

Любовь до смерти

Театры

Мюнхен: все новые спектакли сезона

Летом музыкальная жизнь столицы России и большинства ее городов если и не прекращается вовсе, то, во всяком случае, резко суживается. В Москве дело сводится исключительно к садово-парковым мероприятиям, и даже в Петербурге с его знаменитыми на весь мир "Звездами белых ночей" где-то ближе к концу июля музыкальный пульс почти замирает. Между тем в других странах именно летом проводятся наиболее крупные фестивали и именно на август приходится пик фестивальной жизни. По этой причине мы посвящаем музыкальным фестивалям Европы специальную полосу.

Столица Баварии по праву может гордиться славой законодателя музыкальных мод в Европе — именно здесь зародилось само понятие "музыкальный фестиваль". И уже почти сто тридцать лет Баварская государственная опера с наступлением лета расцветает площадь, на которой стоит театр, флагами и плакатами с надписями "Muenchner Opernfestspiele". Для публики — это условный знак: из года в год театр наполняется до отказа любителями оперы со всего мира, и это притом что под боком у Мюнхена находятся два сильнейших конкурента — фестивали в Байройте и Зальцбурге.

Впервые в истории фестиваля интендант Баварской оперы Питер Джонас решил на экстравагантный шаг — в течение одного месяца представить публике все новые постановки сезона. Вкупе с текущим репертуаром театра, образующим основу фестивальной афиши, это означало для труппы невероятно насыщенный график. Можно только удивляться тому, сколь спокойно, при столь жестоком режиме, шел фестиваль. Новую постановку грандиозного вагнеровского шедевра, "Нюрнбергских мейстерзингеров", сменил любимый публикой "Тангейзер", где главной звездой была признана молодая певица Надя Михазль в роли обольстительной Венеры, ожидаемый успех ждал "Дон Карлос" Верди в прочтении режиссера Юргена Розе с впечатляющей когортой звезд (Марина Мещерякова, Фабิโอ Армильято, Долора Зайджик, Матти Салминен, Паоло Гаванелли, Паата Бурчуладзе). На смену оперным "блокбастерам" пришли произведения более камерные: генделевская "Роделинда", в которой режиссер Дэвид Олден перенес действие из Средневековья в беспокойный американский мегаполис эпохи Великой депрессии, ироничный "Ксеркс" того же Генделя, наконец, две оперы, не слишком часто привлекающие внимание театров — "Пеллеас и Мелизанда" Дебюсси и "Поругание Лукреции" Бриттена.

Спектакль "Пеллеас и Мелизанда", поставленный англичанином Ричардом Джонсом, — высший образец интеллектуальной европейской режиссуры, чужающейся внешних эффектов и поэтому так не похожей на предыдущий мюнхенский опус самого Джонса — абсолютно хулиганского "Юлия Цезаря" Генделя. Изысканная работа со светом и минимум сценического оформления, явленные в "Пеллеасе", чем-то парекликаются со стилем знаменитого минималиста Роберта Уилсона. Только Уилсон, обращаясь к загадочному символистскому сочинению Дебюсси (на основе пьесы Мориса Метерлинка), строит свою историю на изысканных визуальных образах, наподобие смены гармонических красок в партитуре композитора, а для Джонса сценография является не более чем фоном — очень характерным и впечатляющим, но все-таки фоном — для мучительной истории любви и смерти. Загадочность Мелизанды, таинственным образом появившейся в жизни сводных братьев, полюбивших ее — Гюло и Пеллеаса, недосказанность и незаконченность сюжетных мотивов, отсутствие каких-либо внешних проявлений эмоций, когда главное остается

непроизнесенным, — все это воплощено Джонсом в детально проработанных мизансценах. Мельчайшие нюансы — один случайный взгляд, полуулыбка, нервная дрожь рук — говорят едва ли не больше, чем десятиминутный диалог. Однако в ключевых сценах главные герои оперы — Мелизанда (обладательница красивого, гибкого сопрано Джоан Роджерс), Пеллеас (великолепный баритон Гарри Маги) и Гюло (неистовый бас Роберт Хейворд) — решительно переходили от полутонов к полнозвучности, не стесняясь своих эмоций и заставляя поверить в подлинную боль, ревность, любовь, о которых до этого говорили словно играючи. Дирижер Пол Дэниелс тоже не слишком увлекался символистским клише, аккуратно выверяя хитросплетения голосов в партитуре. Он явно предпочитал полнокровное, живое звучание оркестра, который добавлял эмоционального тонуса происходящему на сцене. Неизбежная развязка — смерть Пеллеаса от руки обезумевшего от ревности Гюло — сменялась душераздирающей статикой финальной сцены, когда в трех одинаковых комнатах, разделяющих сцену, под белыми покрывалами застыли герои трагедии — погибший Пеллеас, умершая в родах Мелизанда и ее маленький сын Иньоль — сжавшийся в комок на кровати в своей детской и от страха заматавший голову в белую простыню.

Не меньше драматизма и психологизма продемонстрировала британ-

ский режиссер Дебора Уорнер, поставившая камерную оперу Бриттена "Поругание Лукреции". Она намеренно приглушила морализаторский пафос драмы — обличение христианами (в облике аллегорических фигур — Мужского и Женского хоров) разврата и аморальности античного Рима, прочитав основной сюжет — о поруганной чести благородной римлянки Лукреции — как историю живых, чувствующих людей, ставших жертвами своих пороков и страстей. Мятущаяся Лукреция (Сара Коннолли), две ее служанки (Анна-Мари Оуэнс и Дебора Йорк), циничный римский консул Тарквиний (Кристофер Мальтман), незадачливый супруг Лукреции Коллатин (Алан Хельд) — не беспомощные пешки в руках судьбы и не схематичные персонажи христианской морали, а легко узнаваемые герои современности, созвучные нам своим цинизмом, скрытыми страхами, болезненными комплексами. Лукреция сводит счеты с жизнью не потому, что в глазах собственного мужа она, после того как ее изнасиловал Тарквиний, выглядит изменницей, а потому что в какую-то минуту она поддавалась обаянию этого молодого высокородного повесы — и одна мысль о противоречивости человеческой природы, заставляющей нас идти на поводу у своих инстинктов, фактически убивает ее. И римский "кодекс чести" здесь уже ни при чем. Но какую мораль могут вывести из происходящего комментаторы — Йен Бостридж (Мужской хор) и Сюзан Баллок (Женский хор) — остается загадкой, вопросом, обращенным скорее к зрителю. Однако ответить на него очень сложно — дожив до нового тысячелетия, человек гораздо менее уверен в чем-либо, что касается его самого. Ставя в конце бриттеновского текста многозначительное отточие, Дебора Уорнер и дирижер Айвор Болтон заставляют зрителя обдумывать увиденное уже вне театра и вне фестиваля.

Михаил ФИХТЕНГОЛЬЦ

Мюнхен — Москва



Сцена из спектакля "Пеллеас и Мелизанда"