

Окно в Европу (прил. к газ. Марчинский театр), - 1993, - Ноябрь.

Прогулки с Вагнером

Роберт Хартфорд приглашает читателей на экскурсию по Байрейтскому театру

В течение 30 дней около двух тысяч чопорных особ поднимаются к стоящему на холме довольно малопривлекательному зданию на окраине небольшого городка на севере Баварии. Это счастливые обладатели билетов на спектакли Байрейтского театра, построенного Вагнером для постановок своих собственных произведений. Эту прогулку вверх и вниз зрители совершают здесь со времени открытия фестиваля в 1876 году, когда впервые был представлен полный цикл "Кольца Нибелунгов". С тех пор в Байрейтском театре ставились все произведения Вагнера, за исключением "Риенци" и более ранних сочинений. В программе 1993 года "Кольца" нет, но есть новая постановка "Тристана и Изольды" и, как и в прошлые годы, "Летучий голландец", "Тангейзер", "Лоэнгрин" и "Парсифаль".

Постановки и спектакли, как всегда, вызывают большой интерес и достать билеты - дело весьма непростое; сам же театр воспринимается в какой-то степени как нечто само собой разумеющееся. Однако есть ли другой оперный театр со столь необычными истоками и столь причудливой историей? И почему обращают так мало внимания на его уникальные особенности? Вслед за восторженным отзывом Бернарда Шоу более 100 лет назад все посетители сходятся в том, что Вагнер, взявшись за проектирование собственного театра, справился со своей задачей: прекрасная видимость благодаря значительному наклону пола зрительного зала, как в сегменте древнего амфитеатра; нет нависающих ярусов и лож, и взгляд ничем не отвлекаемый, невольно притягивается к сцене; великолепная акустика - благодаря тому, что зал целиком деревянный (его часто уподобляют огромному струнному инструменту); скрытый от публики оркестр.

Эти особенности появились не случайно: они были итогом вагнеровских странствий. Скрепленные между собой сиденья сделаны по образцу оперного театра в Риге; идея скрытого оркестра возникла у Вагнера после того, как он побывал на концерте в Париже, где он сидел перед экраном, закрывавшим музыкантов; деревянная конструкция, безусловно, была выбрана ради дешевизны, но известно, что Вагнер говорил, что хотел бы возвести временную деревянную постройку, подобно тем, что сооружают для певческих конкурсов (и фестивалей пива), иззатем снести ее, после того, как будут исполнены его произведения: вызов нации, безразличной к его искусству.

Автором Байрейтского театра не является, как это иногда утверждается, театральный архитектор и бывший компаньон Вагнера Готфрид Земпер. Проект Земпера - монументальное строение, которое должно было стоять на берегу Изара в Мюнхене, - был выполнен по заказу покровителя Вагнера короля Людвига II, но он остался на бумаге, так как скандал, вызванный внебрачной связью Вагнера с Козимой фон Бюлов вынудил композитора покинуть вместе со своей любовницей баварскую столицу и отправиться в ссылку в Швейцарию. Там в 1872 году Вагнер закончил работу над "Кольцом" и окончательно убедился: то, что он создал, не вменяется в рамки обычного оперного театра.

Несмотря на это убеждение, сам Вагнер заинтересовался, когда Козима сказала ему, что самая большая сцена в Германии - в Маркграфском оперном театре 18 века в Байрейте. Упоминание о Байрейте вызвало у Вагнера приятные воспоминания: в

