

Н.А. Маркарян

*Российский государственный институт сценических искусств (РГИСИ),
Санкт-Петербург, Россия*

**ПОЭТИЧЕСКОЕ ИНОБЫТИЕ. «ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА»
В ПОСТАНОВКЕ ПИТЕРА БРУКА И «СМЕРТЬ В ВЕНЕЦИИ»
В ПОСТАНОВКЕ ТОМАСА ОСТЕРМАЙЕРА**

Аннотация: В статье анализируется работа выдающихся современных драматических режиссеров П. Брука и Т. Остермайера над сценическим воплощением музыкальных произведений В.-А. Моцарта и Г. Малера.

Ключевые слова: музыка, опера, драматический театр, режиссура, П. Брук, Т. Остермайер.

N. Markaryan

*Russian State Institute of Performing Arts (RGSI),
Saint Petersburg, Russia*

**POETIC OTHERNESS. "THE MAGIC FLUTE"
DIRECTED BY PETER BROOK AND «DEATH IN VENICE»
DIRECTED BY THOMAS OSTERMEYER**

Abstract: The article analyzes the work of outstanding modern dramatic directors P. Brook and T. Ostermeier on the stage versions of musical works by W.-A. Mozart and G. Mahler.

Key words: music, opera, drama theatre, directing, P. Brook, T. Ostermeier.

Драматический театр часто использовал музыку утилитарно — заполнял ею режиссерские пустоты, ее красотой и выразительностью украшал детали постановки. Однако у музыки другое призвание. Она — поэтическое инобытие жизненных коллизий, конфликтов и эмоций, переживаемых человеком. Такое понимание музыки поднимает ее на совершенно новый уровень взаимодействия с драмой и обеспечивает важное место в структуре драматического спектакля.

Две выдающиеся постановки текущего десятилетия с разных сторон демонстрируют эту тенденцию.

Характеризуя творчество Питера Брука, Шомит Миттер, автор очерка о творчестве режиссера, справедливо отмечает, что этот мастер, в отличие от многих своих коллег, «работающих в рамках определенных профессиональных предпочтений», на протяжении своей долгой карьеры «стремился браться за радикально отличающиеся друг от друга проекты», работая над самым разнообразным материалом от мюзиклов Вест-Энда, шекспировской драмы и оперы до импровизационных сценариев [1, р. 97–98]. Но в различных жанрах и типах театра, вступая как будто бы на чужую территорию, которая до него была детально освоена другими, он всегда оказывался более выразительным и оригинальным, чем его предшественники. В этом смысле его опыт в области освоения оперы достаточно красноречив.

Парижский Буфф дю Нор, которым уже 40 лет руководит Питер Брук, показал свою вариацию на тему «Волшебной флейты» Моцарта. Именно вариацию: это не постановка оперы со всеми ее традиционными условностями, оркестром и хором. Впрочем, от автора «Трагедии Кармен» спектакля 1981 года, для которого Брук вместе с композитором Мишелем Констаном создал новую партитурную версию «Кармен» Жоржа Бизе, и не нужно ждать оперной постановки в обычном смысле [3, р. 264]. «Я отказывался верить, — говорил Брук, — что мюзикл и большая опера были лучше или хуже друг друга. Первое, что я хотел сделать в театре, как, впрочем, и вне театра, — это исследовать себя неснобистским способом» [2, р. 64].

Уже тогда, в начале 80-х, режиссер сказал: «Ничто не мешает маленьким оперным труппам осуществлять экспериментальную работу, и оперы действительно могут быть представлены в сокращенном виде без ущерба для самого произведения... в клавирном варианте... Можно представить себе и несколько певцов, исполняющих сольные партии, а в сценах, где они не заняты как солисты, — хоровые партии... Опера не обязательно должна быть тяжеловесным и окаменевшим искусством» [4]. В 2010 году при постановке «Волшебной

флейты» мэтр следовал этой же идее. Он не просто осовременил оперу Моцарта, как делает сонм нынешних постановщиков. И даже вовсе ее не осовременивал. Он сделал музыку Моцарта символом утерянной нашим веком легкости, что особенно знаменательно в столь нагруженном смыслами сочинении, как «Волшебная флейта», мистическую философию которой до сих пор разгадывают ученые и постановщики.

