

Рядом с живым классиком авангарда (или *Herzliche Grüße Wagner* и **Верди**)

21 июня в берлинских театрах Staatsoper im Schiller Theater и Staatsoper Unter den Linden в рамках фестиваля «INFECTION!» были даны две оперы итальянского композитора Сальваторе Шаррино – «**Lohengrin**» и «**Macbeth**». Первая из них уже выдержала несколько успешных представлений в июне, в то время как постановка второй была премьерой.

В день представлений в здании Staatsoper im Schiller Theater Сальваторе Шаррино отвечал на вопросы немецких исследователей его творчества; этому предшествовали доклады об указанных операх. Диалог был непринуждённым: маэстро шутил, а его остроумные ответы на итальянизированном немецком были понятны гораздо больше, чем быстрая речь музыкологов. После «круглого стола» студентам Московской консерватории посчастливилось лично познакомиться с Шаррино и даже пожать ему руку.

Итальянский авангардист Сальваторе Шаррино является автором произведений многих жанров, но особый интерес, пожалуй, представляет его оперный театр. Можно встретить разнообразие жанров и трактовок – одноактная, двухактная оперы, зингшпиль, музыка для кукольной драмы. невидимое действо, как «Lohengrin» (1983) и трёхактная опера «Макбет» (2002)... Оперы звучат по всему миру, включая и Россию: так, в 2012-м году российской публике было представлено исполнение оперы «Luci mie traditrici». На берлинском фестивале звучали оперы Мортон Фелдмана, Хельмута Оринга, Курта Вайля, но его центром заслуженно стали два шедевра Сальваторе Шаррино.

В «Люэнгрине» показано радикальное сокращение звуковых событий. Драматургическая концепция Шаррино необычайна: «Звуки как

таковые - уже театр» [S. Sciarrino]. Драма слышимого - это призрачная драма, дополнительное измерение в пространстве пьесы.

Литературный источник Жюля Лафорга «Лоэнгрин - сын Парсифаля» (опубликован в 1886 году) Сальваторе Шаррино радикально перестраивает, но сохраняет ночную атмосферу и контраст тьмы и света, которые пересекаются друг с другом несколько раз.

О вокальности вряд ли может идти речь вообще. Сольная партия гораздо шире «просто вокальной» и постоянно переходит от слов как таковых на звуки, шум и вздох, в то время как одно состояние скользит в следующее. Вокал не психологичен, он преувеличенно театрален. Как сказал сам Шаррино, он не реалист, пессимист, или оптимист, он любит театр. Ему нужна не передача вокалом реального психического состояния, а, скорее, создание его театрального гипертрофированного воплощения.

Скромный оркестр по большей части подан очень разреженно, часто ограничиваясь некоторыми тональными вкраплениями, оставаясь молчаливым на протяжении довольно длинных периодов. То же самое относится и к небольшому мужскому хору, который трактуется практически как инструмент и во время представления находился «внутри» оркестра.



Урсула Ларди (Ursula Lardi) в роли Эльзы

Можно сказать, что название оперы само по себе является провокационным: мы слушаем историю Эльзы, её поток сознания, в котором только вначале мелькает имя Лоэнгрин. Беспреданное повторение имени *Elsa* в одном из эпизодов переносит всё внимание на этот женский образ, рождая *монооперу*. Но взглянув в либретто, можно понять, что Эльза речитатирует и свою партию, и партию Лоэнгрин, который на сцене больше напоминает передвижной «предмет интерьера». В конце действия мы понимаем, что всё происходило в психбольнице, а главные герои – пациенты сумасшедшего дома. Может быть, у Эльзы раздвоение сознания и поэтому она ведёт диалог с ним (а по факту, сама с собой) в то время, когда он находится рядом.

Почему же действие *невидимое*, как указывает композитор в партитуре? Ведь мы видим героев, обыкновенную европейскую квартиру с ванной комнатой и спальней. Но, пожалуй, главное – не происходящее на сцене, а происходящее в звуках; сама по себе сценическая обстановка и фабула не так уж важны. Не стоит отождествлять музыкальные процессы и сценические – они разные, хотя и идут параллельно.

