

Смерть Бориса Тимофеевича выглядит как жертвоприношение. Ритуалу загорания и сгорания на наших глазах тела убиенного выразительно аккомпанирует банда обреченных скелетами исполнителей на медных инструментах.

Здорово найден образ Квартального и его свиты в Полицейском участке. Тут господствуют причудливые кентаврообразные фигуры, которые объединяют в себе человека, стол и стул одновременно. Это образ бюрократической машины, где потерян даже намек на индивидуальность.

Свадьбы в спектакле как таковой нет вообще. На перевернутый строительный каток (подобно тому, как он трамбуется землю, судьба вот-вот пройдет по их жизням!) водрузилась только что женившаяся пара — Катерина в нарядном малиновом платье и Сергей, как видно, в шубе Бориса Тимофеевича. Рядом — гигантского роста Поп. Гротескность типажа усиливается гиперболой — и без того очень высокий артист, во всех партиях великолепный Федор Кузнецов, на высоких платформах смот-

рится совсем уж фантазмагорической фигурой. Толпа гостей, облаченная в неизменный серый цвет, не то славит молодоженов, не то отпевает их. На толпу режиссер вообще смотрит вполне определенно — как на средоточие агрессии; ей бы только поиздеваться — над изнасилованной Аксиной, над избитым Сергеем, над поверженной Катериной.

В последнем антракте — выразительнейшая видеоинсталляция: по экрану идут, отдаляясь от нас, все более рослые фигуры, разные типы мужчин и женщин, — видимо олицетворение новой каторги — каторги 30-х годов XX века. Страшная картина!

Кончился фестиваль — кончилась на этих площадках эпоха Жерара Мортье. Что принесет с собой новый интендант, композитор Петер Ружичка, покажут ближайшие годы. Как всегда, будем надеяться на лучшее. Во всяком случае, по всей видимости, Ружичка продолжит линию Мортье в смысле поддержки музыки, рождаемой сегодня. А это уже великое дело.

Геннадий Шохман

ОПЕРА НАД ОЗЕРОМ

Заметки с фестиваля в Савонлинне

Вообще-то о фестивалях принято повествовать тому, кто находится в зрительном зале. Позволю себе нарушить традицию лишь потому, что неожиданное стечение обстоятельств сделало меня одновременно и зрителем, и участником одного из наиболее солидных и притом довольно экзотичных по обстановке оперных фестивалей — Савонлиннского.

Хотя географически он нам наиболее близок (всего около двухсот с половиной километров от Питера), наша критика, да и публика, похоже, знают о нём меньше, чем о Зальцбурге, Байройте или Вероне. Между тем, некоторые особенности фестиваля, с 1967 года ежегодно проходящего в соседней Финляндии, делают его любопытным объектом наблюдения для людей, так или иначе связанных с оперным искусством.

В маленьком городке (двадцать с небольшим тысяч жителей), уютно расположившемся на берегах обширного, по европейским меркам, озера Саймаа, посреди этого озера, на мрачной скале высится внушительного вида крепость Олавилинна — с башнями, бойницами и прочими атрибутами средневековой романтики. Попасть туда можно единственным путем — по понтонному мосту. Далее, пройдя под несколькими мощными сводами по неровной, вымощенной крупным камнем (знакомой нам брусчаткой это едва ли назовешь) дороге, постепенно поднимаешься к огромному внутреннему двору-крепости, на время фестиваля превращенному в зрительный зал. Две с лишним тысячи человек, ежевечерне продельяющих этот путь туда и обратно в течение месяца, уже само по себе неординарное зрелище, тем более, что в толпе зрителей следуют и оркестровые музыканты — другого-то пути у них нет.

