

От "Фальстафа" до "Вертера"

Окно в Европу (прил. к газ. "Маринский театр"). 1995. - № 8-9. - С. 5

Много лет назад в разговоре со мной эстонский композитор Эйно Тамберг посетовал на устоявшийся высокий уровень эстонской хоровой культуры. Он не стал тогда развивать удивившую меня точку зрения. Только спустя время я поняла пафос высказывания: ничто не стоит на месте. И высокий уровень нуждается в совершенствовании, в подпитывании новыми идеями, неожиданных поворотах. Недаром такие корифеи театра, как Жан-Луи Барро и Питер Брук на вершине славы, пике художественных достижений начинали подчас все сначала, резко меняли накатанные обстоятельства, вплоть до образования новых коллективов.

Дойче Опер в Берлине — одна из самых престижных и богатых европейских сцен, недавно, к тому же, отметившая почетный юбилей. Все здесь уже сложилось, причем давно. И переменилось не видно. Громкие имена режиссеров, дирижеров, художников, когда появляются в Германии, то прежде всего здесь. Певцы с выдающимися голосами считают за честь выступить именно на этой сцене. Лучшее, что есть в Дойче Опер — это ее оркестр, отзывчивый, мобильный, с легкостью воплощающий любой стиль, в разных дирижерских руках послушно ведомый и в то же время ведущий лидирующую роль, поражающий колористической изысканностью солирующих красок и монолитной стройностью тугийных фрагментов.

Музыкальный руководитель "Фальстафа" Верди — Гарсия Наварро стал подлинным распорядителем этого музыкально роскошного действия. Наварро подал "Фальстафа" как потомка мэтров буффа, Моцарта и Россини, но вслед за Верди он указал своей трактовкой пути в будущее — прозрения "Джамни Скикки" Пуччини, "Кавалера розы" Штрауса и даже "Апельсинов" и "Обручения" Прокофьева слышим мы в его прочтении. Дирижер с лугавым озорством проказника пестует итговую стихию позднего Верди и в то же время воодушевленно передает реалистическую мощь возрожденческого мировоззрения великого мастера: эти гибкие, капризные переговоры рельефных реплик солистов и не менее характерных "ответов" оркестра, эти внезапные повороты от безудержного "шампанистого" юмора, а то и хохота, к нежной любовной лирике, от стихии фантастического ночного пейзажа к взрывной "скандальной" феерии второго акта, от ностальгических воздыханий пострадавшего ловеласа к динамичнейшему апофеозу финальной футу-резюме, расставляющему все на свои места. Дух полнокровного приятия жизни великолепно передают и певцы. Среди них естественно выделяется Ингвар Вексель — Фальстаф. Он, конечно, у исполнителя, и труслив, и малодушен, и циничен, но и пронзителен, по-своему тонок, и даже обаятелен, а главное — обескураживающе жизнелюбив. Весь этот противоречивый спектр особенностей нестандартной натуры Ингвар Вексель претворяет с завидной свободой. Не уследишь за его перевоплощениями — от скоропалительной скороговорки к пафосному "саморазоблачению" погрязших в скуке бюргеров, от жалостливых интонаций бесконечного пародирования к почти морализаторским текстам. Певец с блеском воплощает и одно из главных открытий Верди в этой опере — связь музыки со словом, новое ощущение красок слова, его фонетической экспрессии. Добавив к сказанному умение артиста сжиться с внешним обликом своего героя — нетеплостью его одежды, неуклюжестью фигуры, чудесным образом сочетающихся со своеобразным пегольством и шармом рыцарского этикета — и перед нами возникает портрет сэра Джона Фальстафа. Из остальных исполнителей трудно кого-либо выделить. Все они составляют ровный и сильный ансамбль: Вольфганг Брендель — Форт, Клеменс Бибер — Фентон, Петер Гугалов — Кайос, Петер Маус — Бардольфо, Райнхард Хаген — Пистоль, Каран Армстронг — Алиса Форт, Кайя Боррис — Куикли, Ута Вальтер — Мэр. Разве что Гвендолин Брадли — Нанетта особенно на виду серебристой колористической своего индивидуального тембра и уж очень покоряющей пластикой — словно бабочка, она грациозно порхает по сцене. Названные исполнители — асы в ансамблевых эпизодах, уморительных, технических безупречных, в которых они ухитряются, микшируя тембры ради ровности звучания, сохраняя индивидуальные оттенки характеров.

