

Царствующие династии королевской оперы



По меркам крупнейших европейских столиц Стокгольм город небольшой и для путешественника более чем удобный. Практически все основные достопримечательности расположены в шаговой доступности. Главная точка отсчета – королевский дворец, что находится в Старом городе – Гамластане, раскинувшись на трех небольших островах. Отсюда и есть-пошел град Стокгольм. До начала 80-х годов эта часть шведской столицы официально именовалась «Город между мостами». Что, в общем-то, не бесосновательно: с другими – континентальными –

берегами его соединяют целых 9 мостов. Один из них, переброшенный от королевского дворца строго на север через протоку между озером Мэларен и морем (он так и называется Северный мост – Норбру), выходит на площадь Густава Адольфа, в центре которой величаво, как и подобает монарху, восседает на медном коне медный же Густав IV Адольф, а по её краям, напротив друг друга, расположились два здания, весьма примечательные – местного МИДа и Королевской оперы, которая уже 240 полных лет как служит главной оперно-балетной сценой страны...

Если рассказывать о стокгольмской Опере ab ovo, т.е. «от яйца», начать следует с её основателя, Густава III, который, выражаясь современным языком, был самым продвинутым шведским монархом.

Музыка, живопись, театр всегда были той «мягкой силой», с помощью которой правители снискивали себе то, чего не могли добыть силой оружия – славу просвещенных. Однако для Густава искусство, помимо всего прочего, было ещё и увлечением, страстью, которой он отдавался целиком, привечая творцов. Он любил искусство, умел его ценить. Культурная жизнь королевства достигла при нем небывалого расцвета. Но особой страстью монарха был театр. Его так и называли – «король-театрал».

Люди особого склада могут усмотреть в этом даже некие мистические начала, которые у других определяются как «простое совпадение».

Но, так или иначе, храм Эвтерпы стал своеобразным обрамлением правления Густава III: именно в опере – парижской – он узнал о смерти своего отца, открывшей ему путь к трону, и именно в опере – стокгольмской – на маскараде его настигла рука убийцы, пушечным выстрелом оборвавшая его жизнь. Через 67 лет это трагическое событие ляжет в основу оперы Верди «Бал-маскарад».

Монарх не просто любил балет и оперу. Ему нравилось самому участвовать в их создании – от идеи до постановки. Именно он заказал придворному капельмейстеру, итальянскому композитору Франческо Антонио Уттини, первую оперу на шведском языке «Фетида и Пелей», набросав поэту Юхану Велландеру ключевые моменты будущего либретто. Премьера состоялась 18 января 1773 года, и именно эта дата считается днем рождения шведской оперы.

В том же 1773 году родился и шведский балет. Уже в XVIII веке королевская балетная труппа стала одной из ведущих в Европе. Начав с 30 артистов, очень скоро она насчитывала 71. Старше нее были только три балетных коллектива – парижский, копенгагенский и петербургский.

«Фетида и Пелей» давалась в Большом доме для игры в мяч (так буквально переводится название этого театрально-спортивного комплекса XVII века), находившегося в двух шагах от королевского дворца, у его южного фасада. Построенный для спортивных занятий, он так же, как сейчас современные стадионы, использовался для представлений и концертов, причем для всех сословий.

...Взойдя на трон, театролюбивый Густав мог позволить себе всецело предаться любимому увлечению. Помимо Большого дома в его распоряжении были еще три театра, находившиеся в загородных дворцах в Ульриксдале, Грипсхольме и Дротнингхольме.

Дротнингхольмский театр, единственный из сохранившихся старых дворцовых театров Европы, продолжает и ныне давать спектакли – балеты и оперы XVIII века, – в которых используется оригинальное сценическое оборудование: ветродувные и громовержные машины, механизмы для волн, смены декораций и подъема занавеса. Правда, представления бывают только летом – из щадящих соображений, а также в продолжение традиции: при Густаве III театр работал только в летние месяцы, поскольку и сам дворец служил летней резиденцией.