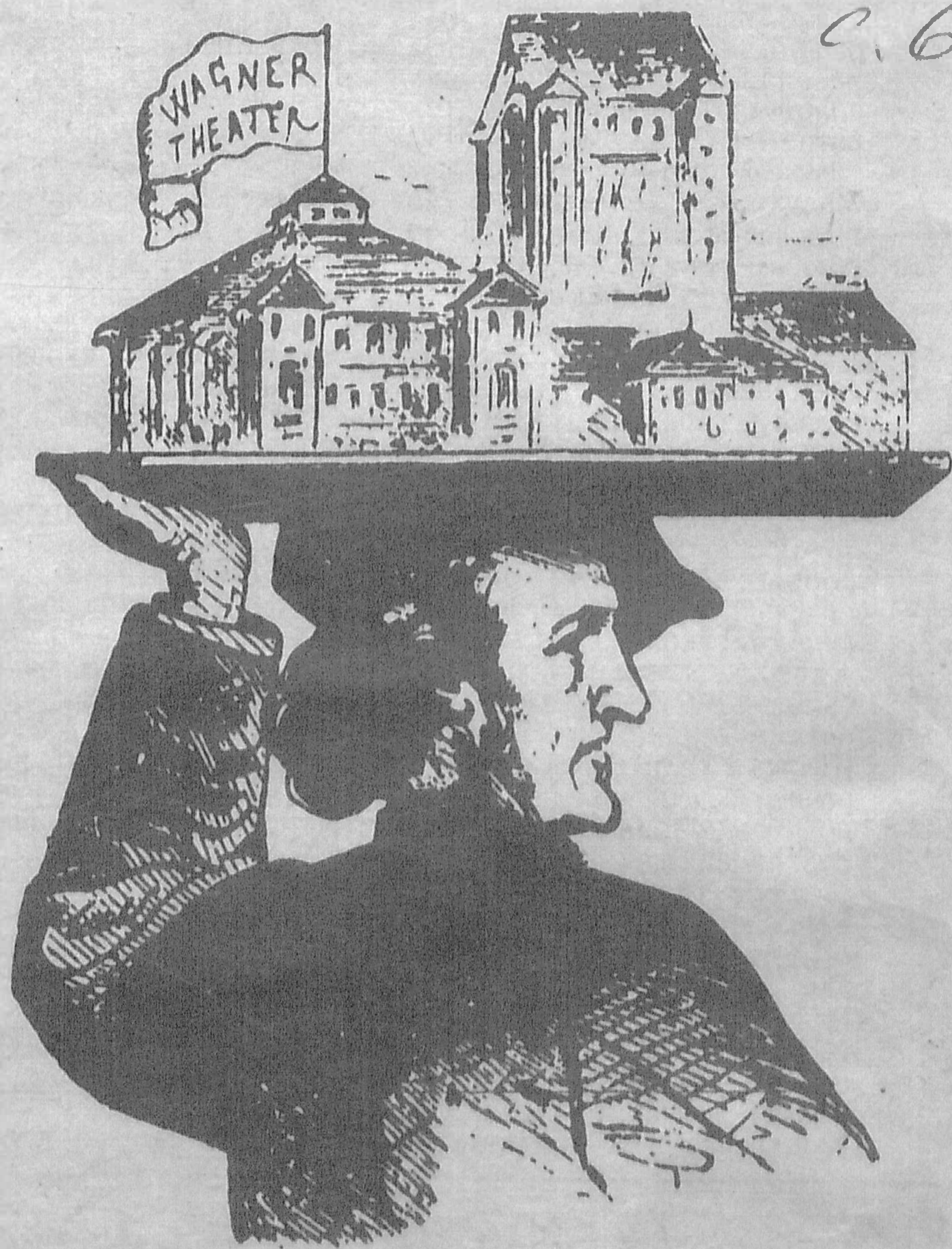
молодости он побывал там, и место это ему понравилось. Кроме того, оно находилось в королевстве его царственного благодетеля. Осмотрев старый оперный театр, Вагнер понял, что он не отвечает его требованиям, однако, будучи в Байрейте, он познакомился с местным бизнесменом и мэром Фридрихом Фойстелем. Фойстель понял Вагнера и его замыслы и предложил ему поселиться в Байрейте. После нескольких неудач Фойстель приобрел тот участок, на котором ныне находится Байрейтский театр, и от имени города подарил его Вагнеру.

Для осуществления своего проекта Вагнер нанял местных строителей. Из-за оригинального характера театра пришлось преодолеть немало проблем. Козима писала в своем дневнике, что огромный размах предприятия внушает ей страх, и когда один рабочий упал и разбился насмерть, она приняла это за дурное предзнаменование. Вырытый под фундамент глубокий котлован часто затопляло, скверная байрейтская погода замедляла работы. Кроме того, системы индивидуального кровительства оказалось совершенно недостаточно для оплаты счетов, и Вагнеру пришлось обратиться к Людвигу за ссудой - эти деньги были впоследствии полностью выплачены композитором и его наследниками. Через четыре года строительных работ Байрейтский театр был готов к открытию в августе 1876 года, но успели едва-едва.

