

## КУЛЬТУРНЫЙ СЛОЙ

БЕЛЬКАНТО

## Лючия в Зазеркалье

Режиссёр Константинос Контокростос в постановке оперы Доницетти «Лючия ди Ламмермур» призывает следовать за мечтой, но остерегаться призраков

Юлия Баталина

Премьера «Лючии ди Ламмермур» в Пермском театре оперы и балета прошла без участия художественного руководителя: постановку одного из ключевых произведений белькантового репертуара Теодор Курентзис доверил надёжным и дружественным рукам соотечественников — дирижёра Эктораса Тартаниса и режиссёра Константиноса Контокростоса. Контокростос, опытный режиссёр драматического театра, мечтал поставить «Лючию» как настоящую драму, о чём он и сказал в интервью «Новому компаньону» за две недели до премьеры. Получилось не совсем; можно сказать, что своей работой Контокростос подтверждает горькую истину, которую провозглашает в спектакле: следуя за мечтой, опасайся призраков.

Главная режиссёрская придумка, которая «сделала» спектакль, — это огромное, почти во всю сцену, зеркало. Оно «волшебное»: в начале действия Лючия, глядя в него, видит не отражение, а своего двойника — сдержанная оперная примадонна вся в чёрном (образ Марии Каллас, но это ещё надо догадаться) видит юную невесту, которая, как отражение, повторяет все её жесты. Зеркало живёт своей жизнью: подёргивается рябью, затуманивается, а в финале, подчёркивая его трагизм, покрывается трещинами. Оно меняет положение в пространстве: приподнимается, наклоняется, начиная показывать зрителям сцену сверху; превращается то в огромный глаз с круглым туманным зрачком, то в подобие гравюры Морица Эшера с уходящим в бесконечную перспективу геометрическим рисунком.

Это зеркало — широкий и эффектный сценографический жест; но больше на сцене нет ничегошеньки, и вся она «одета» в чёрное (художники-постановщики — Анастасия Бугаева и Тимофей Рябушинский). Этот минимализм и монохромность прямо-таки навязывают ощущение концертного исполнения — то есть того, от чего режиссёр спектакля решительно отрешивается. Впрочем, сама структура оперы противится постановке а-ля драматический театр: «Лючия» вся состоит из длинных вокальных монологов, поэтому петь, стоя лицом к залу, певцам так или иначе приходится.

Так и получается, что, пытаясь превратить свою мечту о драматической постановке оперы, Константинос Контокростос наткнулся на «призраков» традиционного оперного театра и пал их жертвой.

Впрочем, есть ещё одна режиссёрско-сценографическая особенность: для спектакля сделали специальный новый занавес. Насыщенный цвет «бургундия», широкие округлые складки — просто театр-театр, только не с большой, а с маленькой буквы. Пермская «Лючия ди Ламмермур» сделана по принци-

пу «театр в театре»: есть пространство сюжета, трагической любовной истории, а есть пространство оперного пения, сценической условности, и занавес — элемент второго пространства. Важнейшая роль у этой детали сценографии — в прологе и в финале, точнее, в финалах, поскольку их два.

Когда Лючия, жертва коварства и безумия, погибает, занавес опускается, и певица — исполнительница заглавной роли — выходит на авансцену раскланяться. Финал, финита ля трагедия... Однако опера-то ещё не закончилась! Есть ещё сцена гибели Эдгарда, и уже после того, как трагедия снова свершилась (хотя в условной постановке Контокростоса нет ни кинжалов,

### В целом пермская «Лючия ди Ламмермур» — это бенефис двух героев: Надежды Павловой и зеркала

ни надгробий, и понять, что «все умерли», можно лишь по либретто в буклете), происходит второй финал: Лючия и Эдгард счастливо воссоединяются, видимо, в загробном мире, и, взявшись за руки, радостно бегут к гигантскому portalу — зеркалу, практически растворяясь в нём.