Последняя опера Моцарта и впрямь многозначна, а порой и туманна в своих значениях. Блистает юмором, но не чужда сентиментам. Начинаясь как поэтическая сказка, заканчивается пафосным серьезом — ни больше, ни меньше вселенской победой добра над злом, причем добро и зло в глазах зрителя все время меняются местами, а сама победа снижена тривиальностью развязки, резко контрастирующей с хитроумной запутанностью действия. Разумеется, можно увидеть за всеми этими абберрациями метафоры общепhilosophического порядка. Но, похоже, что Моцарт вместе с либреттистом Шиканедером, который так же, как и композитор, был масоном, прятал за недосказанностями и намеками масонское содержание. Какое? XXI век не владеет этой тайной. Поэтому однозначна для нас в «Волшебной флейте» только гениальность Моцарта, сумевшего в сплаве небесной лирики и грубого земного юмора создать музыкальные архетипы, мощностью равные шекспировским. Ведь колокольчиковая музыка Папагено с оторопью заикания и мычанием запертого на замок рта мгновенно включает в сознании даже неискушенного слушателя определенную поведенческую модель. И уж точно происходит это в льдистых стаккато Царицы ночи, пронзающих темень ее же легатных кантилен.

Есть разница в том, чтобы говорить со зрителем языком партитуры и говорить со зрителем, используя язык партитуры в качестве метафоры. «Дословное» чтение музыкального текста, к чему призывал один из колоссов оперной режиссуры XX века Вальтер Фельзенштейн [5, с. 47], как и действенный анализ музыкальной драматургии, которому учили Борис Покровский и Евгений Акулов, отечественные классики режиссерского музыкального театра, — это путь к сценической интерпретации оперного произведения. Такова традиция. Но

Питер Брук хочет поспорить с традицией: «Ставить оперу всегда приходится в очень трудных условиях: тут надо вести постоянную борьбу» [6, с. 200]. Он снимает «Волшебную флейту» с оперного пьедестала. Партию оркестра поручает роялю, не только избавив оперу от дирижера, но и сократив расстояние между певцом-актером и зрителем. Многие фрагменты вычеркивает, но зато вводит куски моцартовских фортепианных сонат, сообщая для корректности, что спектакль поставлен «по мотивам» оперы «Волшебная флейта» и что это ее вольная адаптация, к которой приложили руки сам Питер Брук, а также сценаристы Франк Кравчик и Мари-Элен Эстьен.

Так что же делает режиссер Брук? Он не реализует драматургический замысел авторов «Волшебной флейты» — хотя и волшебства, и флейт в спектакле достаточно. Он воссоздает «нежный и волшебный» мир музыки Моцарта, уловленный ухом уставшего от взвинченности и суеты человека XXI века. «Это будет легкая и озорная “Флейта”, — писал режиссер, — разворачивающаяся в двух шагах от зрителя и позволяющая ему почувствовать всю нежность и всю волшебность моцартовского произведения» [7, р. 4]. И этот найденный на дне партитуры образ моцартовского мира своей простотой, беззаботностью, легкомыслием противостоит тягостной депрессивности мира современного.

Piano — в диапазоне от пианиссимо до меццо-пиано — стало звуковой палитрой этого черно-золотого с вкраплениями красного спектакля. Отсутствие оркестра, с которым не надо больше соперничать голосу, отдалось безнажимностью певческого звука и неоперной ясностью слова. Редуцирование звуковой плотности привело к кристальной прозрачности ансамблевого многоголосья, позволившей, как в драгоценном камне, «увидеть» сплетения и узоры музыкальных линий. Впрочем, простота, с которой рождалась музыка, — кажущаяся, и одно только изъятие оркестра ничего бы не дало. Работа с певцами-актерами, проделанная режиссером Питером Бруком и музыкальным руководителем постановки — он же пианист на сцене — Реми Атасеном, огромна: солистам привит редкий навык не «горизонтального» пения, демонстрирующего вокальные роскошества, а «вертикального» —

обертонно скромного, но зато помогающего голосу рельефно сплестись с другими нитями в сложном рисунке полифонической ткани, какой бы быстрый темп не был задан. Рояльные куски тоже отличаются утонченным звуковедением, изысканной фразировкой и прозрачностью фортепианной фактуры.

В одном из своих интервью Брук говорил: «Вы обнаруживаете в Моцарте и Бахе совершенно невероятную и почти нечеловеческую точность. Чтобы Моцарт предстал во всем своем совершенстве, все должно быть именно так, как он написал» [2, р. 54].