Находясь в Байрейтском театре, мы видим его, в основном, таким, каким его оставил Вагнер, не считая того, что в 1951 году его внук Виланд придал всем стенам серый цвет (с его стороны это был компромисс: он предпочитал густой матово-черный). У вас могут вызвать удивление экстравагантные ряды выступающих колонн, увенчанных коринфскими капителями, поскольку шла речь о том, что Вагнер испытывал недостаток средств и что он стремился к простоте в отделке зрительного зала, однако эта особенность помещения способствует идеальной акустике. Еще один сюрприз - замысловато расписанный потолок, который на самом деле представляет собой натянутое под крышей в целях экономии парусиновое полотно. Будучи плоским, оно действует как отражатель звука, поднимающегося со сцены и из оркестровой ямы. В задней стене позднее были оборудованы роскошные красные ложи и балконы для саванников. Как и полагается, это худшие места во всем театре (они слишком далеко, и звук в них приглушенный).

Многое изменилось с тех пор, как был построен Байрейтский театр, и частично - по воле самого Вагнера. Портик с колоннами и примыкающие туалетные комнаты были пристроены в 1882 году, когда Вагнер ожидал прибытия Людвига на повторное открытие фестиваля; король на представление не приехал, но повелел исполнить для него новое произведение Вагнера, "Парсифаль", в частном порядке в Мюнхене. С балкона, расположенного над этим церемониальным входом, перед каждым актом звучат фанфары, с него же фотографируют собравшуюся публику. В былые времена выходивших из театра зрителей ожидали холмистые поля, свежий воздух и байрейтский дождь - Шоу жаловался, что по пути в оперу испачкал в грязи свои сапоги.

В 1924 и 1925 годах сын Вагнера Зигфрид расширил складские помещения, чтобы разместить в них бывшие в то время в моде массивные декорации. В 1931 году администрация фестиваля и касса переехали из



Wagner caricature by H. König (1873)

города в пристройку с западной стороны театра. Поскольку он расположен на холме, нельзя было рассчитывать на то, что в случае пожара воду в шланги будет подавать местный водопровод, поэтому была установлена цистерна с водой. Однако во время каждого представления рядом с театром стоит пожарная машина. Разбитый внизу парк содержится муниципальным советом, ведущая через него дорога была названа Аллеей Зигфрида Вагнера в память о пользовавшемся большой любовью директоре фестиваля после его смерти в 1930 году.

С 1961 по 1973 год деревянный каркас здания был заменен бетонными балками, что ныне хорошо заметно; были обновлены старые деревянные панели во внутренних помещениях. Примерно в это же время на месте полуразвалившихся сараев, стоявших там с прошлого века, был построен ресторан. Если это и кажется немного экстравагантным, следует помнить, что он также служит для репетиций спектаклей, что было обнаружено Вагнером в 1875 году, когда ему пришлось привести солдат из местных казарм и усадить их на пол, чтобы они гасили таким образом лишний звук. Вагнер говорил потом, что солдаты - идеальная публика в трех отношениях:

1. Они все были на своих местах до того, как началась музыка.
2. Они не разговаривали и не суетились, когда она звучала.
3. Когда все закончилось, они не стали делать вид, что что-либо поняли из того, что слышали и видели, и воздержались от высказывания вслух своих мнений.

В дальнейшем, чтобы погасить нежелательный резонанс, на сиденья укладывали огромные набитые перьями валики.

Эта особенность зала ставит под вопрос некоторые ранние записи, которые якобы "сделаны в Байрейтском театре". В их число входят несколько небольших отрывков из "Лоэнгрина", "Кольцо", расширенные варианты "Тристана", "Тангейзера" (с Эльмендорфом вместо Тосканини). Поскольку зрители на них не присутствовали, они, несомненно, были сделаны в зале ресторана. Начиная с 1950-х годов многие записи делались в Байрейте вживую во время публичных представлений. Однако в последние десять лет некоторые

видеозаписи производились в Байрейтском театре без зрителей, акустические проблемы решались путем использования близко стоящих микрофонов с последующим наложением соответствующего фона.