Когда король всерьез взялся за превращение Большого дома в полнопрофильный театр, очень скоро стали видны недостатки здания для отведенной ему роли: ограниченные размеры зала,

отсутствие пространства за сценой, и без того не слишком глубокой, невозможность содержания здесь мастерских и склада для декораций и реквизита. Архитектору Карлу Фредрику Аделькранцу, по проекту которого построили до этого – взамен сгоревшего – новый и поныне здравствующий Дротнингхольмский театр, было велено приступить к работе над эскизами будущего здания. Строительство закончилось в 1782 году. Тогда же состоялся переезд. В освободившемся Большом доме Густав велел разместить труппу французского театра, которую выписал задолго до новоселья.

Поскольку первая стокгольмская опера была построена при короле Густаве, то в историю она вошла как «густавианская». Здание простояло 110 лет, до 1892 года, когда в правление Оскара II его было решено заменить на новое – «оскаррианскую оперу». Именно её и видит вся идущий от королевского дворца к площади Густава-Адольфа по мосту через протоку Стрёммен.

Между тем, густавианская опера могла уйти в небытие гораздо раньше. В 1806 году сын Густава III, Густав IV Адольф, запретил в ней спектакли и маскарады, а в 1807-м, в год 15-летия со дня смерти родителя, и вовсе приказал ее снести. Опера вызвала у него печальные воспоминания, да и требовала серьезных расходов на содержание.

К счастью, приказ о сносе так и не был исполнен. Из-за начавшейся в 1808 году войны с Россией внимание Густава Адольфа переключилось на более важные вопросы, и опера устояла. А после подписания мирного договора, по которому Швеция потеряла Финляндию, представления в ней возобновились.

В техническом отношении густавианская опера была на высоте. Она обладала более чем

глубокой сценой с 7 рядами кулис, что позволяло быстро, на глазах у зрителей, менять декорации. Это добавляло спектаклям динамики и общей эффектности. На самой сцене были устроены люки для быстрого появления действующих лиц, а наверху, над сценой, был специальный балкон, с которого техники управляли подвесным оборудованием. Зрительный зал освещала хрустальная люстра на 40 свечей. К середине XIX века в опере свечи уступили место масляным лампам, на смену которым несколько позднее пришли газовые рожки. Но когда появилось электричество, дошло оно лишь до зрительного зала: сцена и закулисье так и не извели на себе света лучей от лампочки накаливания. Объяснения этому факту автор не знает. Снесли старую оперу по банальной причине: она устарела, а помещение стало слишком мало для просвещенной публики.

Здание новой – оскарианской – Оперы спроектировал архитектор Аксель Андерберг, который выбрал для своего проекта стиль необарокко. Новая опера хорошо сочеталась со стоящим по другую сторону протоки королевским дворцом и выглядела частью общего дворцового комплекса: те же линии, тот же цвет фасадов, то же настроение.

Когда строительство было завершено, результат понравился далеко не всем и не сразу. Наиболее яростные критики называли здание «нагромождением сигарных коробок», намекая на многочисленные тяжеловесные элементы правильной формы, будто вырастающие друг из друга. Но «коробки коробками», а говорится же: терпится – слюбится. За время своего существования, чуть больше века, оскарианская опера стала неотъемлемой частью Стокгольма, одной из его архитектурных примет.

Уже само открывание тяжелых входных дверей с красивой резьбой внушает священный трепет перед этим храмом искусств и тем, что ожидает за поднятием занавеса. Интерьеры в театре – королевско-оперные. Когда зритель проходит по

внушительной мраморной лестнице и оказывается в Золотом фойе, взору его предстает настоящая интерьерная жар-птица – иначе и не скажешь, – в сиянии золота, зеркал, сверкающих люстр, с изысканными потолочными плафонами, настенным декором и портретом Оскара II в самом центре.

При этом ни снаружи, ни изнутри здание большим не кажется. В мире есть и куда более «крупные» театры. Однако когда узнаешь, что в этом – 13 этажей и свыше тысячи различных помещений, удивления не избежать. Где же всё это



помещается? Что же касается размеров сцены и закулисья, то они повторяют габариты оперы-предшественницы. В этом был практический смысл: от старого театра оставались декорации к спектаклям, которые продолжали идти, и архитекторы учли это в проекте.

