

Космос, освистанный в Метрополитен

Русский телеграф. — 1948. — 24 апр. — с. 11

«Лоэнгрин» Вагнера в постановке Роберта Уилсона

19

Последняя премьера в нью-йоркской Метрополитен-опере ознаменовалась необыкновенным скандалом. Правда, гнилых овощей на сцену не бросали, а певцов и дирижера Джеймса Ливайна, вышедших на финальные поклоны, даже встретили бурей восторга. Но при появлении Роберта Уилсона раздалось дружное «бу-у». Аплодисменты отдельных смельчаков, оказавшихся на стороне режиссера, вызвали гнев их соседей. В иных рядах дело дошло чуть ли не до рукоприкладства.

Всякому, выдавшему минималистские постановки Уилсона и в то же время знакомому с репертуаром и публикой Метрополитен-оперы, причина возмущения ясна: те, кто покупают из года в год абонементы в Метрополитен и являются непременными посетителями «opening nights», не бывают на авангардных спектаклях европейских театров, которые показывают обычно в БАМе или летом в Линкольн-центре (здесь-то и можно было увидеть в течение последних лет постановки Уилсона, в основном сделанные в Европе). Очередная дорогостоящая «перестановка» давно исчерпавшего свой творческий потенциал Франко Дзефирелли (для будущего сезона он готовит новую «Травиату»), богатым меломанам куда милее любых попыток взглянуть

на классику из сегодняшнего дня. Они с легкостью примут издевательство над пензенской им «Ле-ди Макбет Мценского уезда» и будут считать, что отдали дань новому. Но святых — не трожи!

Однако сегодня речь не о «Кармен» и не о «Травиате», а о вагнеровском «Лоэнгрине»: средневековая легенда, таинственный рыцарь, приплывающий на белом лебедь, миф, возвращающий к извечным темам злодейства, чистоты и веры. Идя на спектакль, я была настроена скептически — и причиной тому были отнюдь не негативно-язвительные рецензии в «Нью-Йорк таймс» и прочих. Просто в моем зрительском активе было пять уилсоновских постановок разных лет и в разных жанрах — от деконструированного шекспировского «Гамлета» до рок-оперы «Time Rocker» с участием Лу Рида, — и все эстетические приемы и формулы его очень определенного и устоявшегося режиссерского стиля казались известными и предсказуемыми. Я даже шутила, что, в принципе, каждый из поклонников режиссера вполне может сам поставить какой-нибудь «спектакль Роберта Уилсона».

Все оказалось иначе. Нет, эстетика Уилсона не изменилась: тот же минимализм в реквизите и костюмах, простота линий, лапидарность цвета, подчеркнутая любовь к силуэту, особое внимание к

пластике рук, статичность, условность мизансцен. Но давний найденный стиль (взявший немало от японского театра «Кабуки») обнаружил бездну ресурсов, а режиссер (он же, как и в других своих работах, создатель сценического дизайна) — бездну воображения. И, что главное для успеха оперной постановки, — глубокое понимание музыки.

Уилсон ставит именно миф, вечную параболу любви и ненависти, жажды власти и жажды света, в которой каждое поколение будет узнавать себя и свое. Окруженная Эльза — не только сама невинность и чистота (недаром она всегда в голубом), но и полная отрешенность от повседневности. По сцене она не ходит — плывет. Или застывает в позах святых с картин Ван Эйка. Красавица-злодейка Ортруда — исчадие ада, ее шаг размахист, а каждый жест — словно бросок невидимого копья. Пластика персонажей напоминает марионетный, но интеллигентный и символически насыщенный танец. Декораций практически нет: но есть огромный, как всегда у Уилсона, задник-небо — еще одно действующее лицо спектакля (не что вроде хора-комментатора из греческой трагедии), бесконечно меняющееся в оттенках серого, синего, голубого, зеленоватого...

При всем сценическом лаконизме спектакль невероятно кра-

сив (костюмы Фриды Пармеджанин, художник по свету Генрих Брунке). Но поражает даже не внешняя красота сама по себе. Поражает удивительная продуманность и отточенность всего визуального ряда и то, с какой скрупулезностью и пронизательностью «сверен» он с музыкой — с ее формой, текстом и подтекстом. Музыка диктует ритм и темп движения, воплощенная в ней эмоция вызывает к жизни поворот головы, взгляд, движение рук. Внешне все как будто статично и медлительно (никто не бежит, не суетится, ровными рядами выстроенный вдоль сцены хор пребывает в почти полной неподвижности, все жесты — «формализованы»), но следить за происходящим необычайно интересно: каждый миг полон смысла, символики, аллюзий.

Любители Вагнера не зря восторженно приветствовали исполнителей — они были действительно великодушны, и даже в славящейся высоким качеством пения Метрополитен-опера редко услышишь такое совершенное исполнение всех без исключения ролей. Мужественный, рыцарственный Бен Хеппнер (он пел в первых спектаклях) и более мягкий, лиричный Йохан Бота в роли Лоэнгрин, Дебора Войт — очень достоверная и очень непростая Эльза, дебютантка молодая чешка

Ева Урбанова в потрясающе спетой и сыгранной роли Ортруды, Ричард Пол Финк — Тельрамунд, Эрик Халфварсон — король Генрих — все они были воплощением мечтой меломана: идеальная чистота интонации, мощь и красота голосов, невероятный спектр эмоциональных оттенков. И оркестр, ведомый своим главным, был, как обычно, на высоте.

Однако не поняли сердитые консерваторы, ошибавшиеся режиссера: именно благодаря особому, созданному Уилсоном космосу этого спектакля (вспомним, что «космос» означает порядок) звучала с такой могучей, непреложной силой музыка Вагнера. Не отдавая, как делают многие другие режиссеры, на волю исполнителей жестикуляцию и мимику, а точно разработав всю сценическую партию целого, Уилсон уберет нас, зрителей, от все еще являющейся на оперных сценах мира «вампки» и фальши (которую, кстати, так ненавидел в современной ему опере Вагнер). И помог увидеть в истории о Лоэнгрине не старую сказку с грустным концом, не историю о несостоявшейся любви, разрушенной злыми наветами, а бессмертный миф о великой силе веры и верности и еще, увы, о слабости человеческого духа, обреченного сомневаться и терять.

Майя ПРИЦКЕР, Нью-Йорк