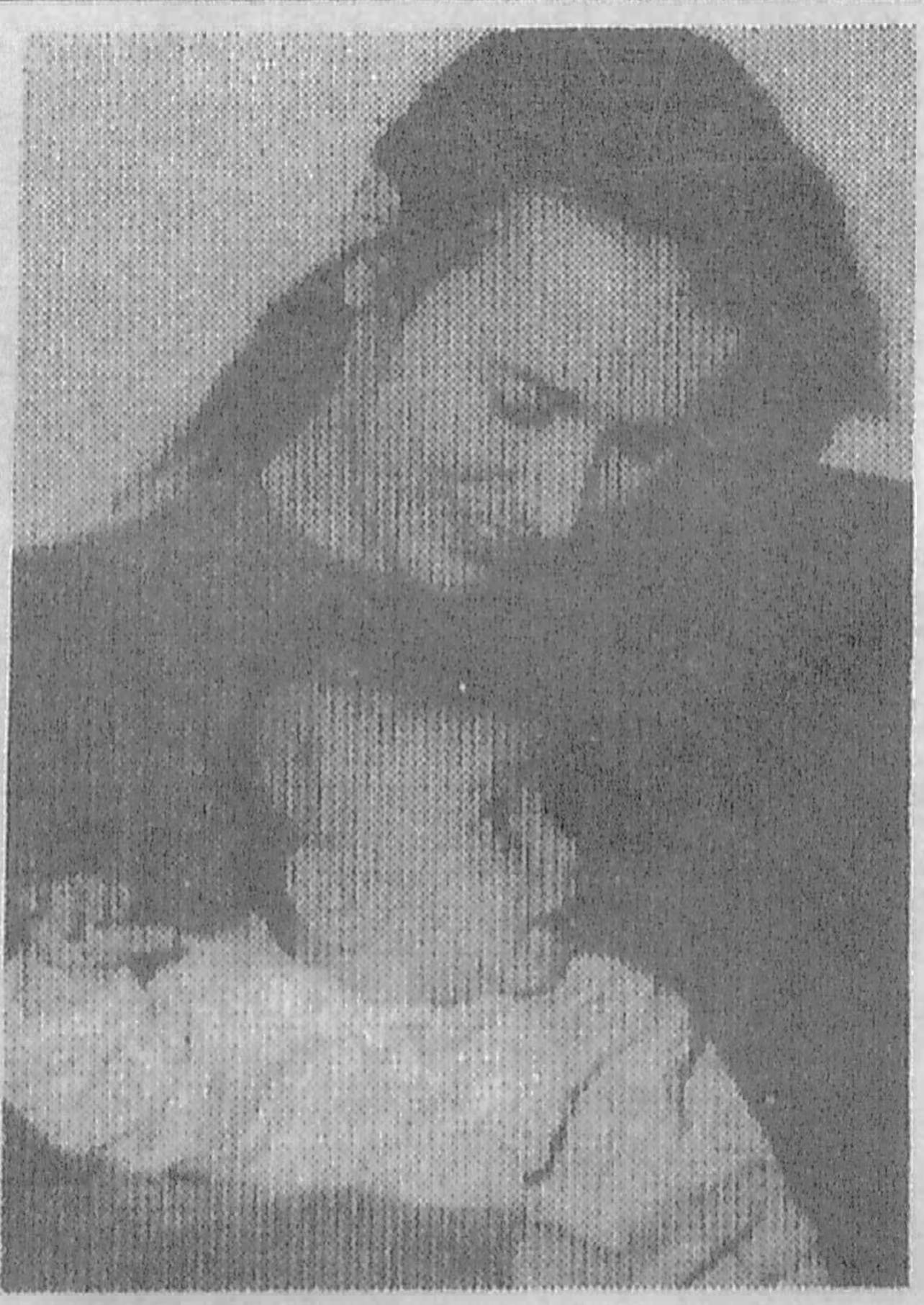
Весьма значительная перемена произошла в вагнеровском театре в 1968 году: старые плетеные сиденья были заменены на современные, из гнутого дерева. Прежние скрипели при малейшем движении, а новые - без подлокотников, уже и страшно неудобные. В выигрыше зато финансы фестиваля: количество мест увеличилось почти на 500 - до 1925. Из-за добавочного веса потребовалось укрепить пол, и теперь раскаты громких пассажей уже больше не отдаются в ногах. Некоторые считают, однако, что увеличение числа зрителей несколько ухудшило акустику.

