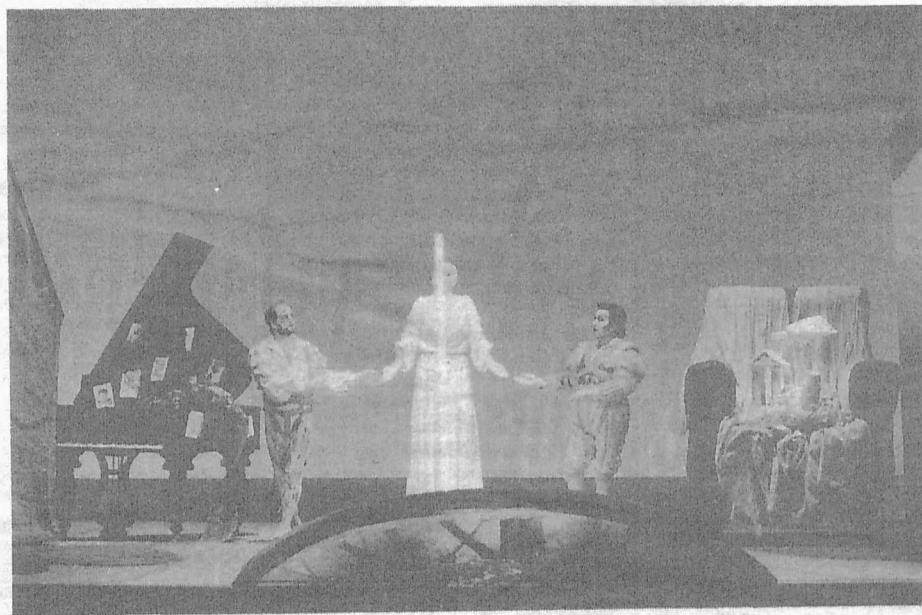


Русская симфония - 1993 - 75-27
Ифигения - с. 14.

«Ифигения в Тавриде» на сцене Парижской Оперы

Сцена из спектакля.



В конце апреля и на протяжении мая публика имела возможность побывать на одном из восьми представлений шедевра Кристофа Глюка, впервые прозвучавшего со сцены Парижской Оперы в Пале-Рояль ровно 216 лет назад, 18 мая 1779 года.

Той давней премьерой был завершен пятилетний парижский период творчества венского композитора, ознаменованный созданием трех новых опер: «Армида» и восходящие к трагедиям Эврипида и Расина «Ифигения в Авлиде» и «Ифигения в Тавриде». Именно это последнее творение, которое Глюк посвятил королеве Марии-Антуанетте и которому на протяжении XVIII века предшествовали оперы на тот же сюжет пяти французских и итальянских композиторов, венчавшиеся поисками Глюка-реформатора, стремившегося обновить традиции итальянской оперной музыки, противопоставив царившему в ней калейдоскопу страстей и избыточной виртуозности партий возврат к лирической декламации в проработанном оркестровом и хоровом сопровождении, шире — к упорядоченному строю, уравновешивающему лирическое и драматическое начала.

Ставшая одним из величайших триумфов Парижской Оперы, «Ифигения в Тавриде», выдержав свыше 400 представлений, оставалась в ее репертуаре до 1829 года. После столетнего перерыва, начиная с 30-х годов в Пале-Гарнье были осуществлены три постановки, прославленные именами Жермен Любен, Режи Креспен и Ширли Вернетт. В последний раз опера была поставлена 10 лет назад Лиляной Кавани (автором знаменитого «Ночного портье»), после чего не появлялась на парижской сцене.

В новом парижском сезоне постановка «Ифигения» последовала за прошлогодним «Альцестой» Глюка, который пришлось на эпоху «шатаний» в Парижской Оперы и не имел большого успеха.

«Ифигения в Тавриде» представляет собой возобновление (совместно с Wiener Festwochen и Берлинской Оперой) старого мюнхенского спектакля,

созданного в 1979 году постановщиком все того же «Альцесты» — учеником Брехта, известным драматическим и оперным сценографом Ахимом Фрайером.