Характер отношений с музыкой Моцарта сам по себе оказался частью театрального образа. Это никак не подразумевалось сюжетом «Волшебной флейты», но стало бруковским постановочным сюжетом, в котором классическая ясность голосоведения и облегченность музицирования принимаются за утраченный идеал гармонии и становятся ироничным напоминанием человечеству, что оно само создает себе трудности. Брук сделал акцент именно на гармонической способности Моцарта «отражать в своих партитурах не только эмоциональные состояния и их сопоставления, но и самый диалектический процесс их развития, перехода из одного состояния в другое» [8, с. 452].

Музыка, выступающая в роли сценической метафоры — перспективная постановочная идея. В середине 80-х годов XX века другой большой режиссер, Роберт Стуруа, также сделал музыку одной из значимых метафор — речь идет о спектакле «Музыка для живых». Первый акт «Музыки для живых» обозначил конфликтное противостояние двух сил: созидания — детский хор, изъяснявшейся на языке «баховской» полифонии (музыка композитора Гии Канчели), и сил разрушения — рывканье медного оркестра и пластика отанцеваленного фашистского марша. А вот второй оказался «островом» эстетического совершенства и великолепия — на сцене во всем оперном многоцветье шел спектакль «Любовь и долг»: миниатюра «настоящей» итальянской оперы, поставленная и спетая по всем законам жанра. Гия Канчели создал поэтическую параллель беллиниевско-вердиевскому миру — порой казалось, что романтическая музыка звучит в своем перво-

зданном виде, но едва уловимые гармонические и ритмические сбивы выдавали ее современное происхождение. Это была не просто метафора красоты: романтический музыкальный театр стал для Роберта Стуруа, выступившего также в качестве сценариста, и для Гии Канчели метафорой одухотворенности и художественного совершенства мира — всего самого лучшего, что накоплено человечеством и что никак нельзя потерять, заигравшись в войны.

Спектакль Стуруа был публицистичен, и это понятно — он создавался в Тбилисском театре оперы и балета в предпрестроечную эпоху. Спектакль Брука никакими визуальными приметами не привязан ко времени, но, тем не менее, он своевремен: 90-летний мастер в век технических сложностей и психологических перегрузок напоминает, что мы преувеличиваем монстровость их влияний. «Волшебная флейта» — веселая, жизнерадостная, с выходами в зал и шаловливыми возгласами на русском языке — это улыбка Питера Брука: живите легче, трудность существования — такое же преувеличение, как мучительность испытаний, выпавших на долю Тамино, Памины и Папагено. Ведь и правда, тяготы прохождения сквозь огонь — он реально горит и похрустывает в руках придуманного Бруком божества — спектакль поборол легко и с юмором: герои просто прошли стороной, не обратив на него никакого внимания.

Идею соединить новеллу Томаса Манна «Смерть в Венеции» с вокальным циклом Густава Малера «Песни об умерших детях», пронзительный драматизм которого замечен даже в бездне малеровского трагизма, осуществил на сцене берлинской Шаубюне режиссер Томас Остермайер (здесь очевиден и диалог режиссера с фильмом Лукино Висконти (1971), где образ Малера витает над сюжетом и звучит Адажиетто из Пятой симфонии). Все три имени — Остермайер, Манн, Малер — гарантировали глубину погружения в тему.

Спектакль Остермайера изысканно-эстетичен при всей своей «черной» красоте. Когда финальная картина обрушивается на зрителя бесконечность кружащихся горелых обрывков как бесконечность страшного и одновременно завораживающего осеннего листопада, аналогия с музыкой

Малера делается абсолютной — его мир утонченно красив и в то же время беспросветно темен. Собственно, это соединение незащитной тонкости оголенного нерва с разрезающей пропастью отчаяния и катастрофическими провалами во мрак составляет поэтическое своеобразие малеровского мира. И это соединение непостижимо органично сыграл актер Йозеф Бирбихлер (Густав фон Ашенбах), не проронив ни слова, а только напевая «Песни об умерших детях». И еще глядя на изысканно-пластичный черно-белый мир вокруг себя увеличенными большим экраном глазами. (Текст Томаса Манна читал на русском языке актер Андрей Егоров. Он же вступал в импровизированные немецкие диалоги, вклинивавшиеся в повествование.)