В том, что касается сценической техники, Байрейт всегда был впереди: газовое освещение было оборудовано еще в 1876 году, а в 1888 - полностью проведено электрическое освещение. Источником питания служил генератор, который слышно было на много миль вокруг. В 1950-е годы самое современное освещение оборудовал Виланд Вагнер: оно занимает центральное место в его постановках, а в 1973 году была установлена система дневного света "Ситралюкс" компании "Сименс", которая и сегодня справляется с любыми проблемами, с которыми может столкнуться Байрейт.

Из года в год Байрейт заботится об удобствах зрителей: в 1992 году вокруг театра появилась новая асфальтированная площадка с приятного вида фонарями в форме шара. Однако одному чрезвычайно необходимому нововведению Байрейт отчаянно противится: конечно, очень хорошо, что на крыше установлена садовая поливальная установка, а зрительный зал вентилируется относительно более прохладным воздухом из-за сцены, но ничто не облегчит мучений зрителей в парилке Байрейтского театра, пока Вольфганг Вагнер не оборудует полное кондиционирование воздуха.

Перевел с английского

Юлиан ТИССЕН ("Опера Нау")



АННА ГРАБКА РИСКНУЛА

Когда девять лет тому назад Анна Грабка, покидая Большой Театр, уходила в балет Джона Ноймайера, она не думала о карьере, - просто хотела пройти школу высокого мастерства. В Варшаве она была первой солисткой. В Гамбурге - одной из солисток и лишь позднее стала звездой.

Сцена всегда была для нее самым важным в жизни, а танец - ее страстью. Работа занимает все ее время и приносит результат. Анна исполняет ведущие партии практически во всех балетах Джона Ноймайера и других хореографов, приезжающих в Гамбург. Однако и дом для нее тоже играет большую роль, создает необходимую атмосферу для продуктивного творчества. Без внутренней гармонии в личной жизни она не смогла бы существовать на сцене.

Любовь, тепло и чувство безопасности создал для нее ее муж - Анджей Шпильман. Она познакомилась с Анджеем в Гамбурге, где тот жил уже несколько лет. И хотя известно, что появление ребенка в жизни танцовщицы - это, как правило, конец блистательной карьеры, Анна Грабка рискнула.

Она выступила на сцене последний раз в апреле прошлого года (партия в "Спящей красавице" в инсценизации Джона Ноймайера), хотя в репетициях принимала участие вплоть до сентября. 1 ноября родился Даниель. Через два месяца Анна возобновила тренировки. Во время двухнедельного отпуска она приехала с семьей в Варшаву и каждый день приходила на занятия в классы Большого Театра. В марте танцовщица вернулась на гамбургскую сцену в спектакле "Страсти по Матфею", а в конце сезона приняла участие в юбилейном фестивале Джона Ноймайера.

Она опять в своей стихии. Она танцует, и это теперь для нее - самое важное.

Изабелла ЯНКОВСКАЯ
Перевод Наталии ПАПЧИНСКОЙ.
(Журнал "Танец". Варшава)

Балет Нанси и его художественный руководитель Пьер ЛАКОТТ

В балетной труппе города Нанси, занимающей по своей значительности во Франции второе место после балета Парижской Оперы, работают в основном молодые и красивые танцовщики. В этой труппе, находящейся в отличном состоянии, в данное время ставят спектакли три хореографа: Антонио Гомес, обладающий исключительным чувством ансамбля, репетирует балет "Образы" на музыку Дебюсси. Мириам Нейси "играет" с цветом, танцем и пластикой в композиции "Несколько тысяч для тысяч". А художественный руководитель труппы Пьер Лакотт выбрал для своей постановки "Филоболус", своеобразную фантазию на тему жизни двух молодых девушек, которые stanовятся великанишами и дают жизнь двум мужчинам. История одновременно смешная и трогательная. Помимо всего прочего Пьер Лакотт обнаружил "следы" Тальони в Варшаве... Он принял предложение восстановить выдаю-