Стоит отметить, что либретто всех опер Шаррино исключительно индивидуально. Как правило, первоисточник подвергается серьезной переработке, включающей в себя существенную деконструкцию текста. Возможно, Шаррино рассматривает либретто, не как самодостаточный литературный объект, а как составной элемент музыкально-театрального действия, рядоположенный прочим элементам. Такой подход виден в «Лознгрине», но еще более показателен он на примере второй оперы «Макбет», в силу общеизвестности шекспировского первоисточника. Шаррино оставляет лишь каркас драмы, позволяющий ему выстроить свою собственную концепцию, отсылающую, помимо Шекспира, в музыкальном плане к Верди (но цитирует хитроумный Шаррино не «Макбета», ссылаясь на него лишь на словах, а «Бал-Маскарад»), и к Моцарту, цитируя тему Командора из «Дон-Жуана» в момент появления призрака Банко, и именно банальность, казалось бы, такого решения создает эффект неожиданности, изумляя публику. Такие интеллектуальные игры Шаррино с цитатами, отсылками и непрерывной подменой смыслов рассчитаны, конечно же, отнюдь не на наивного «читателя первого порядка» (по классификации Умберто Эко), а на читателей (в данном случае слушателей) второго и третьего порядков, знающих все тонкости шекспировской драмы и способных уловить игру контекстов в попытке угнаться за неуловимым ходом мысли композитора.

Любопытной была идея постановки оперы именно в таком помещении, как Staatsoper Unter den Linden, которое сейчас ремонтируется. Зрители сидели по краям прямоугольной «коробки» среди кирпичных стен, проводов и бетонного пола; действие происходило посередине этой сцены. Не очень богатая сценография включала кожаные кресла, камин, колонны в коринфском стиле, стулья, зеркало. Как обстановка, так и одежда героев не конкретизировала определённую эпоху: автору сценографии – Юнгеру Флимму - это было неважно.



Леди Макбет – Карола Хён (Carola Höhn) и солисты хора

Платья с кринолином, рубашки с рукавами «а ля пьеро», расшитые камзолы, мужские и женские парики с завитками-кудрями, возможно, отсылают к эпохе Просвещения, но бутафорская корона, шесть солистов смешанного хора, одетые в одинаковые платья и длинные перчатки (включая мужчин), а также их появление с огромными чудовищно-волчьими головами возвращают нас к современному театру с его экстравагантным подходом к постановкам. Это - не много, не мало, - сюр; историчность профанируется, она не важна.



Отто Кацамайер (Otto Katzameier) в роли Макбета

В интервью с баритоном Отто Кацамайером, которое было приведено в буклете, посвящённом постановке, Шаррино раскрывает своё отношение к «музыке отцов». Можно сказать, такой подход удивляет и

пугает одновременно, особенно, когда композитор заявляет, что «убивает Моцарта и Верди каждый день», а также и других композиторов – «самых лучших», по его мнению. Шаррино считает, что если следовать предшественникам, можно потерять чувство реальности. На практике выходит так, что мы, уже привыкнув к музыкальному языку Шаррино, теряем чувство реальности, когда тот вводит цитаты «отцов»: тему Командора из увертюры «Дон Жуана» и темы из «Бала-маскарада» Верди. Они вторгаются неожиданно, но органично срастаются с музыкой оперы, не образуя разделения на пласты. Выходит, что, убивая отцов, композитор оставляет часть их наследия и переосмысляет, отвечая на вопрос: что для нас есть музыка Моцарта и Верди сегодня? В этом случае цитаты вряд ли можно назвать таковыми, потому что они претерпевают изменения и приобретают другие качества.

Премьера оперы прошла с большим успехом; об этом свидетельствуют горячие аплодисменты публики, многократные поклоны, выход улыбающегося Шаррино. Чистый, рафинированный стиль композитора, который, послушав раз, можно запомнить и узнать в следующий, «добавки» в виде изменённых цитат предшественников, эффектная сценография обеспечили интерес к постановке, которая ещё много раз будет показана в театре Staatsoper Unter den Linden. Находясь в вечном поиске новых идей и смене круга тем, амбициозный композитор наиболее явственно выразил свою позицию в интервью с Эндрю Клементсом: «Я хочу найти новое решение для музыкального театра; если мы не находим таковых, мы мертвы и наша культура мертва. Любой театр теперь должен быть обусловлен кино и его способами выражения. Композитор больше не в центре вещей, в настоящее время связь должны обеспечивать слушатели. Но моя проблема действительно в том, что я хочу изменить мир». Что ж, говорить за весь мир не приходится, но становится ясно: Шаррино говорит с миром новыми словами, а, значит, меняет его.