

Окно в Европу (прил. к газ. "Маршис-кки Театр")
1994-н 11-12
с. 14

Два лика Земперопер

История Дрезденской Оперы, точнее — ее здания, достаточно драматична. Построенная знаменитым немецким архитектором Готфридом Земпером в 1871-78 годах рядом с Цвингером, на месте сгоревшего 21 сентября 1869 года его же театрального здания, вторая Земперопер тоже погибла в огне страшной бомбардировки 13 февраля 1945 года. Через двадцать лет был разработан проект ее восстановления, но только в 1977 году началось строительство, продолжавшееся, как и первоначальное, 7 лет. 13 февраля 1985 года, 40 лет спустя после гибели, новая Земперопер торжественно открылась "Фрейшццем" Вебера (чей уцелевший памятник скромно примостился сбоку). Величественное здание богато декорировано снаружи множеством скульптур (колесница Аполлона, фигуры театральных персонажей и драматургов), а в зрительном зале и обширных фойе — бесчисленными нарядными росписями, скульптурными деталями в стиле зрелого Ренессанса (сцены из опер и драм, свободные композиции с литературными героями можно рассматривать, задрав голову, целыми часами). При этом зал не потерял своей прежней удивительной акустики, а сцена обогатилась новой современной техникой.

Нынешний репертуар театра, включающий оперы, балеты, симфонические и камерные концерты, обширен, хотя в течение месяца представлено около десяти названий. Из трех знаменитых дрезденских композиторов-дирижеров — Вебера, Вагнера и Рихарда Штрауса — Земперопер отдает явное предпочтение последнему: за несколько сезонов осуществлены постановки шести из двенадцати его зрелых опер, на очереди наименее известная из них — "День мира". Не случайно ежемесячный журнал "Земперопер" провел опрос зрителей — хотят ли они, чтобы репертуар театра отличался от всех других, подчеркивая специфику Дрездена как штраусовского города.

В свой последний кратковременный приезд в Дрезден (я была приглашена на двухдневное заседание международного Веберовского общества, где выступила с сообщением "Вебер в России") мне удалось познакомиться с двумя новыми постановками 1994 года, представляющими два различных направления в работе театра. Основную задачу первого можно сформулировать как раскрытие авторского музыкально-драматургического замысла, где дирижер и режиссер выступают в единстве (я называю этот тип постановок подлинно историческим, видя идеал в работах Жан-Пьера Поннеля, а его противники — архаизирующим, позавчерашним днем режиссуры). Модный второй тип, освященный именами Гарри Купфера, Дэвида Паунтни, Патриса Шеро и их бесчисленных подражателей, именуется актуализирующим: здесь творцом выступает режиссер, его задача — поставить то, что представляется актуальным именно ему, а не то, что создано композитором и либреттистом, — поставить подчас вне всякой связи с музыкой, об аутентичности звучания которой режиссер предоставляет печью дирижеру.

Спектакль "Лисичка-плутовка" Яначека близок замыслу композитора, хотя философское начало приглушено, — эта очаровательная и в то же время поучительная (вполне в немецком духе) сказка заставляет вспомнить "Волшебную флейту" в постановке Ингмара Бергмана. Музыка и сценическое действие гармонично слиты воедино: режиссер Ганс Хольман совместно с художником Гербертом Каппмюллером столь же озабочен раскрытием поэтического стиля Яначека, как и дирижер Вольфганг Реннерт. Лирика и юмор в обрисовке лесных обитателей — всех этих зверушек, насекомых, птиц — находят отражение и в костюмах Гюнтера Бруса. Многоуровневая, изобретательно используемая сценическая конструкция, общая для всех актов, — с обилием лестниц, под и над которыми располагаются прозрачные водопады, лесные прогалины, глубокие норы, — предоставляет простор для мизансцен, воплощающих поэзию прекрасного лесного мира. Участие множества детей — в хоре, сольных и бессловесных ролях — придает спектаклю дополнительное очарование и живость. Пластичность, грация, непринужденность сценической поведки присущи в равной мере всем участникам.