щийся балет XIX века "Гитана" в театре оперы и балета Варшавы. Назначенная на сезон 1992 - 1993 гг. премьера из-за большой занятости Лакотта была отсрочена и сейчас назначена на 31 декабря 1993 года. "Гитана" - это трехактный балет Филиппо Тальони, поставленный им на музыку Ж. Ф. Шмидта и Д. Ф. Обера для своей знаменитой дочери, выдающейся балерины Марии Тальони. Премьера этого балета состоялась в Санкт-Петербурге 5 декабря 1838 года. И чтобы полностью закончить с этой историей, нам осталось сообщить, что роль молодой девушки Лауретты через несколько месяцев должна исполнить пятнадцатилетняя танцовщица из Гданьска Магда Валенса, дочь президента польской республики Леха Валенсы.

Перевод
Светланы СЛИВИНСКОЙ
(Журнал "Данс")

Памяти Макмиллана

Нинетт Макмиллан родилась 11 декабря 1929 года в городке Данфермлайн в Шотландии. С первых же своих шагов танцовщица и хореографа и до конца жизни он был связан с балетной труппой, которая ныне известна под названием Королевский Балет. Когда он поступал в балетную школу, связанную с этой балетной труппой, она называлась еще Сэдлерс-Уэллс балле - по наименованию ее театральной резиденции. Он окончил эту школу в 1946 году, когда при основной труппе был создан второй коллектив, задуманный как выездной состав лондонского балета, в котором проходили подготовку молодые таланты. Макмиллан оказался в первом составе, поскольку, как вспоминала в своих мемуарах "Шаг за шагом" Нинетт де Валуа, "в отличие от других английских хореографов он в молодости был талантливым классическим танцовщиком с великолепно разработанной техникой".

Мастерство танцовщика росло столь стремительно, что в 1948 году Макмиллан был введен в основной состав балета и начал получать серьезные роли. Однако стремление проверить свои возможности в области хореографии заставило Макмиллана вернуться в юношеский коллектив, чтобы работать в этой своеобразной хореографической "школе", называемой Уэльская Хореографическая Группа. Здесь он и создал свои первые, еще ученические работы: "Сомнамбулизм" (муз. Кентона, 1953) и "Ледретт" (муз. Мартина, 1954). Год спустя наступил его профессиональный дебют в Dances Concertantes Стравинского, что и явилось датой рождения нового, талантливого английского хореографа. С этого времени Макмиллан работал в обоих коллективах. В 1965 году он был назначен на пост "resident choreographer" что соответствует посту постоянного хореографа, а в 1970 го-

ду занял пост директора Королевского Балета после ушедшего на пенсию Фредерика Аштона. Следующие семь лет Макмиллан был одновременно и директором лондонского коллектива и его хореографом, но это, естественно, оказалось слишком обременительно. С 1977 года до своей смерти он занимался исключительно творческой работой, сохраняя, однако, официальный титул главного хореографа Королевского Балета.

Такая ситуация позволила Макмиллану не только обогатить репертуар своего основного коллектива новыми работами, но и дала возможность расширить сотрудничество с известными коллективами мира. Наиболее долгим и плодотворным оказалось сотрудничество с Американ балле тизтр в 1984 - 1989 гг. Заслуги Макмиллана в развитии английского балета вообще, и Королевского Балета в частности, были неоднократно отмечены наградами. Самой высокой наградой стало присвоение Макмиллану в 1983 году английской королевой Елизаветой II титула пэра.

Макмиллан был воспитан в характерном для первого поколения британских актеров культе классики во всех ее проявлениях: начиная с традиционного романтического репертуара, включая наиболее высокие достижения постановок Фокина с их великолепной повествовательностью и чарующе холодным, элегантным и полным обаяния классическим танцем Аштона, и кончая драматическими творениями Нинетт де Валуа и Роберта Хелпманна. Макмиллан, однако, со свойственным молодости упрямством начал свою творческую деятельность именно с бунта против всего того, что он застал.

В коротких балетах раннего периода он использовал такое движение, какое диктовала ему плодотворная и четко работающая фантазия, мало заботясь о

том, сколь далеко его идеи отклонялись от жестких канонов классики. Он предпочитал резкий, угловатый способ движения, требующий от танцовщика большой, чисто физической выносливости.

