

«НОВАЯ СОЛЬ» СТАРОГО ЗАЛЬЦБУРГА

Моцарт аутентичный и «черно-белый»

Вадим Журавлев

Другие берега

ОТ ТОМ, ЧТО издревле люди селились на берегах горной речки Зальцах ради соли, можно прочесть в любом путеводителе. Соль дала название этим местам. Все изменилось 27 января 1756 года, когда «по ту сторону» Зальцаха родился Амадеус, ставший истинной «солью» зальцбургской земли. Рожденный в 1920 году Моцартовский фестиваль всегда собирал лучших профессионалов, добывающих «новую соль», и был флагманом самых модных течений в моцартовском исполнении. На смену Караяну и Шолти, трактовавшим все оперы — от «Иодоминей» до «Флейты» — как «гранд-опера», ныне пришли приверженцы обретшей второе дыхание аутентичной традиции. Именно поэтому два лучших моцартовских спектакля нынешнего года — это работы супружеской четы Херрман, доказавших на сцене бриссельского театра «Ла Моннэ», что их спектакли как нельзя лучше подходят для новых моцартовских интерпретаций.

Пастиччо «*Ombra felice*», составленное Карлом-Эрнстом и Урсулой Херрман из концертных арий, дуэтов и ансамблей Моцарта, играется на открытом воздухе. Не поется или исполняется, а именно играется, ведь эпиграфом спектакля можно назвать слова Ханса Арпа: «Раз мы появляемся на свет, можем мы играть?». Их произносит маленькая игрушка, театральное чудо, именуемое Мирейль Мосс — одаренная французская лилипутка, являющаяся главным действующим лицом спектакля Херрманов. Она появляется на свет из саквояжа — маленький Моцарт, исколесивший всю Европу. В коротких штанишках и с торчащими ушками, пронзительным голосом читает она знакомые с детства гейневский «Раз девушка стояла», поет и играет на клавесине, совершает массу трюков, но никогда, ни на одну секунду ей не изменяет чувство такта и вкуса, поэтому весь спектакль душа твоя поет и ликует вместе с гениальной французской «крошкой», в которой нет и крупинки вульгарного циркового шоу лилипутов. Херрманов в этом спектакле выстраивают целый мир человеческий взаимоотношений, от рождения до смерти преследующий всех нас. Любовь — это так же просто, как и моцартовская музыка. Любовь — это также глубоко, как моцартовская музыка. Кажущаяся простота пастиччо «*Ombra felice*» обманчива: ассорти из популярных шлягеров, веселых развлечений циркового контрабасиста, самых невероятных выходов малютки-деспота помогает нам увидеть «нового» Моцарта — никогда не унывавшего, ребячливого, но писавшего эти маленькие капризы-арии сквозь слезы. Спектакль основан на тотальной музыкальности Моцарта, поэтому каждый из принимавших в нем участие артистов, включая камерный оркестр «Зальцбургская камерата» под управлением молодого дирижера

Гвидо Румштадта, купаются в этой «легкости» музыки и спектакля, за которыми стоят математическая выверенность и гениальное мастерство композитора и режиссера. В исполнении молодых и подающих большие надежды моцартовских певцов — сопрано Соле Исооски, Эльжбеты Шмитки, Синдии Сиден, алты Веселины Казаровой (кстати, сумевшей продемонстрировать тонкость и изящество при исполнении знаменитой арии, давшей название всему действию), тенора Михаэля Шаде и баритона Оливера Видмера — спектакль «*Ombra felice*» делал души зрителей действительно счастливыми (именно так переводится итальянское название) и, казалось, что он и есть само воплощение моцартовской музыки.

Второй спектакль четы Херрман — «*Милосердие Тита*» — повторялся после двухлетнего перерыва в старом «Фестшпильхаузе», но благодаря белоснежным декорациям Карла-Эрнста Херрманна, спектакль этот вбирал яркость солнечных дней и кристальную чистоту альпийского воздуха. Впрочем, не всем белый вариант немецкого сценорафа пришелся по вкусу: два года назад Риккардо Мути отказался дирижировать этой постановкой, лишней раз продемонстрировав консервативность своих взглядов. Густав Кун, немецкий дирижер, приверженец аутентичной традиции в музыке и современных театральных подходов, возродил «*Милосердие*» Херрманов этом году. И было ради чего! Как и Жан-Пьер Поннелль в операх Россини и Моцарта, Хер-

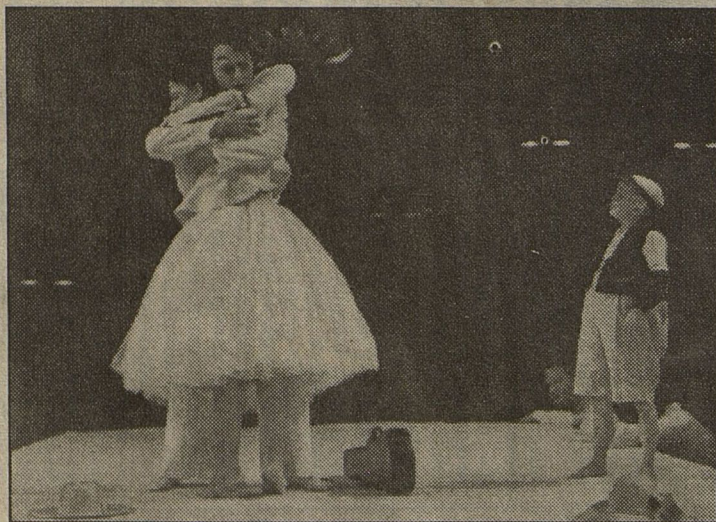
ман — гениальный сценарист, яркой декоративности своей сценографии, что, впрочем, соответствовало требованиям семидесятых, то метод двух немецких режиссеров можно назвать «антипоннеллевский». Строгость и лаконичность, присутствие лишь черного и белого цветов, полное отсутствие деталей, сосредоточенность на героях и самодостаточность скупых декораций. И лишь в уголке, или в круглых окнах-иллюминаторах в «*Милосердии*» промелькнут декоративные панно, дразнящие своими яркими красками, точно улыбка самого Моцарта из тьмы веков. Мелькнут и исчезнут.

