

Белый, синий, красный

Оперы XX века на Зальцбургском фестивале

ФЕСТИВАЛЬ в Зальцбурге открывался мировой премьерой новой редакции оперы венгерского композитора Дьердя Лигети «Le Grand Macabre», написанной по мотивам пьесы Мишеля де Шальдерода «La Balade du Grand Macabre» (1934 г.). Фестиваль уже давно ни обращался к оперным произведениям современных авторов, поэтому значение постановки опуса 70-летнего Лигети, уже более 30 лет проживающего в Западной Европе и за это время ставшего одним из классиков послевоенного авангарда, трудно переоценить. Свою оперу Лигети написал двадцать лет назад, находясь под впечатлением от мировой премьеры оперы «Государственный театр» Маурицио Кагеля. Кагель создал анти-оперу, разрушающую обычные представления о музыкальном театре и оперных канонах. Лигети написал анти-антиоперу, в которой соединил абсурдистскую пьесу с фальшивыми цитатами из латинского Requiem и других религиозных текстов, мистериальность средневекового театра и ярмарочный кукольный балаган. В новой редакции не обошлось и без воздействия поп-арта. Лигети, правда, спасает чувство иронии, которая ощущается даже в финале оперы — мощном по воздействию на зал вселенском апокалипсисе. Всепобеждающий страх смерти пожирает всех героев оперы — Царя Мертвых (его партию великолепно исполнил чернокожий баритон Уилард Вайт) и жителей вымышленной «Брей-гельландии»: парочку влюбленных — Амандо и Аманду, сводящих любовь к сексуальным играм (в первой редакции у них были даже такие имена — Спермандо и Клитория), жену астронома Астрадаморса, заставляющую его вместо наблюдения за звездами стирать и штопать чулки, князя Го-Го и окружающих его Черного и Белого министров, а также начальника тайной полиции Гипопо. Ироничность Лигети проявляется и в его оценке собственного произведения — «веселый Реквием». Именно поэтому название оперы можно перевести на русский язык по-разному. С одной стороны, памятуя о всевозможных «макабрах» эпохи романтизма (Лист, Сен-Санс, Мусоргский) — это «Великая Смерть». Но возможен и другой вариант — «Великий Ужас». Для Лигети весь мир — это театральное представление в сумасшедшем доме, а значит, и опера его — это сплошной гротеск. Американский режиссер Питер Селларс считается мастером гротеска: в свое время он нашел близнецов-негров для партий Дон Жуана и Лепорелло в моцартовской опере, действие которой было перенесено на Манхэттен. В постановке оперы Лигети чувства юмора ему явно не хватило. Действие получилось слишком серьезным, на ум приходила другая постановка Селларса в Зальцбурге — «Царь Эдип» Стравинского (см. «НГ» от 23.09.94 г.). Но между эпической ораторией

Стравинского и «оперой сумасшедших» Лигети разница слишком велика. Правда, и сценография Георгия Цыпина, нашего бывшего соотечественника, а ныне американца, поставившего в Мариинском театре «Катерину Измайлову» и «Саломею», мало чем смогла помочь режиссеру. Разбросанные по сцене гигантские конденсаторы и мерцающие белым неоновым светом электролампочки, казалось, только мешали действию, а вывезенный рабочими на десять минут «Великий ужас» — помесь лошади, паука и многострадальной орбитальной станции «Мир» — и вовсе оказался ненужным кунштюком, ничего не добавившим к спектаклю. В этот вечер в Зальцбурге царила только прозрачная, удивительно тонкая музыка Лигети, в партитуру которой органично и весьма театрально вплелись автомобильные клаксоны, телефонные звонки, различные пишалки и свистки. В этом антиклассическом опусе музыка оказалась близкой «высокой классике», ведь дирижер Эса-Пекка Саломея и лондонский оркестр «Филармония» проявили редкий вкус и профессионализм в исполнении и непростой партитуры. Среди отличного ансамбля певцов стоит отметить Лауру Клэйкомб (Аманда), получившую вторую премию на последнем конкурсе имени Чайковского в Москве. (Старое правило: победители нашего конкурса застревают навечно в Москве, а для проигравших весь мир — сцена)

Следующей премьерой фестиваля стала опера Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда» (текст автора по пьесе Метерлинка), осуществленная дирижером Сильвенем Кэмбрэленом и режиссером-художником Робертом Уилсоном. С момента мировой премьеры единственной законченной оперы Дебюсси прошло 95 лет, но в Зальцбурге всегда считали, что «Пеллеас» слишком сложен для публики и не обращали на него внимания. Публика принимает спектакль удивительно внимательно: звенящая тишина висит над замороженным залом. Уилсон и Кэмбрэлен творят чудеса: вряд ли ошибешься, называя эту постановку эталонной.