Внутренний двор вмещает все: сцену, оркестровую яму и 2200 образующих амфитеатр зрительских мест. Окруженный со всех сторон мощными крепостными стенами, он сверху перекрыт гигантским куполом из мягкого

синтетического материала. Впрочем, когда в далеком 1912 году финская певица Айна Арте впервые попыталась использовать крепость для исполнения оперы, никакого купола не было. Не было его и в 1967, когда родился нынешний фестиваль, и в финале открывавшей его «Волшебной флейты» публика с восхищением увидела над собой внезапно очистившееся от туч звездное небо. Но купол неизбежно должен был появиться: ведь в отличие от Вероны или Афин Савонлинна находится не столь уж далеко от Полярного круга, и бывает, что дождь, мягко шурша или яростно барабана по огромной кровле, вплетает свой голос в звучащую партитуру — слышал собственными ушами. И купол, и амфитеатр каждый раз монтируются на время фестиваля, а затем убираются до следующего года, возвращая крепости изначальный облик и превращая ее в объект обычного, далекого от оперы туризма.

Однако за тот месяц, что длится фестиваль, его успевают посетить около 60 тысяч человек, из которых треть — иностранцы. Кого только здесь не увидишь, и какой речи не услышишь, когда, выбравшись из оркестровой ямы, медленно движешься среди густой толпы зрителей к единственному выходу. Мне, например, случилось поговорить с бывшим соотечественником, уже лет тридцать живущим в Нью-Йорке, одинаково исправно посещающим спектакли Мет (дома) и Мариинки (в Питере), а в Савонлинну приехавшим непосредственно с концерта П. Доминго на Красной площади в Москве! Есть, оказывается, у оперы и такие поклонники. Или некий француз с помощью своей русской спутницы вдруг начал обсуждать со мной достоинства и недостатки певцов «Новой оперы» — как выяснилось, живя в российской столице, он не пропускает ни одной премьеры нашего театра.

Впрочем, пора, наверное, объяснить, как и почему артист оркестра московского театра «Новая опера» ока-

зался одновременно и участником, и зрителем Савонлиннского фестиваля 2001 года. Дело в том, что по установившейся здесь традиции программа фестиваля обычно составляется из: а) финской оперы, б) новой постановки какого-либо достаточно популярного произведения, в) одного из спектаклей предшествовавших фестивалей, пользовавшегося наибольшим успехом у публики, г) концертов финских и зарубежных артистов и, наконец, д) гастрольных спектаклей какого-нибудь иностранного оперного театра (как правило, два названия). На прошлом фестивале с «Любовным напитком» Доницетти и «Электрой» Рихарда Штрауса здесь выступала израильская «Новая опера», на нынешний пригласили оперу Лос-Анджелеса с «Дон Жуаном» Моцарта и опять же штраусовской «Саломеей», в следующем году «Нюрнбергских мастерзингеров» и «Кавалера розы» покажет немецкая Рейнская опера. По каким-то причинам (думается, скорее всего финансовым) американцы должны были играть не со своим оркестром, а с оркестром Венгерской филармонии (кстати, именно Венгерская опера несколько лет назад привозила в Савонлинну «Саломею»). Но с венграми что-то разладилось, причем тогда, когда до начала фестиваля оставалось всего около полугода — ситуация неординарная для мероприятия такого ранга, где все просчитывается и прорабатывается как минимум на год вперед.

Оказавшись в непростом положении, организаторы фестиваля обратились за помощью к московской «Новой опере», с которой их уже несколько лет связывают партнерские отношения. Сперва это были взаимные посещения спектаклей, затем московский концерт, где фестиваль хор выступил вместе с солистами, хором и оркестром «Новой оперы» под управлением финского дирижера и композитора Кьёсти Хаатанена с исполнением оперных фрагментов (программа записана на диск). Затем последовал первый совместный оперный проект: постановка «Риголетто» на сцене «Новой оперы», где вся музыкально-исполнительская часть была отдана в руки россиянина во главе с Евгением Колобовым и Дмитрием Хворостовским, а режиссуру и сценографию взяли на себя скандинавы Ральф Лонгбакка и Леннарт Мёрк. Именно этот спектакль, по-разному оцененный московской критикой, стал премьерой нынешнего Савонлиннского фестиваля, где прошел семь раз с таким успехом, что в следующем году запланировано еще шесть представлений — больше, чем «Фауст» (5), «Тристан и Изольда» (4), «Нюрнбергские мастерзингеры» и «Кавалер розы» (по 3), «Юха» финна Ааре Мериканто (5).