«*Милосердие Тита*» — самая загадочная опера Моцарта, вклинившаяся в финале творчества композитора в более популярный тандем «*Дон Жуана*» и «*Волшебной флейты*». Вместе с последней «*Милосердие*» знаменует новый этап оперного мастерства Моцарта и вместе с тем словно замыкает круг ранних опер, написанных на аналогичные итальянские либретто — «*Иодоминей*», «*Мнимую садовницу*», «*Митридат*». Даже Поннелль в знаменитой постановке на Зальцбургском фестивале семидесятых запутался в римских тогах и платях эпохи барокко, нарядив главного героя Секста в рубище с плиссированными рукавчиками. Строгие черные плащи-рединготы героев Херрманна лишь иногда разбавляются пастельными тонами шикарных нарядов интриганки Вителлии. Белые стены дворца, озаренные лишь зеленоватыми отблесками обычного оконного стекла, как нельзя лучше передают

Тит протит друга, поднышавшего на него меч по требованию будущей императрицы и обожаемой им женщины, выражение лица Секста будет говорить ясно: он обречен. Спектакль этот превращается из очередного славословия по поводу коронации царственной особы в настоящую притчу в духе Лессинга. Притчу о человечности, милосердии, всепрощении, гимн доброте и человеческому сердцу.

Спектакль «*Милосердие Тита*» привлекает еще и великолепным музыкальным исполнением. Уже знакомая нам «Зальцбургская камерата» помогает певцам воссоздать настоящего Моцарта, как автора непревзойденных оперных шедевров эпохи барокко. Стилистическая выверенность Энн Марри, поражающей несомненным вокальным и актерским мастерством, выглядит идеальной. В исполнительской манере Криса Меррита, одного из лучших российских теноров и исполнители партии Тита, как нигде угадываются отличия моцартовских партитур от итальянских: каждая флиортура в ариях зальцбургца написана для всего образа героя, в отличие от того же Россини, писавшего зачастую ради украшательства. Поэтому голос Меррита, спокойно справляющийся с верхним до и даже ре-бемоль, казался крупноватым для моцартовской партии. Американка Патриша Шуман, также обладающая «большим» голосом, мастерски справлялась со всеми сложностями партии Вителлии. Исполнители небольших партий Анния и Сервилия — Сюзан Грэм и Элизабет Норбер-Шульц — не уступали главным героям в мастерстве.

Аутентичное исполнение моцартовской музыки находит все больше поклонников, не мудрено, что Даниэль Баренбойм, поставивший в Зальцбурге «*Дон Жуана*», был «разнесен» журналистами и публикой: после оригинальных трактовок Моцарта Николауса Арнокура, Джона Элиота Гардинера, Тревори Пиннока, никому уже не хочется слушать музыку в духе Караяна, несмотря на все ее достоинства. В притягательности «нового» Моцарта мне удалось убедиться и во время исполнения мессы с-moll в церкви Святого Петра. Джон Элиот Гардинер, «Английские солисты барокко» и «Монтеверди-хор» исполняли эту мессу там, где она была впервые апробирована (месса осталась незаконченной), и один из патриархов аутентичного исполнения доказывал публике, заполнившей даже все алтари, что такое исполнение не просто игра на старинных инструментах, а возможность увидеть «живого», «настоящего» Моцарта, юного полубога, позволяющего нам прикоснуться к вечности. И когда феноменальные солисты — сопрано Сильвия Мак-Нир и альт Анна София фон Оттер — возносили молитвы к небесам, на ум приходили слова Гюффана: «*Моцарт вводит нас в глубины царства духов. Ними овладевает страх, но без мучений — это скорее предчувствие бесконечности*».



Моцарта поют и лилипуты, и «большие».

рман-сценораф «выстраивает» всякий раз уникальное сценическое пространство и вместе с женой создает в нем удивительную атмосферу, в точности соответствующую стилистическим требованиям эпохи. Причем, как и Поннелль, Херрманам удается всякий раз предложить зрителю оригинальные концепции, свидетельствующие об их глубоком знании не только театра, но и европейской культуры вообще. Но если великий французский оперный режиссер добивался успеха с помощью мно-

атмосферу отчужденности цезаревых владений. Между нерешительным и коварным Титом и его алчной невестой Вителлией оказывается Секст. В исполнении хорошо известной москвичам Энн Марри (она участвовала в гастрольях «*Ла Скала*» и Английской национальной оперы в Москве) Секст является удивительным человеком — чистым, добрым и глубоко порядочным, сохранившим наивный взгляд на мир. Человеком, который неминуемо гибнет в современном мире. И когда в ликующем финале