



Окно в Европу (ирон. в газ. марбургский театр), - 1995

# Злободневное и вечное

с. 4-5

“Актуальность Вагнера” — рубрика с таким названием появилась не столь давно на страницах немецкого журнала “Опернвельт” (“Мир оперы”). Поначалу, едва взглянув на эту газетную по духу надпись, хотелось спросить: “Но разве можно говорить об “актуальности” вечного, возвышенного, великого? Не пребывает ли оно своевременным всегда и неизменно, во все эпохи и при всех условиях?” Однако позднее, при чтении самих статей — а это были отклики на крупнейшие вагнеровские премьеры минувшего сезона — стало ясно, что имелась в виду скорее даже не актуальность, а та пресловутая злободневность, которую любой ценит стремится привнести в свои инсценировки Вагнера современные режиссеры.

Кажется, ныне постановщики тшшатся перешеголять друг друга в “осовременивании” опусов байройтского маэстро, переиначивая и перекраивая на свой лад и сами сюжеты, и время действия, и облик персонажей. Доминирующими принципами при этом становятся, во-первых, оуждение, а во-вторых — слом, сдвиг, крушение временных и пространственных координат оперного произведения. Вот лишь несколько примеров, взятых наугад, но оттого отнюдь не менее симптоматичных.

...Опустошенная войной земля. В руинах расстрелянных строений прозябают жалкие существа, живущие смутным ожиданием чуда. Толстые бетонные стены — остов декораций — напоминают собою бункер... Это не что иное, как сценографическое решение “Лоэнгрин” в Женеве (художник Пауль Штайнберг). Рыцари Брабанта низведены здесь до уровня люмпен-пролетариев, а король Генрих, пышно, по оперному, обряженный, чувствует себя весьма и весьма неуютно на фоне подобно убожества. А что же Эльза? Не она ли — та мизерабельная фигура в отрепьях, что блуждает по просторам, весьма откровенно напоминающим свалку? Перечислять далее отдельные детали вряд ли имеет смысл — все они отмечены тем же духом и вполне вписываются в постановочную концепцию.

Режиссер Робер Карсен со времен своего пуччиниевского цикла в Антверпене, бриттеновских и генделевских постановок на фестивалях в Провансе снискал признание как один из серьезнейших, значительнейших режиссеро-новаторов. В основу своей версии “Лоэнгрин” он кладет идею разлома между мифом и историей. Трезвая реальность бытописания вступает здесь в конфликт с мифологически-сказочным миром Лоэнгрин. Возникает вопрос: существуют ли к тому предпосылки в самой вагнеровской партитуре? Вот что пишет по этому поводу Карл Дальхаус в своей книге о музыкальных драмах Вагнера: “Лоэнгрин”, названный композитором романтической оперой, на самом деле является парадоксом, именуемым трагической сказочной оперой, внешне облаченной в форму исторической драмы. Противоположности, кажущиеся взаимоисключающими — миф и история, сказка и трагедия, — здесь спрессованы воедино, делая незаметными и малоощутимыми сломы между ними”.

Напротив, для Робера Карсена разрыв, разлом между данными мирами несомненен и является центральным аспектом постановки. Режиссерское решение здесь — словно текст в двойном

кавычках: оужденная история, отклонившаяся от времени оригинала, в которую, в свою очередь, вламывается оужденная мифология. Является ли сие действительно новой, углубляющей интерпретацией, остается все же сомнительным, замечает рецензент спектакля Имре Фабиан. Во всяком случае, весьма пострадала у Карсена “мрачная пара” оперы — Ортруда (Мэрилин Цшау) и Тельрамунд (Хартмут Велькер), образы коих сведены режиссером до уровня бытовых фигур — уборщицы и профсоюзного функционера. Сквозь призму повседневности не может пробиться власть демонических сил, а дистанция между персонажами становится едва различимой.