Понятно, что в контексте, где отсутствуют все детали привычного антуража — старинные шотландские замки, кладбищенские надгробья, аристократические интерьеры, ответственность певцов огромна, особенно — исполнительницы заглавной партии. Именно на ней держится вся сюжетная линия, весь драматизм и трагизм этой истории. С этим Перми повезло! Здесь есть Надежда Павлова, и этим всё сказано.

Огромную по объёму, эталонную по белькантовой красоте, напряжённейшую по накалу страсти партию Лючии она провела в свойственной ей тонкой, элегантно стилистике — без переживов, надрывов и заламывания рук. Павлова знает, что её инструмент — голос, её сила — владение этим инструмен-



ФОТО АНТОН ЗАВЬЯЛОВ

том. Ей не нужны картинные страсти, которые по недоразумению именуется «оперными»: вся страсть, вся чувственность, вся психологическая палитра — в голосе. Это вовсе не значит, что внешне она бесчувственна. Скорее, сдержанна, и это, между прочим, гораздо больше похоже на реальность и правду жизни, чем картинное безумие и метафоры по сцене.

Пение Надежды Павловой идеально срежиссировано. Здесь можно говорить именно о режиссуре, точнее, о саморежиссуре: дело даже не в том, что певица мастерски выпевает все верхи и колоратуры, это-то само собой разумеется; дело в том, что каждый её монолог — небольшой сюжетный мини-спектакль, приключения голоса. При этом певица никогда не пользуется запрещёнными приёмами, рассчитанными на невзыскательную публику: не кричит, не форсирует голос, не берёт зал объёмом пения. Напротив, самое сильное и острое впечатление производят её piano — даже в сцене безумия, заставившей зрителей замереть.

К сожалению, прочие певцы состава, выступавшего на премьеры 9 марта, не соответствовали Павловой по качеству пения. Конечно, баритон Константин Сучков (Генри Аштон) и бас Гарри Агаджанян (Раймонд) плохо спеть не могут, однако уже в первой стретте, короткой, но очень важной, поскольку она задаёт для зрителя стиль всей оперы, Сучков поскромничал в колоратурах. Впрочем, в дальнейшем певец себя реабилитиро-

вал — его пение было сочным и богатым. Вот кто на премьеры огорчил — так это тенор Борис Рудак (Эдгард), который был чересчур криклив. Публика любит этого исполнителя и готова закрывать глаза на его недостатки, так что свои овации Рудак получил сполна.

Говорить о красивом ансамбле, увы, не приходится. Ансамблевые сцены удались меньше, чем сольные, — в вокальном смысле. В целом пермская «Лючия ди Ламмермур» — это бенефис двух героев: Надежды Павловой и зеркала. Впрочем, зрители, которым посчастливилось увидеть и услышать вторую исполнительницу заглавной партии — Сару Бланш (Испания), единодушно восхищаются ею. Сара спела и сыграла, по меньшей мере, не хуже, чем пермская лауреатка «Золотой маски».

Большим и приятным сюрпризом для меломанов стал хор. Первые же его звуки заставили зрителей пристально вглядываться в лица: «Это что, MusicAeterna?» Нет, на сцене был так называемый «хор театра», однако пел он непривычно хорошо. Достойная победа главного хормейстера Виталия Полонского.

Что же касается оркестра под управлением музыкального руководителя постановки Эктораса Тартаниса, то тут уши не обманули зрителей: это был более чем наполовину оркестр MusicAeterna, хоть и обозначенный в программе как «оркестр театра». Стало понятно, что объединение двух оркестров пусть и не афишируется, но на деле осуществляется. Понятно, что музыкальная часть спектакля от этого выиграла. Особенно впечатлили красивые соло: виолончели, арфы и флейты. Флейтистка Лаура Поу даже вышла на сцену как ещё одно alter ego теряющей рассудок Лючии, ещё один её призрак.