

Вселенная Моцарта и современная режиссура

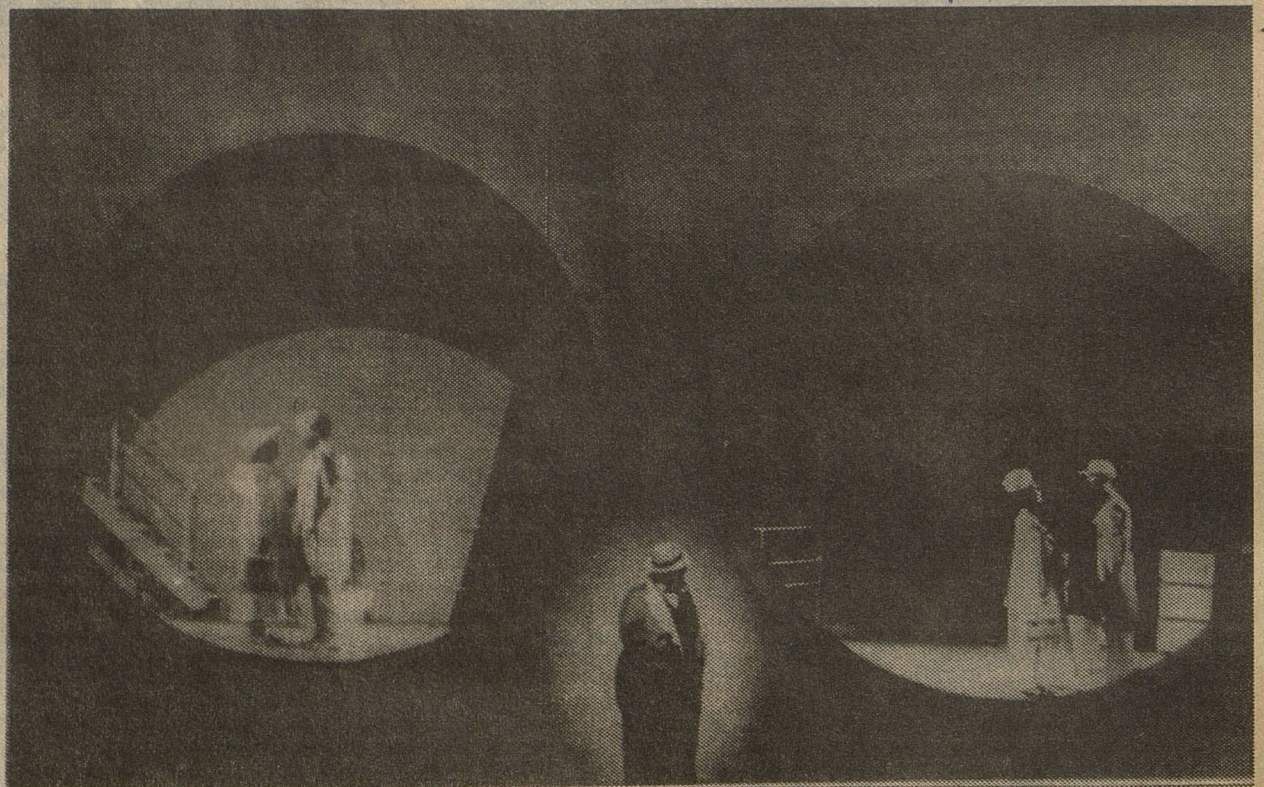
Окно в Европу (прил. к газ. Мариинский театр). — 1994. — № 4. — С. 2.

"Моцарт на театре"... Сей хрестоматийный труд Эрнста Лерта появился в 1918 году, в пору становления музыкальной режиссуры как профессии, в пору бурного роста ее самосознания. И не случайно: ведь Моцарт был — и остается! — пробным камнем режиссерского ремесла, был — и пребывает вечно! — вершителем огромной Вселенной, неисчерпаемой, безбрежной, отвергнутой навстречу все новым и новым своим почитателям. Ибо, по мудрому слову Германа Аберта, к каждой эпохе гений обращается иными гранями своего существа и ставит перед нею иные задачи...

Какие же задачи выдвигает Моцарт перед режиссерами сегодня? И какие грани в его искусстве высвечивает новая генерация постановщиков?

Начало новейшей истории восприятия и трактовки Моцарта современная театральная критика склонна связывать с появлением спектакля Жан-Пьера Поннеля "Луций Сулла" в Цюрихе (1981, дирижер Николаус Арнонкур). Именно этому талантливому мастеру-новатору опера 17-летнего Моцарта обязана своим повторным рождением. Великолепное продолжение данной линии нашла в миланской постановке Патриса Шеро и в зальцбургском варианте, осуществленном Петером Мусбахом, также сумевшим открыть в "Луции Сулле" новые аспекты и новые рубежи познания Моцарта.