Наверняка, путешественнику было бы любопытно узнать, как выглядела густавианская Опера, место которой заняла оскарианская. Но для этого вовсе не обязательно рыться в книгах в поисках старых картин и фотографий. Стоя лицом к Опере, достаточно повернуться на 180 градусов – к зданию МИДа, – чтобы, мысленно отсекая всё стоящее по бокам, перенестись на 120 лет назад и увидеть точные очертания старой оперы, как в зеркале, явленные в Дворце наследного принца, построенном сестрой Густава III Софией-Альбертиной вслед за зданием театра. Небольшой, трехэтажный, он вовсе не производит впечатление важного учреждения,

где прокладывается внешнеполитический курс страны. Тем не менее, местный МИД квартирует здесь с начала прошлого века.

Так они и стоят напротив друг друга – дом-близнец Старой оперы и величавое, исполненное академизма здание Новой. Однако театр – это не столько постройка, как бы красива она ни была, а, в первую очередь, целое царство имен – драматургов, композиторов, балетмейстеров, певцов, танцоров, художников и хореографов – источник истинной славы. В историю Королевской оперы их вписано немало. И начать следует с Карла Людовика (Шарля Луи) Дидло, выдающегося танцовщика и балетмейстера, любимца Густава III. Родившийся в Стокгольме во французской балетной семье, он рано проявил свои способности и обратил на себя внимание монарха. Восхитившись юным танцовщиком, тот отправил его на учебу в Париж. Вернувшись в Стокгольм, молодой артист был назначен «ведущим демихарактерным танцовщиком» Королевского балета и сам поставил несколько дивер-

тисментов. После этого король снова отправил его во Францию в «творческую командировку».

В Швецию после этого Дидло уже не вернулся. Поработав в Парижской опере, а затем в Лондоне, в 1801 году он получил приглашение директора императорских театров Петербурга князя Юсупова возглавить столичную балетную труппу. Приняв руководство труппой, Дидло провел серьезную реформу вверенного ему искусства, в первую очередь, облегчив униформу танцовщиков за счет отмены тяжелых кафтанов, башмаков с пряжками, париков и шиньонов. Освобождение от лишнего веса позволило артистам ощутить совершенно иную свободу движения, дававшую возможность выполнять новые па, которые, в свою очередь, меняли рисунок танца. Одним из эффектных нововведений балетмейстера были полеты артистов над сценой на малоприметных стропах.

Об известности Дидло в России говорит упоминание о нем в «Евгении Онегине»:

*Там вывел колкий Шаховской
Своих комедий шумный рой,
Там и Дидло венчался славой,
Там, там под сению кулис
Младые дни мои неслись.*

В XIX веке с Королевским балетом работал известный датский хореограф и балетмейстер Август Бурнонвиль, поставивший в Стокгольме целый ряд спектаклей. Его отец танцевал в балете Густава III. Мать была шведка. В середине того же столетия на подмостках Оперы блистала несравненная Енни Линд, шведский соловей, как её называли во время гастролей по Америке. Это второе имя сохранилось за ней до конца жизни. Её хорошо знали по обе стороны Атлантики, и



все ведущие театры мечтали заполучить её для своих спектаклей.

Считается, что именно ей посвятил свою сказку «Соловей» Ганс Христиан Андерсен. Портрет Линд присутствует на шведской 50-крупной купюре как дань уважения не только ее творчеству, но и щедрости, с которой певица тратила свои большие гонорары на благотворительность.

В начале XX века по сцене Королевской оперы кометой пронесся знаменитый Михаил Фокин. Работая главным хореографом парижско-

го Русского балета Дягилева, он оказался с ним в напряженных отношениях – из-за того, что тот в ущерб Фокину стал активно продвигать своего нового любимца Вацлава Нижинского. После взаимных обвинений Фокин покинул труппу и в начале 1913 года оказался в Стокгольме, где должен был возглавить балетную школу.

В крайне сжатые сроки он поставил в Оперу два спектакля – «Сильфиды» и «Клеопатра». В последнем танцевал сам, вместе с женой, исполнявшей заглавную партию. Потом, в 1914 году, Фокин снова приехал в Стокгольм, однако продолжительность

обоих визитов не превысила пары месяцев. Тем не менее, своим появлением он буквально зажег шведский балет, придав ему мощный импульс, благодаря чему целый ряд его артистов получили международную известность.