Всеми спектаклями «Риголетто» в Савонлинне дирижировал Е. Колобов, но с другими певцами (лишь один раз спел Д. Хворостовский), а также фестивальными хором и оркестром. А вот сыграть «Дон Жуана» и «Саломею» с Лос-Анджелесской оперой организаторы фестиваля предложили оркестру «Новой оперы». Так мы неожиданно оказались в Савонлинне, так довелось впервые сыграть никогда прежде не игранные нами партитуры с незнакомыми американскими дирижерами и певцами.

* К примеру, посетителям нынешнего фестиваля уже раздалась полная программа следующего, с точными датами каждого спектакля и стоимостью билетов на каждый спектакль и концерт; продажа билетов на фестиваль, открывающийся 5 июля, начинается в ноябре, причем билеты, заказанные и оплаченные до 15 декабря, обходятся на 10% дешевле — таковы неписанные законы и темпоритмы западной музыкально-театральной жизни.



«Риголетто» Верди.
Риголетто — Дмитрий Хворостовский

Но здесь, возможно, есть смысл сказать несколько слов о Лос-Анджелесской опере. Сегодня она входит в число ведущих оперных сцен мира, с годовым бюджетом в 22 миллиона долларов, с 17 тысячами держателей годовых абонементов. Художественный руководитель коллектива ныне — Пласидо Доминго, главный дирижер с прошлого года — Кент Нагано. В течение сезона, длящегося с сентября по июнь, труппа играет до восьми названий. За последние четырнадцать сезонов спектакли посетили около 500 000 студентов, престарелых и других малообеспеченных зрителей, для которых театр осуществляет особую коммунальную программу (в частности, приглашая их на генеральные репетиции новых спектаклей). Кроме того, в рамках программы «Оперу — в школы» артисты постоянно общаются с учащимися самого различного возраста.

Не буду утомлять читателя рассказом о том, как нам удалось за три недели выучить две оперы, одна из которых принадлежит к числу самых трудных в мировом оперном репертуаре. Конечно, всякая музыка трудна, если ее играть по-настоящему хорошо, но со специфической точки зрения оркестрового музыканта — все композито-

** Жаль, что оркестровые партитуры практически никогда ими не анализировались: этот особый ракурс мог бы открыть в них немало интересного для музыковедения.

ры делятся на две категории: на тех, кто в процессе сочинения музыки, или, по крайней мере, в ходе окончательного оформления партитуры учитывает способы и возможности ее *реального* озвучания, и тех, для кого эта проблема сводится лишь к соблюдению усвоенных со школьной скамьи границ звуковысотных диапазонов оркестровых инструментов. Если в «доромантические» времена, когда сочинители музыки были в большинстве своем и исполнителями, в той или иной степени владевшими струнными инструментами — основой тогдашнего оркестра, то в XIX—XX веках дистанция между композиторами одного и другого типа становится очень ощутимой. Если к первому можно отнести, например, Римско-Корсакова или Шостаковича, то ко второму — Чайковского или Прокофьева. У Томаса Манна в «Докторе Фаустусе» приведена музыкантская «байка» о Бетховене, который в ответ на возмущение некоего скрипача неисполнимостью своей партии в одном из поздних квартетов будто бы воскликнул: «Да какое мне дело до вашей чертовой скрипки!» Наверное, он был прав, и нельзя требовать от художника, в пылу вдохновения творящего свой собственный мир, особенной заботы о тех, кому предназначено затем сделать этот мир общим достоянием. Они должны позаботиться о себе сами, что и делалось: к примеру, партии солистов в Концертах для ф-но, скрипки или виолончели с оркестром нередко подвергались редактуре, приобретая несколько более «удобоваримый» для данного инструмента вид. Но почему-то никто и никогда не попытался таким же образом «подредактировать» оркестровые партии некоторых произведений, хотя иногда они прямо-таки зывают к этому, как в случае с «Саломеей», где композиторская «некорректность» в отношении оркестра переходит всякие границы, даже звуковысотные (в партии виолончелей, например, дважды встречается нота *си* контроктавы, вообще отсутствующая у этого инструмента, причём в контексте, полностью исключая возможность скордатуры, то-есть перестройки струны).