Инсценировка Мусбаха была задумана как психологический анализ, а посему достоинства постановки заключались в остроте наблюдений, последовательном проведении линий



персонажей. Мусбаху удалось создать сценически достоверный, психологически мотивированный язык жестов, вполне сопоставимый с "вокабулами" жестовой речи барочного театра.

Заземлена и уплощена в зальцбургской версии история римского диктатора Луция Суллы и его безуспешного сватовства к Юнии, невесте его заклятого врага Цепилия — с примиряющим финалом в пустынном, запущенном индустриальном ландшафте, с его ощущением всеобщей отчужденности (американский сценограф Роберт Лонго). Доминирующие визуальные образы спектакля — сломанные стальные перила моста, заброшенное фабричное здание, мещанская спальня, представляющая как бы в осколках разбитого зеркала... Как-либо поэзия тонет и гложет в этой брутальной реальности руин индустриальной эпохи. Но тотальная дезиллюзорность одновременно становится для режиссера ловушкой — все гибнет и задыхается в этом пространстве, не допускающем никакой теплоты и общения между персонажами.

В этом смысле значительно выигрывает постановка Шеро — невероятно поэтичная, мощная по силе высказывания.

Режиссеры-новаторы последнего десятилетия сумели распознать в операх Моцарта их вневременную (точнее, надвременную) актуальность. Ведь строгий каталог форм оперы-сериа постоянно крушится под напором моцартовской гениальности, и посему последовательность арий и сцен становится запечатлением душевных состояний, движений, ощущений персонажей, находящихся в экстремальных ситуациях.

Итальянская опера-сериа впервые обнаружила для Моцарта всю жгучесть оперной проблемы. И потому уже здесь столь явственно различимы зарисовки будущих величайших достижений Моцарта-драматурга. Как справедливо отмечает Аберт (в своей малоизвестной статье "Моцарт и Бетховен") — "несравненный дар к постижению людей и мира был у Моцарта, конечно же, врожденным, унаследованным от отца, но исползовать его по-настоящему Моцарт научился лишь во время итальянского путешествия... Постигание мира и отдельного человека всякий раз как новоявленного чуда творения значило для него гораздо больше, нежели содержание собственной жизни... И потому опера была и осталась областью, где его художническая душа выказала себя абсолютно и оригинально".

По утверждению Аберта, оперы Моцарта (за исключением "Волшебной флейты") не есть "драмы идей", но — "драмы характеров". Поэтому и мерил режиссерской состоятельности в интерпретации Моцар-

та всегда становится умение лепить характеры, выстраивая их непростые, но всегда жизненно достоверные взаимоотношения. Констатация этого в критической статье всегда есть высший комплимент для постановщика и с лихвой искупает все прочие огрехи (буде таковые имеются).

Так, "Свадьбу Фигаро" в Бордо критики называют в целом весьма проблематичным спектаклем, но прощают режиссеру все и вся благодаря его блестящей работе с актерами.

Автор постановки — урожденный канадец Роберт Карсен в последние несколько лет своими сенсационными (в хорошем смысле слова) работами выдвинулся в число ведущих режиссеров нового поколения. Фантастически одаренный мастер, наделенный к тому же способностью мудрого анализа, он ищет и обретает новые воззрения на оперу, добиваясь ошеломляющих сценических эффектов, за которыми, впрочем, никогда не кроется дешевая провокация. Несмотря на свой огромный успех во Франции, Бельгии и Швейцарии, в Германии Карсен практически неизвестен.

Достоинства его постановки "Фигаро" — в продуманном, точном профилировании отдельных персонажей, что дает солистам-певцам оптимальные возможности для раскрытия их актерских способностей. В этом смысле спектакль предстает цельным, словно отлитым из одного куска металла.

Проблематичность же карсеновской концепции связана с решением другого "вечного вопроса" — вопроса о Времени в операх Моцарта. Причем, разумеется, времени, постигаемого в двух его ипостасях — историко-культурной (варианты "музейной" или осовремененной интерпретации) и художественной, музыкальной (темпо-ритм спектакля и т.п.).

Перенесение опер Моцарта в наши дни — уже довольно банальный и, можно сказать, отработанный метод интерпретации. К тому же в пьесе, где раскручивание интриги может быть здорово объяснено лишь из конкретной историко-общественной ситуации (как в "Свадьбе Фигаро"), счет, предъявляемый режиссуре, становится весьма суровым.

Сценография Чарльза Эдвардса (первый акт с распахнутым во все стороны коридором, убогая спальня графини во втором, кабинет графа в третьем и огромных размеров гардеробная в последнем акте, который Карсен обставляет как карнавал масок в доме Альмавивы) — едва ли могла здесь помочь, ибо режиссер в итоге явился жертвой этой сценической установки.