Следующее возвращение Фокина в Стокгольм случилось в 1918 году, когда вместе с женой они уехали из России. В эмиграцию. Этот «стокгольмский период» великого балетмейстера ознаменовался постановкой «Петрушки» Стравинского. В 1919 году он получил приглашение в США, куда и отбыл до конца своей жизни.

Еще одним знаковым эпизодом в жизни балета стала работа известной танцовщицы и хорео-

графы Биргит Кульберг, у которой был свой, особый взгляд на танец, позволивший ей привнести в него много новых элементов, создать неповторимые рисунок и стиль.

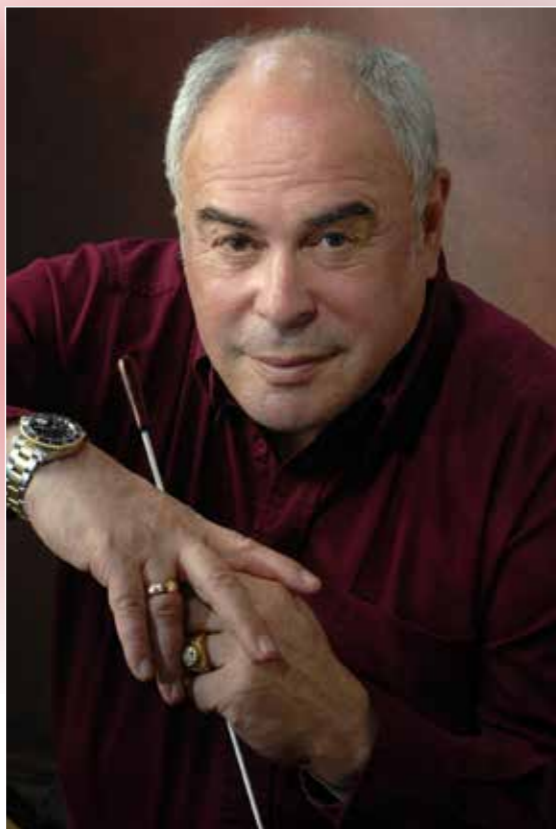
Кульберг поставила первую современную шведскую танцевальную драму – одноактный балет «Фрёкен Юлия» по одноименной пьесе Августа Стриндберга. После шумного успеха её пригласили в Королевскую оперу вместе со спектаклем. Само по себе это противоречило негласному правилу: спектакли, премьеры которых состоялись не

в самой Опере, никогда не выходили на её сцену, равно как не танцевали на ней артисты, обучавшиеся вне её стен.

В 60-е годы Кульберг создала свою собственную труппу, Кульберг-балет, который очень скоро снискал известность во многих странах. Когда, будучи уже в преклонном возрасте, она ушла на покой, руководство этим её детищем перешло к сыну, Матсу Эку, который и в настоящее время руководит Кульберг-балетом. Несколько лет назад он был приглашен в Оперу для постановки балетной части «Орфей и Эвридики» – сцена в Аиде. Эта работа вызвала

всеобщее восхищение, так что было трудно сказать, какая из частей спектакля выглядела более эффектно – собственно оперная или пребывание Орфея в Аиде.

А в 2013 году в постановке Эка Королевский балет представил «Ромео и Джульетту». Но не тот известный балет Сергея Прокофьева, а на музыку... Петра Чайковского! Несмотря на ошеломление, впечатление он произвел удивительно сильное. Неподражаемая экспрессия, новые нюансы в прочтении бессмертной истории, актерская игра, сочетавшая в себе высокий градус трагедии с легкой иронией – всё это вызвало восторг зрителей и хвалебные отзывы критиков.