Похоже, бедные оркестровые музыканты, вынужденные преодолевать чудовищные, притом художественно далеко не всегда оправданные трудности текста штраусовской партитуры, стали первыми жертвами стремления композитора к эпатажу, к тому, чтобы как можно громче заявить о себе, достаточно очевидно в этой замечательной опере. Играя ее сегодня, обнаруживаешь наряду с общепризнанной, едва ли не демонстративной эклектичностью музыки (чего стоят хотя бы напоённые атмосферой венского Сецессиона вальсы или эстрадно-«кабаре́тный» танец Саломеи), поразительно искусную лейтмотивную технику и множество музыкальных «пророчеств»: в 1905 году Штраус предугадал и позднего Рахманинова, и Прокофьева, и Шостаковича, и Гершвина с Хачатуряном (жаль, что здесь нет места соответствующим нотным примерам).

Конечно, для певцов «Саломея» не менее трудна, чем для оркестра. Нарочито изломанный интонационно-ритмический рисунок полуразговорных реплик, из которых состоят партии всех персонажей, кроме героини оперы**;

* Одно из многих доказательств: истерически-взвинченная атмосфера «Саломеи» находится в явном противоречии с личностными качествами ее автора, насколько можно о них судить по многочисленным биографическим материалам и свидетельствам современников.

** Мелодическая развитость, отличающая партию Саломеи от всех прочих, может быть истолкована концепционно, к тому же вполне в духе уайльдовских парадоксов: самая, казалось

нещадное использование крайних певческих регистров — и всё это вписано в постоянно меняющиеся метры, темпы и взрывную динамику оркестра. Можно только удивляться спокойной уверенности, с какой американские певцы справлялись со всеми этими проблемами.

За дирижерским пультом стоял молодой человек с более чем «значимым» для русского уха именем Грегори Бухгалтер. В фестивальном буклете он значился всего лишь как хормейстер, да и то в «Дон Жуане», а вовсе не в «Саломее», где и хора-то, как известно, нет. Похоже, его появление в роли дирижера спектакля стало такой же неожиданностью фестиваля, как и наше в нем участие. При очевидной скромности мануальной техники и без всяких претензий на интерпретаторскую раскованность он, тем не менее, продемонстрировал блестящее знание партитуры и не менее поразительное самообладание. Имея дело с незнакомым оркестром, с которым всего четыре раза репетировал в Москве*** и три раза в Савонлинне (уже с участием певцов), куда, как и мы, попал впервые в жизни — во всех этих не слишком благоприятных условиях он не только сам нигде не «промахнулся» (что нередко случается с иными дирижерами и в более простых обстоятельствах и произведениях), но успевал еще отмечать особо удачные «выскашивания» отдельных музыкантов или оркестровых групп.

Играть с ним было очень удобно, однако экзатичность штраусовской оперы все же предполагает несколько иной тип музицирования, и можно понять претензии блистательной Саломеи — Марии Юинг****, которая, по закулисным слухам, была не слишком довольна нашим аккуратным Бухгалтером. Впрочем, в отличие от отечественных театральных нравов, их разногласия не стали публичным достоянием — даже на репетициях.