Дирижер спектакля Кристиан Тильман с момента не столь давней блестящей постановки “Тристана” в Нюрнберге считается одним из приметных дарований в новой генерации вагнеровских дирижеров. Музыкальные достоинства женевского спектакля связаны и с искусством Томаса Мозера (который на сегодня считается одним из значительнейших исполнителей заглавной партии), и Евы Йогансон (Эльза), чрезвычайно музыкальной певицы с потрясающей культурой *piano* и явственной способностью вчувствования.

Остранение как художественный метод становится основой и другого спектакля — “Тангейзера” в Мюнхенской Опере. Едва лишь начинается вступление, как на сцене уже тут как тут — главный герой, неустанный странник с чемоданом в руках. И кое-кто из зрителей готов вздохнуть про себя: “Ну нет, только не эти злосчастные пантомимы на фоне увертюры!” Но в “Тангейзере” дело обстоит все же несколько иначе — вагнеровская музыка (особенно в парижской ее редакции) взыскует изображения, ибо вступление здесь переходит непосредственно в сцену вакханалии на Венериной горе. Виртуозно в хореографическом плане решает увертюру Вивьен Ньюпорт: перед нами — зловещее видение конца света, мрачная пустыня, и на ней — странные люди-птицы, палачи, рыцари и астронавты, мужчины, катящие огромные камни, ядовито-зеленая обнаженная фигура, которая прыгает повсюду, как гигантское насекомое... Затем Тангейзер останется снаружи и будет отделен от этого видения вполне буржуазным по духу фасадом, пока не откроется дверь и не явится медленно Венера — голливудская звезда *a la* Рита Хэйуорд с декольтированными плечами. Вальтраут Майер — Венера движется с небрежной элегантностью, завлекая Тангейзера в свое царство. Посреди сцены — лишь большой накрытый стол, на котором она предлагает себя в качестве десерта. Справа — криво наклоненная неоклассицистская колонна колоссальных размеров, порой издающая зазывные сиренообразные звуки. В каждой фразе Вальтраут Майер слышны благозвучие, прелесть чувственности и тепло. Рене Колло — Тангейзер отвечает ей своего рода характерным пением, пытаясь компенсировать дефицит вокала силой выражения.

Выходят пилигримы, отягощенные грузом своих грехов. За ними следуют броско одетые фигуры, среди коих и опереточный кавалер — Вальтер фон Фогельвейде, мотоциклист без мотоцикла. Один из толпы — в очках, с короткими волосами — заметно дистанцирован ото всех: это — Вольфрам фон Эшенбах, типичный интеллект, суб-

лимирующий удовольствие с помощью искусства и науки. Первый акт оперы завершается мощными криками “браво” и не менее мощным выражением неудовольствия.

Во втором акте Елизавета (Надин Секюнде) выходит укутанной, как женщина Востока, а въезд гостей являет собою сюрреалистическую мешанину из партийного съезда и светского пикника на фоне монументального строения с надписью на фронтоне “*Germania nostra*”. Вечную историю — искусство против власти — нью-йоркский режиссер Дэвид Элден излагает при помощи минимальных средств (для чего сцена, оформленная Рони Торенсом, оставляет достаточно свободного пространства) и отчетливого, порою слишком отчетливого языка жестов — когда Тангейзер, к примеру, снова и снова извлекает из саквояжа свои манускрипты, листая их с таким усердием, словно от того зависит его жизнь.

Режиссер предпринимает значительную переакцентировку смысловых моментов оперы: отнюдь не конфликт между “чистой” любовью и сексуальностью является для Элдена главной темой, но вопрос — “что побуждает человека быть творцом? И как реагирует мир на него?”

В третьем акте наступает торжество истинного protagonista этой постановки — оркестра под руководством Зубина Мета. Там, где иные дирижеры рисуют в черно-белых тонах (в соответствии с традиционной полярностью зрота — агатоса, неба — преисподней, святой — потаскухи), там Зубин Мета живописует блестящими разноцветными красками, счастливо избегая при этом поверхностного глянца.