Словом, bravo артисты и управляющий ими дирижер. И режиссер, конечно, много лет интендантствующий в Дойче Опер Геф Фридрих. В спектакле такого музыкального уровня естественно, что мизансценирование рождается и движется прежде всего и н т о н а ц и е й. Вместе с тем, если и возникают к спектаклю претензии, то это именно по части режиссуры и сценографии (Тимоти О'Брайен и Тазена Фёс), причем более всего в узловых по значению финалах II-го и III-го актов. Сцена, когда в доме Форда все подняты на ноги в поисках незадачливого "любовника" его жены, очень уж по-бытовому тяжеловесна. Много излишней суеты, беготни, шума, которые не увлекают, а раздражают "всамделишностью", особенно при т а к о м звучании музыки. Аналогичное в финале оперы, происходящем в виндзорском парке. Каким же он получился прозаически бытовым, этот у Верди поначалу поэтический, фантастический фрагмент. Есть в его решении что-то от приторности пресловутого ансамбля Фридрих Штадт Палас. И не страшно, и не таинственно, а попросту скучно. И когда окончательно разоблачают шекспировского жизнелюба, сцена вновь, как и в финале II-го акта, становится крикливо-грубой. Правда, собственно финал очень хорош — именно переключением уныло реалистичной эстетики в условный ряд мы, весь зал, становимся аудиторией, к которой обращены последние знаменательные слова Фальстафа (пржектор выделяет из толпы на сцене только сэра Джона, перстом указующего на освещенную публику): "В жизни нужна нам шутка. С ней живется легко на свете". Такой славный смеху — очищающему, жизнеутверждающему кончается опера. И восхищаешься, что дирижер сумел объединить своей волей весь этот увлекательный музыкальный kaleidoscope и выстроить динамичное полнокровное действие. И сожалешь, что слишком мешают этому объединению сценографические и режиссерские несогласованности — урбанистический знак улицы на заднике — и добрые старые бытовые декорации: атмосфера эротических намеков, таинственных шумов, скрипов, запаха в "музыка леса" — и плоская пастораль, лишенная иронической двусмысленности на сцене.

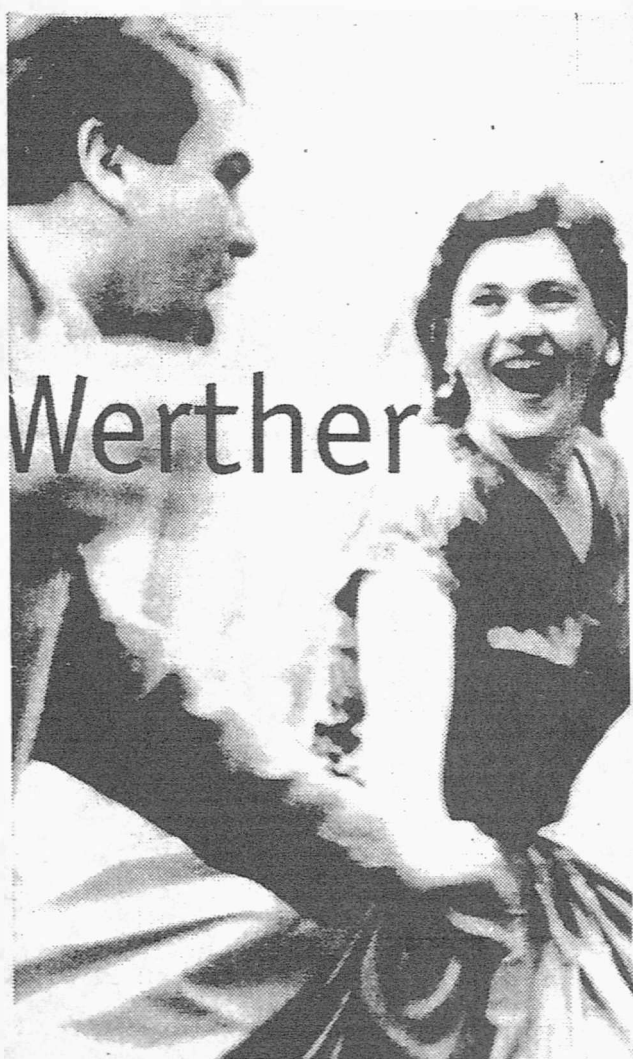
Тот же Геф Фридрих — постановщик "Тристана и Изольды" Вагнера — стихия, видимо, ему более близкая, особенно в содружестве с таким опытным вагнеристом, как сценограф Гюнтер Шнайдер-Симсен. Печатающиеся трансформации художественного пространства, символически значимые, гармонируют с психологической интенсивностью развития драмы.