На сегодняшний день американская певица, несмотря на близкий к «бальзаковскому», по певческим меркам, возрасту является одной из лучших исполнительниц этой архисложной партии и роли, где она, помимо прочего, сама танцует, сбрасывая все свои покрывала, включая и самое последнее. Судя по восторженной реакции зрителей и отзывам музыкально-театральных профессионалов, которые всегда во множестве присутствуют в Савонлинне, «Саломея» стала событием фестиваля. Надо сказать, что и остальные певцы — участники спектакля, особенно Том Фокс (Иоканаан), Тимоти Массард (Ирод) и австрийка Хельга Дернеш (Иродиада), в прошлом завоевавшая широкую известность как вагнеровское сопрано, а затем перешедшая к исполнению меццо-сопрановых партий, внесли свою долю в этот успех.

Второй спектакль американцев — «Дон Жуан» — я уже не только играл, но и смог посмотреть из зала. Спасибо дирижеру Родерику Брайдону, который уже в Савонлиннской крепости, на сценической репетиции неожиданно решил сократить струнный состав оркестра почти до моцартовского. Мне показалось, он хотел та-

бы, жестокая и кровожадная, героиня оперы — единственный живой человек среди окружающих гротескных масок. О концепции постановщика Питера Холла не могу судить, не видя спектакля из зала.

*** До этого мы две недели репетировали со своими дирижерами: А. Гусём («Дон Жуан») и Е. Самойловым («Саломея»), каждый из которых, как и мы, впервые имел дело с этими партитурами. И если игра оркестра в Савонлинне получила высокую оценку у публики, прессы и организаторов фестиваля, то в этом и их несомненная заслуга.

**** Не могу поручиться за верность русской транскрипции фамилии американской певицы — Ewing).

ким образом полемически подчеркнуть независимость своего спектакля от размеров сцены и зала. Но, пожалуй, здесь самое время сказать о них несколько слов.

Сцена представляет собой помост, окруженный с трех сторон каменными крепостными стенами. Она очень широка, но у нее маленькая глубина и она совершенно открыта: нет ни кулис, ни карманов, ни падуг, ни занавесов, не говоря уже о более сложной сценической машинерии. Зато есть неустранимые архитектурные элементы: высоченная, под потолок крутая каменная лестница, уводящая куда-то на крепостные башни, и другая, пониже, ведущая к большим воротам, за которыми находятся внутренние залы. Эту сцену невозможно закрыть никакими задниками или рисованными декорациями, на ней почти невозможно появиться незаметно или мгновенно скрыться. Короче, она накладывает на постановщиков множество ограничений. В спектаклях, ставящихся специально для фестиваля, все это, естественно, учитывается. Но представления, привозимые приглашенными театрами, приходится как-то приспособлять к этим специфическим условиям. Понятно, что это не всегда возможно. Я совершенно не могу себе представить на савонлиннской сцене такие, например, спектакли московской «Новой оперы» как «Евгений Онегин» или ту же «Травиату», которая, насколько мне известно, очень понравилась организаторам фестиваля, когда они смотрели ее в Москве. Глядя на фотографии тель-авивского «Любовного напитка», явно сделанные дома, а не в Савонлинне, с его подчеркнута средиземноморской сценографией и солдатами в современном камуфляже и беретах, с автоматами в руках, спускающимися на парашютах, тоже трудно вообразить все это на сцене фестивальной крепости — тем не менее, как уже было сказано, спектакль был показан здесь в прошлом году.