И воплощение далеко не простого вокального стиля Яначека — его знаменитой омузыкаленной речи — пора-

жает органичностью и естественностью, быть может, отчасти и потому, что опера идет в немецком переводе, заново отредактированном (модная нынче обязательная постановка на языке оригинала — палка о двух концах: как петь, так и слушать малоизвестную оперу на совсем непонятном чешском или русском языке в немецком театре всегда затруднительно). Прежде всего следует назвать чуткую, трепетную исполнительницу заглавной роли — Патрисию Визе, к тому же совершенно очаровательную в балетном трико огненного цвета и в облаке рыжих волос. Неотразим Лис Аннеты Янс: тонкая камерная певица, славящаяся исполнением песен Малера и Альбана Берга, она обладает не только красивым, полнозвучным меццо-сопрано, но и стройной фигурой, победительной повадкой, заставляющими слушателей сожалеть о краткости партии Лиса. Центральный образ мира людей, ведущих унылую, однообразную жизнь — Лесник в исполнении финского певца Юкки Расилайнена, — получился более интересным вокально, чем сценически: он скучноват, как все сельские обитатели этого спектакля. Исключение составляет лишь бродяга Харацта: Маттиас Хеннеберг яркими, броскими красками рисует бессердечного, циничного весельчака — олицетворение бездумной силы человека, грубо вторгающегося в детски наивный мир природы.

Совсем иной спектакль — "Бал-маскарад" Верди. Здесь авторами выступают режиссер Петер Конвичный (сын известного дирижера) и художник Берт Нойман, превратившие "хорошо сделанную пьесу" Скриба, легшую в основу либретто, в драму абсурда. Зримое образует "контрапункт" со слышимым, повергая рядового любителя музыки в недоумение. Ренато настойчиво добивается от пажа Оскара ответа, как замаскирован Ричард, — хотя только что сидел с этим самым Ричардом на тесном диване, пристально глядя ему в глаза. Оскар называет — по-итальянски — черный плащ с розовой лентой (что подтверждают по-немецки светящиеся субтитры), а зритель видит всех героев одетыми в одинаковые синие плащи (ибо, как поясняет в интервью художник, именно синий цвет был той первой идеей, которая помогла ему представить образное решение оперы Верди). Исполняя канцону, Ричард ласково утешает колдунью Ульрику (в данном спектакле, молодую стройную девушку в синем платье), словно предчувствуя ее трагический конец: в финале акта люди в черных сюртуках будут преследовать Ульрику по всей сцене и, несмотря на попытки многочисленных детей защитить ее, расстреляют из скрипичных футляров, которые постоянно носят под мышкой. И так далее, и тому подобное. Но во имя какой новой, жгуче актуальной идеи перекраивается снова многострадальное вердиевское либретто? Ведь все завершается той же сутубо традиционной мелодраматической развязкой, только происходит она не в Дроттингхольмском театре, где был убит шведский король Густав III — исторический герой Скриба, и не в бальной зале, где по воле цензуры окончил свою жизнь вердиевский Ричард Варвик — губернатор Бостона, а на условной пустой площадке с бесцветным задником и синей стеной современного многоквартирного дома...

Состав исполнителей "Бала-маскарада", как всегда в Земперопер, интернациональный, хотя и не первоклассный. Голос итальянского тенора Марио Маланьини, выступающего на разных сценах преимущественно в операх Верди, не обладает, однако, типично национальной яркостью и полетностью звучания, манера пения жестковата, верхние ноты некрасивы. Сопрано более зрелой американской певицы Луаны Де Воль уже утратило свежесть, хотя всего четыре года назад ее пригласили в Байройт для исполнения партии Брунгильды. Но, быть может, вокальные недочеты спектакля — результат музыкального руководства Инго Мецмахера? Интересы молодого дирижера из Брюсселя сосредоточены на музыке XX века, а Верди, как мне показалось, не слишком привлекает его. А может быть, и театр в целом мало волнует творчество итальянского маэстро XIX века? Ведь мои предыдущие впечатления от поставленных в Земперопер "Арабеллы" и "Саломеи" были куда более яркими...

Алла КЕНИГСБЕРГ