Один из главных сценографических образов спектакля — канаты, беспорядочно "опутывающие" зеркало сцены, — создают и ассоциации с судном, где плывут герои, и олицетворяют первоначальный хаос, экзальтацию в их душах. Симсен насыщает художественным смыслом архитектурно организованные планы — суровый силуэт старинного замка, виднеющегося вдали; узкое замкнутое пространство — гнездо с травяным покрытием, окаймленное ветвями, нечто вроде "рая в палаше", в котором укрылись влюбленные; возвышающаяся на сцене дополнительная площадка — неприступное место и укая шель, ведущая к нему, — пристанище смертельно раненного Тристана. И сценографическое решение, и мизансценирование, использующее скульптурность словно вылепленных поз, по большей части скупых, — все отвечает строю старинного эпоса, в который музыка Вагнера вдыхнула могучие непреодолимые страсти. На этот раз, однако, страстям не суждено было получить адекватное воплощение, что стало серьезным противоречием целому, стильному и красиво сценическому облику спектакля. Верная себе, Дойче Опер ориентируется на громкие имена. И на сей раз в ролях Тристана и Изольды выступили знаменитые, причем именно и прежде всего в вагнеровских партиях, Рене Колло и Гвинет Джонс. Однако вокальная уязвимость певцов — даже несмотря на артистическое мастерство и темперамент — в данном случае были слишком заметны — о "бесконечной" мелодии, длинном дыхании, ровности звуковедения оставалось только мечтать. Голоса пошатывались, резким был верхний регистр (особенно у Джонс). Увы, время беспощадно и к таким выдающимся солистам. Конечно, иногда в остродраматические моменты оказались уместны и эмоциональная патетика, и ровные фразы, одухотворенно выявлял эмоцию сокрушительного воздействия любовного напитка — казался незаурядный артистический талант Колло и Джонс. Был, вместе с тем, в спектакле певец,

который органично вписался в сценическое решение — Матти Салминен в роли Короля Марка. Благородный тембр, мягкий округлый звук, длинное дыхание, разнообразный динамико-красочный рельеф и к тому же соответствующий сценический облик — степенный, обстоятельный, с весомой размеренной походкой — его исполнение можно считать эталонным. В интерпретации дирижера Юрия Коута, хоть и соблюдался баланс между "сценой" и "ямой", хорошо выстраивались кульминационные зоны, а с другой стороны, выразительно звучали истинноистинные *piano*, в целом не хватало красок, не всегда отличалась аккуратностью *attaca*.

Словом, в обоих представлениях Дойче Опер были просчеты, которые нарушали целостность стиля либо исполнительскими несоответствиями, либо режиссерско-сценографическими диссонансами. Впрочем, обе постановки являются довольно старыми: "Фальстаф" поставлен в 1977 году, "Тристан" — 1980-м (обе возобновлены в январе 1994 года).