Зато не трудно понять, что в таких условиях центр тяжести оперного представления неизбежно смещается в сторону музыкально-исполнительскую. А для нее-то савонлиннская сцена создает максимально благоприятные условия: незадрапированные каменные стены, плюс навесной «потолок» из специально подобранного материала обеспечивают великолепную акустику, особенно благодатную для певцов, которых здесь не перекрывает даже буйный штраусовский оркестр. И надо сказать, общий музыкальный уровень фестиваля весьма высок. Не все его участники принадлежат к числу звезд мировой величины, но все они истинные профессионалы. Вообще совместная работа с зарубежными певцами дает пищу для некоторых наблюдений и сравнений. К примеру, в наших оперных театрах считается, что репетиция с певцами не может начинаться раньше 11 часов: с утра де вокальный аппарат еще пребывает в состоянии спячки, нужно время для приведения его в «божеский вид». Однако сценическая репетиция «Саломеи» началась в 10 часов, и американские певцы явились на нее в «полной боеготовности» и уже одетые в костюмы, что у нас даже невозможно себе представить. Ошибки, допускавшиеся иногда в сложнейшем вокальном тексте, корректировались мгновенно, и я ни разу не слышал попыток как-то оправдаться или объяснить причину ошибки — без чего не обходится ни одна репетиция на российской оперной сцене. Но самое, может быть, интересное состоит в том, что и наши певцы, попадая в западный оперный мир, быстро и достаточно успешно усваивают эти «правила игры». Когда в «Новой опере» ставился «Риголетто», Дмитрий Хворостовский в течение месяца репетировал практически каждый день с оркестром (не считая



«Саломея» Штрауса. Саломея — Мария Юннг, Иоханаан — Михаэль Деволлин

мизансценных репетиций «под рояль») — и за все это время ни разу не позволил себе спеть вполголоса (к чему его неоднократно призывал Е. Колобов) или играть «вполноги», выражаясь балетным языком. И когда на одной из репетиций дирижер спросил его, как он чувствует себя на родине, Хворостовский вполне резонно ответил: «Да ведь я с утра до вечера в театре, а они везде одинаковы».

Кстати, в Савонлинне наши российские певцы также были представлены: помимо того же Хворостовского (кроме одного выступления в «Риголетто» у него был ещё сольный концерт с программой из романсов Чайковского и Рахманинова) здесь в нынешнем году пели Елена Зеленская — Аиду, Екатерина Морозова — Джильду (обе, между прочим, начинали в нашей «Новой опере») и Глеб Никольский (Спарафучиле).

«Аиду», к сожалению, посмотреть не удалось (в тот вечер мы репетировали «Саломею»), а в «Риголетто» Е. Морозова выступила очень достойно: легко, аккуратно и музыкально пела, а некоторую однокрасочность голоса удачно компенсировала осмысленным и убедительным сценическим существованием, причем в наиболее драматургически важных сценах — в финалах второго и третьего актов, где у нее был поистине замечательный партнер — Франц Грундхебер.

Немецкий певец, начинавший карьеру в 1966 году в Гамбургской опере при Рольфе Либермане, но учившийся в США — одно из наиболее сильных впечатлений

фестиваля. Настоящий драматический баритон, прекрасно владеющий всеми средствами музыкальной выразительности, он ещё и великолепный актер, непрерывно живущий в образе. В отличие от Хворостовского, сценически очень активного в этой роли, Грундхебер внешне очень сдержан, несуетен, нигде не играет шута, профессионального забавника. Он мало движется, совсем не жестикулирует, но от него трудно оторвать взгляд, особенно во время пауз — что, согласитесь, большая редкость на оперной сцене. И недаром Е. Колобов, встречая нас в Савонлинне, первым делом сообщил, что у него в спектакле потрясающий Риголетто — во всяком случае, за двенадцать лет общения с нашим руководителем я никогда не слышал от него такой оценки кого-либо из ныне действующих певцов.

В целом же фестиваль «Риголетто» оказался точной копией нашего московского спектакля, с той только разницей, что его сценография, вызвавшая единодушное неприятие у нашей критики, на гораздо более просторной савонлиннской сцене смотрелась много убедительнее, чем в «Новой опере», где она кажется громоздкой, создавая тесноту и скученность в эпизодах, где присутствует хор. Похоже, делая спектакль в Москве, режиссер и сценограф думали больше о том, как он будет выглядеть в Савонлинне.