Масштабное симфоническое полотно на стихи Рюккерта, пережившего потерю двоих детей (и для Малера, не услышавшего предостережений жены, эта работа мистически закончилась потерей любимой дочери), утратило здесь патетический размах и лирическую бескрайность, снова, как у Брука, сократившись до фортепианного звучания: тихого, сухого, абсолютно прозрачного — мастерски сыгранного пианистом Тимо Кройзером. (На сей раз вторжения в партитуру не потребовалось: композитор сам сделал версию с фортепианным сопровождением.) И опять очищенная от оркестровки, от еепряного экстазизма музыка, волосяной линией сыгранная на рояле и спетая самым простым, не вокальным, не поставленным, лишенным обертонов и уязвимом в своем непрофессионализме старческим голосом Ашенбаха-Бирбихлера, обнажила суть постановки: боль человеческой души, обреченной на контраст между воображаемым и реальным, ее трагический излом на пограничье красоты и смерти.

Разумеется, спектакль Томаса Остермайера далек от палитры «Волшебной флейты» Питера Брука. Рожденные одним временем — премьера «Смерти в Венеции» состоялась в 2012 году, — обе постановки демонстрируют новый способ соединения «большой» музыки с драматическим действием. Она уже не музыка к спектаклю, о чем ясно свидетельствует работа Остермайера — Бирбихлера. И потому, что заполняет собою все пространство постановки. И потому, что рождается

каждый вечер заново. И, главное, потому что становится средством актерской выразительности — способом игры, позволяющим явить безмерность внутреннего мира Густава Аппенбаха или искусительность очарования Царицы ночи: качества, глубина залегания которых в человеческой личности равна глубине самой музыки.

Протягивая руку драматическому театру, музыка изменилась. Спустилась с Олимпа, сняла тунику и котурны, и так — босиком, в короткой юбке — стала в пару и закрутилась с ним в новой фигуре.

Список литературы

1. Fifty Key Theatre Directors / Ed. by Shomit Mitter & Maria Shevtsova. L., N.Y., Routledge, 2005. 286 p.

2. Croyden M. Conversations with Peter Brook, 1970—2000. N.Y.: Faber and Faber, 2003. 395 p.

3. Kustow M. Peter Brook: a biography. N.Y., St. Martin's Press, 2005. 428 p.

4. [Интервью Питера Брука Филиппу Альберу после премьеры спектакля «Трагедия Кармен» в Буфф-дю-Нор. Ноябрь 1981 года / Интервью Майкла Гибсона] [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://do2.gendocs.ru/docs/index-406936.html?page=11>

5. Фельзеништейн В. О музыкальном театре. М.: Радуга, 1984. 407 с.

6. Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. М., СПб.: Малый драматический театр; Артист. Режиссёр. Театр, 1996. 270 с.

7. Brooke P. [Ce sera une “Flûte”, facile et espiègle...] / Programme à la performance “FlûteMagique”. Paris, 2010. 10 p.

8. Акулов Е.А. Оперная музыка и сценическое действие / Предисл. П.А. Маркова. М.: ВТО, 1978. 455 с.

References

1. Fifty Key Theatre Directors / Ed. by Shomit Mitter & Maria Shevtsova. L., N.Y., Routledge, 2005. 286 p.

2. Croyden M. Conversations with Peter Brook, 1970—2000. N.Y., Faber and Faber, 2003. 395 p.

3. Kustow M. Peter Brook: a biography. N.Y., St. Martin's Press, 2005. 428 p.

4. [Peter Brooke Interview to Philippe Albert after the premiere of Carmen's Tragedy in Bouffies-du-Nor. Nov. 1981 / Interview by Michael Gibson] Available at: <http://do2.gendocs.ru/docs/index-406936.html?page=11>

5. *Felsenstein W.* О музикальном театре [About musical theatre] / Posleslov. A. Zolotova. Moscow: Raduga, 1984. 407 p. (In Russian)

6. *Brook P.* [Brook P.] Bluzhdajushchajatochka: Statji. Vistuplenija. Intervju. [Wandering point. Articles. Performances. Interviews] / Moscow, St. Petersburg, Artist. Regissir. Teatr, 1996. 270p. (In Russian)

7. *Brooke P.* [Ce sera une "Flûte", facile et espiègle...] / Programme à la performance "FlûteMagique". Paris, 2010. 10 p.

8. *Akulov E.* Opernjamuzika I scenicheskojedestvie [Opera music and scenic action] / Predisl. P.A. Markova. Moscow, VTO, 1978. 455 p.

Данные об авторе:

Маркарян Надежда Александровна — доктор искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств. E-mail: research@rgisi.ru

ORCID 0000-0002-9378-753X

Data about the author:

Markaryan Nadezhda — Dr. habil., professor of the Department of Foreign Art of the Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg). E-mail: research@rgisi.ru