Более положительны музыкальные впечатления от спектакля — Ханс Граф дирижирует со вкусом, дружелюбно-приветливо в отношении к певцам, опираясь более на австрийскую традицию, чем на новейшие тенденции в исполнении Моцарта.

Следующая сложнейшая задача режиссуры — перевод музыкального языка на язык сцены. Как известно, оперы Моцарта на либретто да Понте являют собою совершенный симбиоз текста и музыки (особенно в "Cosi fan tutte"). Сие требует установления баланса (весьма скользкого, впрочем!) между музыкальной выразительностью и театральным жестом. Установить подобное равновесие — значит потребовать от актеров способности к анализу, способности вчувствования в музыку и выразительных возможностей, инспирированных прежде всего музыкальным первоисточником. Лишь музыкальный театр столь высоких притязаний может именоваться — "музыка, ставшая театром".

Сей лестной оценки вполне достойна мюнхенская постановка "Cosi" благодаря мудрой режиссуре Дитера Дорна. У него сценические события всегда обоснованны, в развитии линий персонажей нет досадных провалов и пустот, все характеры, реакции, сферы напряженности точно очерчены. Дорн помещает пьесу во вневременное пространство с некоторыми намеками на XVIII век. Сценограф Юрген Розе эдак при помощи элементов барочного дворца изменяющую и вместе с тем цельную картину, "духовное" и реальное пространство одновременно.

Когда "повествовательная" режиссура осуществляется столь виртуозно, как у Дорна, при этом возникает гораздо больше новых взглядов на произведение, чем в случаях "сшибки" эпох, потаенной символики, неразрешимых псевдозагадок или пошлостей и дешевого дурачества.

Итак, между двумя полюсами — "Моцарт — сын XVIII столетия" и "Моцарт — наш современник" пролегают поиски нынешних режиссеров, складываются различные концепции

— от "музейной" до "актуализирующей" с их промежуточными, как сказали бы наши бабушки, "вариететами".

Образчики двух таких подходов — в постановках "Cosi fan tutte" в Дортмунде и Кельне (режиссеры Ханц-Лукас Киндерман и Айдан Ларг).

Версия первая: на палубе сверхшикарного лайнера, плывущего на фоне планеты Земля, все — в блестящем белоголубом... С экзальтированной театральностью Дорабелла изливает скорбь души своей, в то время как Фьордилиджи и Деспина лениво, с откровенной скукой, слушают...

Версия вторая: залитая солнцем столовая, с живописным видом на море, "историческая" мебель и три вполне традиционно наряженные дамы...

Если бы увидеть обе версии в телерепортаже, можно было бы поместить их в рубрики: "сообразно моде" — в Дортмунде и благонамеренно "в духе сочинения" — в Кельне. Но различия все же не столь велики, и граница между установкой "противу правил" и "лишь бы не вспугнуть публику" — на самом деле оказывается весьма размытой, а обе постановки достаточно беспомощными.

"Моцарт и век Просвещения" — тема много дискутировавшаяся в ГДРовском музыкознании и отразившаяся также на музыкальном театре. В постановке "Похищения из серала" Гарри Купфера (Зальцбург, перенесение из Комише Опер), продолжившей собою его амбициозный моцартовский цикл, Моцарт и Лессинг кажутся братьями по духу... Вместе с тем никто не был так далек от рационализма XVIII века, как Моцарт. Снова вспомним Аберта: "Моцарт был сыном того поколения, которое после долгого властного господства рационализма вновь обрело радость в раскованной жизни чувства... Моцарт совершенно далек от того, чтобы делать драму рупором всеобщих нравственных законов (как это делал, скажем, Глюк) или проповедовать триумф морали. Его герои не делятся на хороших и плохих, он мерит их единственным мериллом — мериллом реальности..." Но всегда ли в руках современного режиссера также оказывается подобное мерило?

Еще одна частная проблема — чисто текстовая, то бишь "на каком языке петь", разрешается порою весьма неординарно. Так, драматический режиссер Шмидт, поставивший "Свадьбу Фигаро" в Ульме, должен был сначала преодолеть свое недоверие к опере как жанру. Очуждая отдельные эпизоды — арию графини, серенаду Керубино, пересаженную им в третье действие, — Шмидт заставляет их звучать по-итальянски, в противовес немецкому переводу, на котором идет вся опера...

Краткий обзор даже столь немногих, избранных постановок еще раз доказывает, сколь поистине неисчерпаем универсум, имя которому — моцартовские оперы.

Марина ГАЛУШКО
(по материалам журнала "Опернвельт")

На снимках: сцены из спектаклей "Cosi fan tutte" в Дортмунде и Мюнхене; "Свадьба Фигаро" в Бордо.