Любой спектакль Уилсона переворачивает сложившиеся в XX веке представления об опере как действенном театральном зрелище. «Пеллеас» в его постановке — спектакль статичный, здесь ритуальный жест важнее мизансцен, а полутона — ярких красок Задник, заливаемый переливами чистого синего цвета, отдельные элементы сценографии — окно Мелизанды, камень, жертвенник-светиль-

ник. Ритуальный театр Уилсона с изысканной статуарностью поз и по-балетному выразительными руками овеян сумеречной дымкой и лишь едва проникающими лучами света -едва ли найдется что-нибудь лучшее для воплощения удивительной истории двух взрослых детей. Актеры как будто дематериализуются, по сцене в атмосфере предчувствий, колебаний, страданий бродят их слепые души. Блуждают среди легкой прозрачной кисеи, лелеют несбыточные мечты. В атмосфере спектакля ощущается нечто непонятное, трансцендентное, что заставляет эти бледные призраки идти наугад и умирать без цели. Здесь особенно остро ощущается, что главными персонажами оперы Дебюсси становятся неумолимый рок и расплывающаяся, точно сошедшая с картин Уистлера тень. В спектакле невольно ощущается скорбное присутствие Духа и холодное дыхание вечности. Спектакль получается изысканно-музыкальным, слияние театра и музыки почти фантастично. Для режиссера самым главным является душевное состояние героев Метерлинка, передаваемое бескрайним морем музыки Дебюсси. Вот Пеллеас держит и целует волосы Мелизанды, выглянувшей из окна: между героями Уилсона – целая сцена, а у коротковолосой Мелизанды свисает лишь длинный шлейф платья. Вот Голо таскает Мелизанду за волосы и бьет сына, не дотрагиваясь до них. В эти мгновения почти физически ощущаешь и шелковистость сказочных кос, и телесные страдания героев. В слаженном и идеальном составе солистов выделяется фантастичная Даун Апшоу. Невольно забываешь о ее маленьком и некрасивом голосе, когда на сцене царит это воплощение вечной женственности.

Последней премьерой фестиваля стала опера Альбана Берга «Воццек» (по пьесе Бюхнера «Войцек») в постановке режиссера Петера Штайна и великого дирижера Клаудио Аббадо. С тех пор как Аббадо возглавил оркестр Берлинской филармонии, он редко сотрудничает с оркестром «Винер филармоникер», но его выход в «Воццек» вместе с лучшим австрийским оркестром еще раз продемонстрировал: для музыкантов такого уровня нет проблем в работе с любым оркестром. Экспрессивный шквал музыки Берга вкупе с невероятным магнетизмом дирижера обрушивается на зал, сметая весь мир па стенами театра, На протяжении двух часов Аббадо за своим пультом выступает в роли Создателя, заставляя поверить в то, что музыка эта рождается на наших глазах. Великая эпоха немецких дирижеров ушла навсегда, и только Аббадо оста-

ется единственным преемником Фуртвенглера, Вальтера, Караяна в интерпретации немецкой музыки от Бетховена до наших дней. Безжалостной, brutальной, кровавой музыке Берга как нельзя лучше подходит постановка Петера Штайна и сценографа Штефана Майера. В целом концепция спектакля Штайна очень отличается от концепции его чеховских спектаклей с тонкой атмосферой и графическими мизансценами. В его «Воццеке» слуховая память восстанавливает журчание крови убитых Клитемнестры и Эгиста из второй части “Орстеи” (сценограф этой московской постановки Мойделе Бикель делала для зальцбургского спектакля костюмы). Но при этом вкус чеховских постановок Штайна невольно вспоминается в лирических сценах и картина, в которой Мари примеряет подаренные Тамбурмажором серьги, пуская в зал «зайчиков» обломком зеркала, принадлежит к лучшим достижениям современного театра. Майер создал для спектакля необычные декорации: картины в комнатах-ячейках чередуются пустой сценой «Фестшпильхауса» во всем ее размахе, а красная луна невероятных размеров заливают своим светом, точно кровью, болото (тонкие полосы трепещущей ткани), в котором и погибает затравленный Воцек. Как всегда, Штайн поражает работой с актерами: у каждого персонажа своя пластика, точно проработанный характер. (Одним из таких маленьких героев спектакля стал наш Александр Федин в партии Андреаса.) Но и в этом спектакле, как и в «Пеллеасе», вокальный и сценический образ главной женской партии – Мари – в исполнении молодой и мало еще кому известной певицы Ангелы Деноке заставлял говорить об архетипе вечной женственности. Хотя надо отдать должное и великолепному Воццеку – баритону Альберту Домену.

В финале спектакля сирота Мари и Воцек скачет на палочке-лошадке с криками «хоп-хоп»: пятилетний артист Конрадин Шухтер, как это и должно быть, не понимает еще, какие мысли о греховном мире, безжалостно уничтожающем человеческую личность, заполняют сердца и головы зрителей...

Зальцбург-Москва
Вадим Журавлев, Независимая газета 26 августа 1997 года