Рекордсменом по части осовременивания Вагнера наверняка можно назвать Ханса Нойенфельса с его “Майстерзингерами” в Штутгарте. Режиссер обустраивает единственную исторически фиксированную вагнеровскую оперу (не считая “Риенци”) на свой страх и риск, акт за актом приближаясь к нынешнему времени, то касаясь его болезненных ран, то превращая все в фривольное ревью.

“Весьма сильно и весьма сдержанно” — как хотел того Вагнер — стартует увертюра. Постепенно в зале начинает загораться свет, достигаая на *fortissimo* оркестра своей полной яркости. “Весьма сильно и весьма несдержанно”, как того хочет Нойенфельс, оканчивается увертюра — освещенная публика благодарит режиссера протестующим воем. Однако Нойенфельс просто купается в роли пугала для абонементодержателей — он вспрыгивает на суфлерскую будку и посылает оперомам воздушный поцелуй. Вызывающее поведение вначале есть лишь десятая часть того, что постановщик нагромоздил в тот вечер...

Со времени режиссерских революций Нойенфельса (он положил им начало в 1974 году “Трубадуром” в Нюрнберге, а завершил в 1989-м в Париже постановкой “Мастера и Маргариты” Йорка Хёллера) — немало воды утекло, однако сценический словарь режиссера не изменился — на сей раз он был

лишь причесан применительно к “Майстерзингерам”.

И вправду сказать, этот опус-мамонт, своим соединением художественной утопии будущего и средневекковой рефлексии, сплетением национального эпоса и дыханием “Еврейства в музыке” (название одной из статей Рихарда Вагнера — Ред.) — провоцирует как ни одна другая вагнеровская опера. Для Нойенфельса, провокатора-профессионала, вагнеровский дух веселья должен был бы явиться находкой. Однако сколь перспективными, острыми были в свое время его истолкования Верди, столь же пустыми остались комментарии к теме “Майстерзингеры”. Вся пятисюймовая инсценировка — это нахально сколоченные воедино “заметки на полях”. Нойенфельс очевидно отстраняется от любого восприятия вагнеровской идиоматики, а процессуальность развития человеческого характеров подменяет моментальными снимками на тему истории. Начальный хорал гудит из-под руин. Инвалиды, калеки на колясках толкуются на дымящихся руинах разбомбленного тысячелетнего рейха. Поиски угля и чистка картошки — их быт. Натуральный обмен царит в Германии “часа ноль”.

Но реликты старого времени порой все же заявляют о себе. Штольцинг, восседающий на коне, как властный рыцарь, с помощью кнута демонстрирует свои феодальные притязания.

Во втором акте выказывает свои первые результаты экономическое чудо. Аксессуары аденауэровской республики можно обнаружить в комнате Погнера. На галерее, водруженной художником Танненом, проаживается потягивающая кока-колу Мэрилин и молодежь в джинсах — идиллия вновь набирающего силу “Вервольфа”. Башни церкви Нюрнберга — Сельвальдус и Лоренцирхе — торчат вверх ногами, угрожающе устремив свои шпили вниз. На музыке фуги из первого действия происходит эскалация хулиганства — это больше походит на разборки из “Вестсайдской истории”.

Наконец, к собственной радости, Нойенфельс подходит к ближайшей современности. Год 1989-й. Германия ликует перед только что открытыми Бранденбургскими воротами. Снова — “часа ноль”, “шанс ноль”. Несут предвыборные плакаты с Гельмутом Колем и Вилли Брандтом, здесь же — Эрих Хонеккер. Всегдашние в постановках Нойенфельса хромой черт и бронзовый ангел смешиваются с толпой...

А что же музыка? Под управлением Габриэля Ферро она путает темперамент с громкостью звучания, расшатана в темповом отношении, однако в лирических оркестровых соло пытается перекрыть бурный поток образов Нойенфельса. Все же шансов приблизиться к себе самой у нее не так много...

Остается ли у публики шанс приблизиться к подлинному Вагнеру — сквозь все препоны режиссуры — покажет время.

Обзор подготовила  
Марина ГАЛУШКО  
(по материалам журнала  
“Опернвельт”).



Вальтраут Майер — Венера