



# «Проклятье» барочного прошлого

В Москве дебютировала Стефани д'Устрак

Александр МАТУСЕВИЧ

Фестиваль «Опера априори», стартовавший в феврале этого года, продолжает набирать обороты: каждый месяц в его рамках в стенах столичной консерватории проходит какой-нибудь интересный концерт. Правда, программа не всегда согласуется с названием этой культуртрегерской инициативы – из четырех прошедших мероприятий (а всего их пять) только два были посвящены собственно оперной музыке, и то не полностью. Но если оставить эти сомнения за скобками, то стоит признать, что фестиваль подарил москвичам запоминающиеся встречи и по большей части нетривиальные программы.

Майский концерт фестиваля познакомил российскую столицу с представительницей французской вокальной школы: в Москве (и России) дебютировала меццо-сопрано Стефани д'Устрак, внучатая племянница самого Франсиса Пуленка и заслуженная исполнительница барочного репертуара, на освоение которого полтора десятилетия назад ее подвиг сам Уильям Кристи. На этом поприще было сделано много: к своему 40-летию артистка спела главные женские и не менее важные травестийные партии в операх Кавалли и Росси, Шарпантье и Рамо, Люлли и Пёрселла, Монтеверди и Скарлатти, Хассе и Порпоры, Глюка и Строцци, получив широкое признание в интерпретации старинной музыки и став обладательницей престижной национальной премии «Victoires de la musique».

В последнее время д'Устрак всё чаще выходит за пределы барочного поля, охотно расширяя свои творческие горизонты, – сегодня в ее репертуаре партии из опер Моцарта и Россини, Бизе (конечно же, Кармен!) и Оффенбаха, Дебюсси, Равеля и Пуленка. Особое внимание она уделяет родной французской музыке, обращаясь к самым разным ее пластам и стилям. В Москве она также явилась прежде всего послом французского музыкального искусства, полностью посвятив программу своего выступления Гектору Берлиозу.

Величественный образ этого гения французской музыки сколь внушителен, столь и малодоступен пониманию среднестатистического меломана. И если симфонические опусы маэстро, хотя и не входят в концертный топ, всё же более успешно конкурируют с сочинениями немецкой и славянской школ, то вокальный Берлиоз – по-прежнему, музыка для гурманов. Правда, некоторый всплеск интереса к его операм наблюдается в последнее время, в том числе и в России, но до подлинной репертуарности им, конечно, очень далеко.

Отчего так, в чем причина? Есть устойчивое мнение о Берлиозе, как о своего рода «французском Сальери», «пове- рившем алгеброй гармонию» – слишком «учено» мыслящем, кроме того, стремящемся во что бы то ни стало поразить слушателя сложностью, замысловатостью музыкальных эффектов вкупе с грандиозностью замыслов, заковыристостью форм, что вполне приемлемо в оркестровой музыке, но для вокальной часто является приговором – выхолащивает из нее живую эмоцию, искреннее чувство, за грандиозно сконструированной аффектацией порой не видно подлинного вдохновения, сердечного переживания, простых и искренних порывов.

Возможно, это и так, но вместе с тем у гения французской музыки есть вокальные страницы, полные непритворного вдохновения, пленительные и завораживающие своей красотой, простотой и совершенством одновременно. Безусловно, к таким шедеврам относятся «Летние ночи» – вокально-симфонический цикл для голоса с оркестром на стихи Теофила Готье. До Берлиоза вокальные циклы с оркестровым аккомпанементом не писал никто – и здесь композитор оказался

новатором, но на этом в данном случае его новаторство и заканчивается: не новизна сама по себе стала определяющим мотивом цикла, но подлинное вдохновение. В этом произведении Берлиоз открывается сразу с нескольких сторон, во многом опровергая устойчивые стереотипы о своем творческом методе. Здесь он – исключительный мелодист, чья вокальная линия, пряная и сладкая, умопомрачительно красива, хотя, казалось бы, вовсе лишена спецэффектов. Здесь он – тонкий лирик, мастер зарисовки ювелирных изгибов прихотливого настроения. Здесь же он – яркий романтик, которому подвластны бурные контрасты, мгновенное переключение от медитативности к нешуточной трагедии. При этом – филигранные, истинно французские штрихи, изысканность стиля, полутона и общая драматургия замысла: шесть стихотворений Готье, пусть и взятые из одного сборника («Комедия смерти»), самим по-этом смыслово никак не связаны между собой, и эту связь создает композитор: он проводит свою героиню-левицу тернистой тропой из Аркадии пастушеской песни «Вилланеллы» через любовное пресыщение («Призрак розы») к трагическим страницам («На лагунах» – ламенто о безвременно утраченной возлюбленной, «Разлука» – стенания, продолжающие тему скорби от утраты, тоски по утерянному счастью, «На кладбище: лунный свет» – романтизация горя), даря в финале надежду на возможность счастья («Неведомый остров»).