Эри Клас, эстонский дирижёр, народный артист СССР. В 1985-1989 годах – главный дирижёр Шведской королевской оперы

Эку, и это общепризнано критиками, свойственно более чем свободное обращение с материалом. В год 100-летия Чехова он поставил в Королевском драматическом театре «Вишневый сад». Правда, часть текста была заменена в нем танцами и пантомимой. Знаменитый монолог Гаева перед книжным шкафом – в пантомимическом исполнении. Шарлотта Ивановна – её играла жена Эка, танцовщица Анна Лагуна – вообще молчала на сцене: эта роль была представлена исключительно в танце.

В конце 40-х – первой половине 50-х в Оперу пела несравненная Биргит Нильссон. Затем началась ее международная карьера, но она возвращалась в Швецию, чтобы исполнять здесь новые партии. В декабре 2008 года, три года спустя после смерти певицы, стало известно об учреждении ею Премии Биргит Нильссон, которая должна вручаться певцу, дирижеру или спектаклю с классической музыкой. Размер премии – миллион долларов США, присуждает жюри из пяти человек. Первым лауреатом – в 2009 году – стал Пласидо Доминго. «Я много получал премий от мировых лидеров и организаций, но это один из самых эмоциональных моментов. Это Нобелевская премия в области музыки, – заявил первый лауреат премии. – Эти деньги я использую на поддержку молодых певцов – это будет в духе Биргит Нильсон». Вторым лауреатом, в 2013 году, был назван дирижер Рикардо Мути.

Со сцены Оперы звучали голоса Юсси Бьёрлинга, Николая Гедды, Элисабет Сёдерстрём и многих других исполнителей с мировым именем. Трудился в Королевской опере и Ингмар Бергман. Здесь он поставил оперу Стравинского «Похождения повесы».

В балетных и оперных постановках часто можно встретить имена и российских артистов. Например, в «Евгении Онегине», поставленном руководителем московской «Геликон-оперы» Дмитрием Бертманом, необыкновенно ярко раскрылся талант Марии Фонтош, уроженки Сыктывкара, обладательницы удивительно красивого, сильного и при этом исключительно лирического сопрано. На премьере она произвела настоящий фурор. Отсюда началась её международная известность, открывшая певице путь на ведущие оперные сцены. В стокгольмском театре она также пела главные партии в «Травиате» и «Богеме».

Неутомимый искатель новых трактовок классики Дмитрий Бертман, помимо «Евгения Онегина», поставил в Оперу «Андре Шенье» и «Пиковую даму», каждый раз восхищая публику и искушенных экспериментами критиков.

Что же касается балета, то желание иметь в театре исполнителей из России более чем понятно. Хотя со звездами первой и даже второй величины, конечно же, не просто – они востребованы, как у себя дома, так и в других крупных театрах мира. Но всё равно, имена, в происхождении которых никогда не ошибёшься, постоянно присутствуют в составах исполнителей.

На премьеру постановки балета Чайковского «Спящая красавица» новый художественный руководитель балетной труппы стокгольмской Королевской оперы Юханнес Эман пригласил звезду Штутгартского балета Фридмана Фогеля. В первой «Спящей красавице» текущего года в спектакле танцевал Даниил Симкин, выходец из России, звезда Американского балетного театра. Именно о нём национальная пресса писала как о «подъёме для всей балетной Швеции». Юханнес Эман пришел в Королевскую оперу из Гётеборгского балета, который он, что называется, «поставил на ноги». Возглавив первую балетную сцену страны, он объявил, что собирается сделать её ведущей на всем европейском Севере, поставив её на две ноги – современного и классического балета.

Не будет натяжкой утверждать, что одной из отличительных черт Королевской оперы является её открытость и готовность к экспериментам, даже порой рискованным, равно как и отсутствие академизма при наличии в названии слова «королевская». Хоть возраст и почтенен, но душа молода.

Писать или рассказывать об опере и балете – дело непростое. В первую очередь, из-за невозможности предъявить читателю описываемый предмет – вокальную партию или танец. И каким бы ни было красноречие, в итоге всё сведется, главным образом, к перечню имен, названий, дат и заслуг.

Впрочем, это тоже неплохо знать, стоя перед монументальным зданием стокгольмской Королевской оперы, что расположилось у другого конца моста, переброшенного от дворца шведских королей через протоку Стрёммен.

Михаил Буснюк,
специально для «Янтарного моста»