А вот для «Дон Жуана» фестивальная сцена оказалась явно великовата: по-настоящему хорошо в нее вписывались только финалы обоих актов оперы, с танцами и музыкой на сцене*. Дуэтные и ансамблевые номера, из которых в основном состоит «Дон Жуан», исполнялись на авансцене, прямо перед дирижером, и это было бы несколько утомительно, если бы не блистательная мужская пара — Джино Квиликко (Дон Жуан) и Ричард Бернштейн (Лепорелло), которые не только превосходно пели знаменитые арии, но прямо-таки наслаждались своими ролями, демонстрируя при этом виртуозное владение итальянским речитативом. На старинного вида двухмануальном клавесине, слегка подзвученном, им аккомпанировал сам дирижер спектакля Родерик Бойден. Такое в сегодняшнем театре увидишь нечасто, а ведь были времена, когда тот же Рихард Штраус, дирижуя «Дон Жуаном» в Вене, как рассказывают современники, даже позволял себе импровизировать, сопровождая речитативы.

Что до постановки, принадлежащей режиссеру Джонатану Миллеру, то оригинальным в ней показалось лишь решение финала: Командор является на ужин не как «каменный», а как вполне обычный гость, только землисто-серого, «покойнического» цвета, и говорит он с героем, прозаически присев к столу, что как раз и производит более жуткое впечатление, чем обычные огромные «статуи», окутанные клубами дыма. Но в решающий момент на сцене появляются разъяренные женщины-фурии (возможно, погибшие несчастные жертвы Дон Жуана), которые и утаскивают его прямо в ад (то бишь, в люк сцены).

Из виденного мною лучше всего особенностям савонлиннской сцены соответствовал, пожалуй, вердиевский «Макбет», специально для фестиваля поставленный Ральфом Лонгбакка и сценографом Аннели Квевландер еще



«Макбет» Верди. Макбет — Йорма Хюнинен, Леди Макбет — Синтия Макрис

в 1993 году. Что неудивительно: весь облик и атмосфера средневековой крепости Олавинлинна, вероятно, мало чем отличается от шотландских замков, где разворачивается кровавая шекспировская трагедия. На нынешнем фестивале спектаклем дирижировал Ашер Фиш, руководитель тель-авивской «Новой оперы», а пели в основном финские певцы, за исключением американки Синтии Макрис (леди Макбет) и болгарского тенора Калуди Калудова (Макдуф). В партии Макбета выступил Йорма Хюнинен, с 1993 года являющийся художественным руководителем Савонлиннского фестиваля, что не мешает ему сохранять отличную певческую форму (и все же в программе следующего фестиваля запланирован его прощальный концерт). Яркий темперамент дирижера в сочетании с мощью хора и безукоризненным профессионализмом солистов сделали наиболее впечатляющими массовые эпизоды — прежде всего, финалы актов (четырёхактная опера шла с одним антрактом). Даже не в самых музыкально богатых своих операх (а к ним, наверное, следует отнести и «Макбета»), Верди неизменно остается непревзойденным драматургом. И проявляется это прежде всего в том, что наиболее сильная и выразительная музыка всегда звучит у него в самых драматургически важных, ключевых моментах действия**.

Со сценической точки зрения наиболее выразительные элементы савонлиннского спектакля — огромная люстра-корона, как дамоклов меч зависшая над героями оперы и раздавливающая их в финале, и чрезвычайно пластически выразительные ведьмы — артистки женского хора.

* Попутно замечу, что нашим музыкантам — участникам сценического оркестра пришлось пробираться на сцену сложными и небезопасными путями, карабкаясь с инструментами по каким-то крутым лестницам — еще один любопытный штрих савонлиннской экзотики.