Сюжет обеих «эврипидовских» опер Глюка связан с фрагментом мифологического цикла о роде Атридов, питавшим древнегреческое, а вслед за ним европейское искусство. Ифигения, дочь микенского царя Агамемнона и царицы Клитемнестры, должна быть принесена в жертву богине Артемиде, в чей священной роше Агамемнон убил оленя. Богиня спасает Ифигению, перенеся ее в далекую Тавриду (то есть в Крым), где та становится ее жрицей.

«Ифигения в Тавриде», чье название насыщено особыми обертонами для русского слуха (приходится отмахиваться

от совсем уж некстати приходящих, но таких злободневных в своей абсурдной точности назойливых ассоциаций), начинается со сцены, в которой буря приносит к берегам Тавриды брата Ифигении — Ореста. Над ним тяготеет проклятие рода: он бежит от гнева Эрихий после убийства им своей матери Клитемнестры, совершенного в качестве мести за убийство ею Агамемнона, его отца.

Как всякий чужеземец, ступивший на землю Тавриды (вот они, ассоциации!), Орест по скифским законам должен быть принесен в жертву жрицей Артемиды — самой Ифигенией. Его спасает его друг Пилад, который возвращается с греческим войском, одерживая над скифами победу и убивая скифского царя. Появившаяся с небес Артемиды упрекает скифов,

обогривших кровью ее алтарь, который она вместе с Орестом и Ифигенией переносит в Микены.

Заметим, что последнее время оперы Глюка служили объектом для наиболее радикальных сценических экспериментов — таков прошедший по оперным сценам Европы «Орфей» Гарри Кунфера, с его героем, бродящим по сцене среди гигантских вращающихся зеркал, в джинсах, с гитарой и портативным телевизором, или прошлогодняя петербургская постановка той же оперы на эрмитажной сцене, наводящая на мысли о взбесившейся костюмерной Большого театра.

Немало экстравагантности и в нынешнем парижском спектакле. Оформление А.Фрайера не принадлежит к числу «убеждающих». Костюмы и маски, стилизованные под грече-

скую архаику; маленькие, но сравнительно с поставленной на котурны гигантской Ифигенией, фигурки Ореста и Пилада; скифский царь Тоас, почему-то черный и больше похожий на африканского — все это требует некоторого привыкания.

И когда в третьем акте декорации принимают откровенно сюрреалистический характер — появляется раскрытый рояль с приколотыми фотографиями и потными записями, а руины аттического храма помещаются в колоссальном кресле, — все эти детали получают художественное оправдание и уже как бы закономерно красуются на сцене (трудно, пожалуй, привыкнуть лишь к грязным цветам задника на протяжении всей первой половины оперы).

С этим постепенно «затягивающим» характером оформления спектакля можно сравнить и эффект голоса американской исполнительницы Ифигении Эллен Шейл: тембр ее сопрано, которым она безукоризненно владеет, также требует привыкания.

Тем быстрее покоряют три французские певицы в ролях жриц и появляющийся в конце (deus ex machina — Дианы-Артемиды (Рафаэль Фарман). Достойный дуэт Ореста и Пилада составлен британскими певцами — хорошо знакомыми посетителям Ковент-Гардена — Энтоном Майклс-Муром и Кейтом Лысом, уже спевшими эту партию в берлинской и франкфуртской постановках.

Эту пару оттеняет великолепный баритон Филиппа Руйона, запомнившийся парижанам по прошлогодней постановке «Огненного ангела» Прокофьева, где он пел Рунисерта. Напротив, оркестр под управлением молодого английского дирижера Грейни Дженикина звучит несколько тускло и совершенно лишен (это особенно заметно на фоне прекрасного хора Бастилии) той глюковской сладостности, которую острословы связывают с этимологией имени композитора уже на протяжении двух столетий.

МИХАИЛ МЕЙЛАХ

Париж