Постепенно, начиная с "Поцелуя феи" Стравинского (1960) и Diversions Артура Блисса (1960), в его постановках начинает появляться больше лиризма и сюжетных мотивов. Выбирая технические средства, Макмиллан все чаще пользуется классикой, хотя интерпретирует ее всегда достаточно свободно. Нинетт де Валуа определила мастера "как артиста, связанного с наследием, но склонного всегда забегать вперед, а потому вынужденного находиться в позиции, при которой одна нога стоит в прошлом, а другая уже поставлена в будущее".

Со временем разрасталась и театральная форма его балетов, пока, наконец, он не поставил в 1965 году "Ромео и Джульетту" Прокофьева. Работая в западно-берлинской Опере, Макмиллан осуществил собственные версии "Спящей красавицы" (1967) и "Лебединого озера" (1969); эти постановки были неоднократно повторены им на сцене Королевского Балета и Американ балле тизтр. Вернувшись в Лондон, Макмиллан создал оригинальные балеты: "Анастасия" (1971), "Манон" (1974), и четыре года спустя - "Майерлинг" (1978).

Но самая лучшая и значительная часть творчества Макмиллана - это короткие постановки, определенные Хаскеллом как балеты-новеллы, в которых основная тема представлена так же сконцентрированно, как, скажем, в новеллах Мопассана. Здесь следует назвать "Песню о земле" Густава Малера, созданную в Штутгарте (1965), Elite Syncopations на музыку Скотта Джоплина (1974) и "Айседору" на музыку Ричарда Беннета (1981).

В последнее десятилетие своей жизни Макмиллан начал

"Духи Версаля" на о

Опера Джона Корильяно "Духи Версаля" пехом. Напомним, что это произведение эского МЕТ, планируя таким образом отметить Центре. Заказ такого произведения "по слзал поначалу недоумение, поскольку авторем в США, до сих пор, однако, ни разу не пи не менее, автор многих инструментальных, вилсь со своей задачей. "Духи Версаля" спектаклем. Понравился и сюжет, своего рсдухи - это одновременно и исторические пБомарше), и литературные герои (из комедии спаси Марию Антуанетту от эшафот), выпустила лазерный диск и видеокассету, бдет замечательный спектакль МЕТ с учасСтратас, Мэрилин Хорн и Грэхэм Кларк.

Фестиваль в М

С большой тревогой ожидали в этом году, поскольку не было известно, удастся ли про устройств сцены. Установленные всего лишь оказались зараженными непонятными насен, весы неожиданно падали, а люки могли при женого масла и ремонт двигателей стои установка новых машин, но, к счастью, удало фестиваля, на котором ожидали "Леди Мак дегардой Беренс, "Травиату" с Юлией Варад Дональдом Ранниклсом.

Жителей Мюнхена больше интересовало, которого стал недавно Петер Джонас, динам ональной Оперы. В столице Баварии часто з ей нашествие британцев, поскольку в ближа Цезарь" Генделя (с участием Чарльза Макке гель Ловери), "Бал-маскарад" (режиссер Тоурижер Ричард Армстронг). Среди исполн О'Нил и Христофер Робсон.

Петер Джонас готовит новые постановк откроет "Гангейзер" Зубина Меты, Колин Дэ "Дон Жуана" в сезоне 1994 - 1995 гг., в театр Карлос Клайбер. Новый шеф оперы мечтае Ганс Юрген фон Бозе пишет оперу на совр 1996 гг., а Манфред Тройан взял одну шекспи мы для оперы, которая планируется через партитуры создателю "Лира", выдающему Ариберту Рейманну.

Пере

(Журна



работать в качестве режиссера сцен, в драматическом театре, много како своих творческих сил посвящал Уолл телевизионным балетным поста- мил- та- л- М-

Стремление передать силь- ном 1- ные человеческие страсти, раз- щим- личные темные и обычно по- скрываемые уголки людской ко- души, приводило к необходимо- маст- сти поисков особых и редких в 1992- английском балете танцовщиков- два- с исключительной индивидуаль- так- ностью и сильной экспрессией, стиж- Именно Макмиллан заметил и Пер- развил талант Линн Сеймур, ко- торой предсказывали большую лирико-драматическую будущ- ность. Именно он поручал глав- ные роли исполнителям с яркой