Премьеру "Вертера" Массне, которой закрылся предыдущий сезон Коммисе Опер, отпечтало — что вообще свойственно этому театру — единство намерений и реализации, ошутимое на всех уровнях постановки: дирижер Шао-Чиа-Лю; режиссер Кристина Милли, декорации Райнхарта Циммермана. Этот "Вертер", если так можно сказать, отличается театральной кантиленой: одно решение "подхватывает" другое; пространство обуславливает мизансцену, интонирование рождает пластику, декорационное оформление движет драматургию — все взаимосвязано, все работает. Три режиссерско-сценографические идеи творят спектакль. Спиралевидная конструкция, расположившаяся горизонтально, прозрачная, как аквариум, заполненная ветвистыми растениями, постоянно трансформируется. Она выглядит то как целая спираль, то раздвигается на части; принимает вид изгороди, у которой впервые объясняются счастливые герои, а оставаясь одинокой деталью, напоминает о разрушенном счастье; вырастая же в неприступную высокую ограду (превращениями руководит движение круга) в драматических местах конструк-



ция олицетворяет безвыходность и обреченность положения и состояния персонажей. Словом, это простое решение — своего рода символический контрапункт сложным эмоциональным переживаниям героев; одновременно оно поэтизирует топ бытового фона, на котором разыгрывается большая часть действия "Вертера".

Вместо обычной толпы бюргеров, как правило, изображаемой статистами, в этом спектакле "действуют" группы по-разному одетых муляжей в человеческий рост, ведомые аналогично одетой "живой" фигурой. Группы, движимые опять же с помощью круга, вместе передают обстановку застывшего мертвенного человеческого сообщества, в основном окружающего Шарлотту (ярким контрастом по отношению к нему возникают щебечущие, оживленно бегающие дети и охапки цветов, украшающие сцену). Наконец, третья идея — черный занавес-диагональ, в зависимости от ситуации либо укорачивающий пространство, либо наоборот, открывающий его, а в решительный момент изъяснения героев — резко падающий. Иногда персонажи "общаются" с этим занавесом, словно вступают с ним в диалог. Все эти движущиеся декорации и ткани, искусственные фигуры из толпы артисты замечательно "оживляют". Эволюционирует мизансценический рисунок — из гармоничного, естественного становясь некрасивым, резким, угловатым, порывистым. Потрясает финальная картина: сначала в глубине сцены "вырастает" белая "стена", испачканная кровью (тут все сразу: змие горы, дом, заваленный снегом, смертельно раненный Вертер), затем уже со всех сторон зеркало сцены окружают каре из таких же плоскостей. Обезумевшая от горя и любви Шарлотта срывает с себя одежду и, оставаясь в одной рубашке, затыкает платком рану Вертера. Такой открыто эмоциональный режиссерский пассаж очень согласуется с состоянием героини — с опрокинутыми все моральные преграды, ничем не скрываемым потоком любовных излияний, исторгнутым из ее души. Дирижер отлично прочитывает исполненную контрастов музыкальную ткань с ее идиличностью и эгегическим простодушием, взрывающимся воплями сметающего условности любовного чувства. Виртуозно владеет комплексом рецитативно-певческого мастерства и способностью передать эволюцию переживаний героев главные исполнители: Манфред Финк (Вертер), Хайди Бруннер (Шарлотта), Анна Коронди (Софи). Сначала, правда, мне показалось, что Финку не хватает сладкозвучия (во время звучания известного романа ностальгически вспоминался Лемешев). Однако затем я сама же отвергла эту претензию: эстетика данного спектакля не требует сладкозвучия, она более сурово строга.

Таким образом, из трех виденных в Берлине спектаклей, "Вертер" оказался самым гармоничным и, во всяком случае для меня, еще раз подтвердил безусловную актуальность в наши дни моностиля.