

Тысячефранковый Массне и трехгрошовый Вагнер

Премьера «Нюрнбергских мейстерзингеров»
в Бремене на фоне оперных премьер прошлого сезона

Бремен—Локкум

Алексей Парин

Торжественное представление по случаю 60-летнего юбилея Бременского вагнеровского общества в присутствии Вольфганга Вагнера. Такое уведомление способно родить в душе свободомыслящего человека самое черное предубеждение: надо не хвастаться, а скрывать (или даже громко «вскрывать»), что общество организовали в коричневые тридцатые, и уж никак не подobaет выставлять в виде праздничного пряника композиторского внука, прославленного своей самовлюбленной заурядностью и маскируемой враждебностью по отношению ко всему новому. Но предубеждение надо давить в зародыше, тем более что «Мейстерзингеры» — это единственная опера Вагнера, которую ваш покорный слуга откровенно не любит.

Хочу думать, что не предубеждение представило мне это торжественное представление в не самом выгодном свете, но на сто процентов я за себя не поручусь. У маэстро Гюнтера Нойхольда не оказалось в арсенале ни размаха, ни полета, способных придать этой повествовательной музыке очарование крупной симфонической формы. Хороший оркестр Бременской государственной филармонии топтался на месте, как стреноженная лошадь. Роскошно звучащий хор, слаженные ансамбли и отдельно взятые солисты ухались в пропасть самодовольной скуки и валандались там, как в болотной тине. Среди солистов выделались Виктор Браун (его Ганса Сакса отличали человеческий калибр и артистическая свобода) и Бернхард Шнайдер (симпатяга Давид старался вовсю, но закрыть амбразуру скуки был не в состоянии); звучный Джеймс Мёллендорф в роли папаша Погнера тоже скрапывал время пребывания в театре. Любовники обоего пола, Ева и Вальтер Ребекки Тёрнер и Грэма Сандерса, усиливали вагнеровскую многотелость невагнеровским вокалом. Единственным образным прорывом режиссуры и сценографии (Ульрих Энгельман и Ханс Брош; действие перенесено в XIX век) оказалась двойственная природа нюрнбергских девушек, благочинно пляшущих на майском лугу: под идилическими белыми платочками оказались канканские красные чулки с похабными резинками (собственно, прорыв совершила вовсе даже художница по костюмам Кристине Штромберг).

Публика, в которой с упрямой очевидностью просматривались

лица, присутствовавшие при учреждении общества ровно шестьдесят лет назад, приняла спектакль восторженно. Объективно же эти «датские» «Мейстерзингеры» (Бремен находится в состоянии вагнеровской абстиненции десять лет) прибавили мало славы театру, пользующемуся в Германии хорошей репутацией. Истинный калибр оперной труппы Бремена определяют так называемые спектакли текущего репертуара, которые на самом деле являют собой не что иное, как последние премьеры прошлого сезона.

Все три виденных мною «будничных» спектакля обладают теми или иными достоинствами — особенно существенными при сравнении с вымученными «Мейстерзингерами».

Пусть в «Ариадне на Наксосе» Рихарда Штрауса (премьера в мае 1996) под музыкальным руководством того же Нойхольда у оркестра все равно не вырастают крылья, необходимые для вольного музицирования, певческие и театральные достижения оказываются незаурядными. Терцет Наяды, Дриад и Эхо поражает столичной сделанностью, слитностью не только вокальных линий, но и неожиданно изысканных тембров. Вертлявая Зербинетта пикантно-субреточной Ану Комси идеально рифмуется с величественной Примадонной Габриэле Марии Ронге. Основное достоинство спектакля все-таки сосредоточено в режиссуре (Клаус Гут) и оформлении (Альфред Петер и Мюриэль Герстнер): мы попадаем в сегодняшний театр (в буквальном смысле: сцена отражает зал и кулисы), играющий в современные игры с чистыми формами. Отдельные моменты особенно впечатляют. Фигуранточки в пестреньких халатиках преобразуются в трех норн — или трех валькирий — или трех ангелов мщения (те же Наяда, Дриада, Эхо), которые своими спицами — или копьями — или трубами последнего суда — вершат соединение искусств перед лицом последней правды. Усеянная апокалиптическим леплом сцена вдруг дает трещину посередине, сползающий к краю покров обнаруживает красную подложку: богу Вакху — тенору во фраке — стелют под ноги ковровую дорожку. Игра с экранами и кинопроекцией, значащими деталями туалета и монохромными робами ведется с ощущением сути дела. Пролог кончается тем, что отчаявшийся композитор отворачивается от сцены и застывает, прислонившись к порталу, — на протяжении всего «островного акта» муляж творца так и стоит спиной к действию, закрыв лицо руками: все катится в бездну без него...

В «Трехгрошовой опере» (премьера в марте 1996) стильная, раскованная музыкальность (музруки постановки — Алан Берн и Григорий Пантиелев) симпатично контрастирует с намеренно расхристанными фантазиями режиссера (Андрей Ворон) на темы польского театра. Плохое владение стилем у большей части исполнителей (немецкая опереточная вульгарность не лучше нашей) частично смазывается за счет шоумейкерских талантов режиссера. Два клоуна — или ангела — или могильщика — настолько вшиты Вороном в действие, что заставляют забыть сегодня пугающую брехтовскую назидательность. Ирене Кляйншмидт в роли Дженни, как Шмыга в московской оперетте, одна учит публику тому единственному хорошему тону, который делает хорошую музыку.

«Ариадна» и «Трехгрошовка» — достойные спектакли, но «Вертера» Массне, поставленного Кристофом Лоем под музыкальным руководством Райнера Мюльбаха (премьера — февраль 1996), иначе как театральным шедевром назвать невозможно. Сильно сокращенная редакция (никаких жанровых картинок, никого, кроме четырех основных персонажей) оказывается настолько действенной, что захватывает с первой ноты. Лой играет драму четырех персонажей, потерявших своего автора в контексте XX века. Скупой намеченный интерьер парижской квартиры 50-х годов и костюмы вводят нас в пьесу Кокто или Ануя. Две элегантные парижанки, умеющие носить свои по сегодняшним меркам старомодные платья и аксессуары, проявляют душевную тонкость, заставляющую вспомнить Мадлен Рено. Фрачные мужчины (только одна деталь меняется за все время у Вертера — белый шарф становится черным) играют с любовью и смертью по всем правилам шикарной французской пьесы. Возникшие вначале на заднике намеки на литературный оригинал (фотографии залов дома Гёте в Веймаре) истаявают, как и визионерский дымок, в котором фигуры, танцующие под увертюру, нащупывают свои жизненные роли. Тонко нюансированный лирический тенор Брюса Рэнкина, жестковатое мешко Фредерики Бриллебург, мягко струящееся сопрано Бригитт Бинневис и грубоватый бас Лорена Кристофера Ланга сплетаются в нерасторжимый квартет вечно обжигающих опасных связей, из которого музыкальный талант Мюльбаха делает серию микровзрывов, бьющих по сердцу. Остается только пожалеть, что «Вертер» стал для Лоя, завоевывающего все более видное положение на немецкой режиссерской арене, последней работой в Бремене.