливающий действие безжалостным белым (цвет ди Луны) или неудержимым красным (цвет Азучены).

Испанец Оливер Диас, дирижер-постановщик «Трубадура», в «Геликоне» работает впервые. Его интерпретация партитуры подкупает свежестью не только благодаря внезапности вставного финала: он дирижировал так, словно задался целью заново открыть заезженные мелодии хоров и кабалетт — смещая все акценты и модифицируя темпы. Голоса инструментов поддерживают вокальные партии, где необходимо — вступая с ними в диалог, в иных случаях — вторя, обрисовывая контур

мелодии (так, особо хочется отметить соло кларнета в арии ди Луны «Il balen del suo sorriso» в исполнении Филиппа Мархвинского). В интродукциях к первому и третьему актам создается стереоскопический эффект присутствия в военном лагере; слышен трепет птичьих крыльев в хоре «Su l'orlo dei tetti alcun l'ha veduta!», показан сгущающийся мрак в четвертом акте.

Этот же мрак отчетливо присутствует в голосе Леоноры, особенно в исполнении Алисы Гицбы. Ее «D'amor sull'ali rosee» — уже не декларация, подобная той, что звучала в медленной части арии из первого акта, а завораживающая безысходностью клятва. Гицба поет арию и кабалетту без всякой экзальтации, всерьез отринув актерство, и ее слегка глуховатый тембр подчеркивает степень откровенности арии, впервые приоткрывающей завесу над тем, что таится в душе героини. Алиса Гицба — лучшая геликоновская леди

Граф ди Луна — Алексей Исав,
Леонора — Елена Михайленко.
Фото: Анна Молянова



Граф ди Луна — Михаил Никаноров.
Фото: Анна Молянова

Азучена — Лариса Костюк.
Фото: Анна Молянова





Макбет, великолепная Эмилия Марти в «Средстве Макропулоса», и в ее Леоноре счастливо соединились опыт отрефлексированного изображения актрисы и особая склонность к вердиевской драматизации.

Елена Михайленко свою Леонору преподносит как идеальную примадонну, которой прощаются любые капризы. Голос Михайленко впечатляет почти вагнеровской мощью, но оказывается способен и на тонкие филировки. Но там, где Леонора Гицбы буквально поднимается к высотам подлинной трагедии, Леонора у Михайленко остается ограничена рамками мелодрамы и нуждается во внешнем признании своего статуса гораздо более, чем в искреннем чувстве.

Искреннего чувства от своих Манрико, впрочем, не дождется ни одна из Леонор. И Виталий Серебряков, и Дмитрий Пономарев, и геликоновский дебютант Иван Гынгазов идеально воплощают созданный режиссером образ самодовольного пустышки-тенора. В угоду сценическому решению Манрико изъясняется в диапазоне от меццо-форте до фортиссимо, тонкая нюансировка отсутствует полностью. Однако природная красота тембра Ивана Гынгазова и его безуильные верхние ноты влюбляют в себя слушателей, так же, как и ровная мощь пения Виталия Серебрякова.

Тонкости и игра филировками остаются на долю графа ди Луны — Алексей Исаев владеет голосом безупречно, и вердиевские партии в его

*Финал II действия.
Фото: Анна
Молянова*

исполнении удовлетворят и избалованных меломанов. Любовный экстаз своей арии Исаев превращает в молитвенный; тем контрастнее звучит его дерзкая клятва в кабалетте и тем страшнее оказывается его злорадная настойчивость в дуэте с Леонорой в четвертом акте (эту краску роли в «Геликоне» подчеркивают, переводя в титрах реплику графа «Tu mia, tu mia! Ripetilo!» как «Ты моя, ты моя! Повторяй это!» взамен привычного «Повтори!»). Чуть более однообразным и вокально, и актерски предстал граф Михаила Никанорова: его желание обладать понравившейся актрисой кажется скорее навязчивой прихотью, чем одержимостью романтика.

Безжалостной и отстраненной сыграли Азучену обе геликоновские звезды — Ксения Вязникова и Лариса Костюк. Обеим к лицу придуманный Татьяной Тулубьевой стильный грим с асимметричной стрижкой, обе превосходно владеют вокальными красками, от нежной вкрадчивости до повелительного металла. Костюк пленяет сочным нижним регистром, Вязникова — фирменной иронией, подчеркивая, что все, сказанное и сделанное Азученой, — лишь искусная манипуляция.

История о мести превращается в историю о бессмысленном артистическом тщеславии, но спектакль о постижении законов театра завораживает зрителей ничуть не меньше, чем на полном серьезе разыгранный сюжет о графе, безродном трубадуре и ведьме-цыганке. 