Стефани д'Устрак с огромным вниманием к каждому нюансу сумела не просто проникнуться замыслом автора, но филигранно передать все оттенки настроения, все нюансы переживаний, воплощенных в этом искреннем, роскошном, безмерно красивом цикле, сотворив на концертной эстраде настоящий театр, какой нечасто можно встретить и в настоящем-то оперном зале. Барочное прошлое и любовь к камерному музицированию давали о себе знать: в союзе певицы и оркестра «Musica viva» не наблюдалось ни малейшей тяжеловесности, напряжения, музыка лилась естествен-

но и непринужденно, подчиненная лишь законам развития формы и искренним порывам романтического дыхания. Золотая середина, какой обладает певица, превосходная дикция, внимание к пропеваемому слову, делали понятным каждое музыкальное движение, каждую модуляцию, несмотря на чужой для аудитории язык. Из шести миниатюр, поданных на редкость тонко по интерпретации и впечатляюще красивым звуком, наиболее удачной оказалась вторая – «Призрак розы»: роскошная по необыкновенному сочетанию экспрессии и медитативности зарисовка, где лучшие качества голоса и мастерства д'Устрак были явлены максимально убедительно. Впрочем, это сугубо личное, субъективное впечатление: весь цикл был исполнен на волне естественной музыкальности и стилистической достоверности, доставив массу приятных мгновений не только меломанскому уху, но и сердцу.

Сколь убедительным был условно камерный Берлиоз, столь же неоднозначен был Берлиоз крупной формы. Во втором отделении д'Устрак взялась за грандиозную «Смерть Клеопатры» – ренессансную по духу фреску, полную напряженного драматизма, почти не оттененного иными эмоциональными красками. В этой музыке концертно-барочный формат выглядит не слишком убедительно: здесь нужны крупные мазки, накал страстей, истовые речитативы и бурлящие арии. Кантата на стихи Пьера-Анжа Вьейяра де Буамартена хотя формально и придерживается академических лекал барочной конструкции, по сути – произведение сугубо романтическое, напоенное экспрессией и даже экзальтацией. Здесь нужны не только большое чувство, но и темперамент, харизма большой трагической актрисы. Но и этого мало – для «Клеопатры» нужен все же другой голос. Помнится, как лет десять назад на одном из Пасхальных фестивалей эту кантату пела Ольга Бородина: возможно, ее французский был безупречен, а стиль неидеален, и разумеется, в ее нильской царице было много русской страстности, славянского порыва, но качество звучания, полностью соответствующее художественным задачам опуса, баланс с оркестром (отнюдь не с аккуратным камерным рудинским, а с гергиевской Мариинкой!) были весьма убедительными.

Голоса д'Устрак на «Клеопатру» явно не хватало: напряжение, испытываемое певицей, сразу выдало технические несовершенства, которые, как выясняется, всё же есть в аккуратном голосе француженки: неяркий, глухой низ, крикливый, не слишком культурный верх, местами хромающая интонация. Золотая середина осталась при ней, но для исполинского размаха контрастов четырех частей «Клеопатры» этого оказалось маловато. Не спасал и природный артистизм певицы – столь убедительный в «Летних ночах».

Оркестр Александра Рудина при этом весь концерт, и в особенности в «Клеопатре», оставался прекрасным соучастником действия, равноправным партнером певицы. Но более всего понравились коллектив и его маэстро в «Летних ночах» – нежнейшее, деликатнейшее сопровождение, всегда внимательная, выгодная подача солистки. Благостную картину немного подпортил самостоятельный номер рудинцев – сюита из «Коппелии» Делиба: но тут не столько их вина, сколько «достоинства» самой музыки – весьма служебной по сути, не способной по-настоящему зацепить даже при качественном исполнении. Лишь заключительная часть – чардаш – напомнил о подлинном таланте этого французского композитора. Впрочем, было очевидно, что на Берлиоза, на союз с вокалисткой оркестр потратил гораздо больше своего внимания и репетиционного времени – качество звучания в Делибе было заметно ниже, что сделало еще более пресной и так не самую выдающуюся музыку.