** Характерным примером могут служить и идущие на сцене нашей «Новой оперы» «Двое Фоскари», где после многих страниц вполне добротной, но не слишком интересной, «общепотребительной» музыки следует финальная сцена смерти героя, где, казалось бы, простейшими музыкальными средствами достигается сильнейший эмоциональный эффект, «вытягивающий» всю оперу и полностью оправдывающий её право на сценическое существование в сегодняшнем музыкальном театре.

Вообще хор Савонлиннского фестиваля — одно из главных его украшений, в чем мы могли убедиться ещё во время совместной работы в Москве. Тогда же обнаружилось, что в его составе немало певцов из наших бывших прибалтийских республик — прежде всего, из Эстонии. Поскольку высочайший уровень эстонского хорового искусства всем нам давно и хорошо известен, не приходится особенно удивляться выдающимся качествам савонлиннского коллектива. К тому же им руководит далеко не рядовой хормейстер: Кьости Хаатанен, первоначально скрипач и альтист, стал затем симфоническим дирижёром и композитором, автором песенного цикла, Рождественской оратории и Реквиема. В московском концерте на сцене «Новой оперы», которым он дирижировал, оба хора — хозяев и гостей — выступили вместе, и трудно было удержаться от сравнений: ведь хор «Новой оперы» считается у нас в стране одним из лучших. Фестивальные впечатления подтвердили: наш хор ничуть не уступает финнам в музыкальности (мне даже показалось, что некоторые эпизоды «Риголетто» он поет тоньше и изящнее), но нам не хватает качественных голосов, и потому сама «звуковая масса» у савонлиннского хора выглядит более густой, насыщенной и тембристой.

В отличие от хора, оркестр Савонлиннского фестиваля состоит из музыкантов только финских оркестров; собравшись вместе за месяц-полтора до его начала, после его окончания они вновь расходятся по своим коллективам. Но поскольку основной костяк сохраняется из года в год, оркестр отличается большой сыгранностью, очень гибок и тактичен по отношению к певцам. Тем приятнее, что наш коллектив выглядел на этом фоне вполне достойно. Одна из финских газет даже отдала нам предпочтение — не мне судить, насколько справед-

ливо. Скорее всего, мы несколько ошеломили критику и публику контрастом «Дон Жуана» и «Саломеи», в то время как фестивальный оркестр играл только Верди*, где, конечно же, выявляются не все его возможности...

Савонлиннский фестиваль пользуется колоссальным успехом у публики — могу свидетельствовать как очевидец. Насколько мне известно, обсуждается даже вопрос о продлении его сроков на одну-две недели, поскольку за месяц не всем желающим удаётся попасть на его спектакли (притом что цены на билеты в следующем сезоне — от 34 до 173 евро). Однако доход от продажи билетов, буклетов, программ и прочих фестивальных атрибутов составляет меньше половины его бюджета — все остальное финансируется государством, городом, а также корпоративными и частными спонсорами. «Да не оскудеет рука дающего!», и еще многие годы тысячи ценителей оперы будут все так же неспешной чередой шествовать через дивное озеро к древней крепости с вполне музыкальным именем Олавинлинна.

* Исключением была оперная трилогия «Время снов»: три новые оперы, написанные тремя разными композиторами (финнами Олле Корткангасом и Калеви Ахо и австрийцем Херманом Рехбергером) на либретто Пааво Ринтала и представляющие «историю человечества на протяжении двух тысячелетий в смещении культур и эпох. Структура трилогии отличается от обычной оперы: начинаясь с хоровой фрески, она продолжается необычной любовной историей и заканчивается драматической хоровой сценой мистического характера. Рассказчик по имени Бертран Персон ведет зрителя-слушателя от одного произведения к другому» (цитирую по фестивальному буклету). Премьера новинки состоялась на прошлогоднем фестивале. К сожалению, увидеть спектакль мне не довелось, поскольку он игрался в начале фестиваля, до нашего приезда в Савонлинну.

