

«ВОЛЬНЫЕ ВОЛНЫ, ВЕЧНАЯ ВЛАГА»

Оперы Рихарда Вагнера в Байрейте

30.10.92

Алексей Парин

Фестивали

ТОСКА ПО ВАГНЕРУ у москвича-меломана остается вечно не утоленной страстью. Конечно, есть воспоминания, которые московский вагнерианец хранит в душе, как барышня в книге — засушенные лепестки розы: венскую «Тристан и Изольду» Карла Бёма и стоковое «Кольцо нибелунга», берлинских «Мейстерзингеров» Гарри Купфера и стокового же «Лээнгринга» Гёца Фридриха, — но те, давние восторги, омы только по губам помазали. А истинная страсть требует новых, живых импульсов.

Подогревают эту страсть и русские классики XX века, здесь и там натывается читатель на прямые связи с миром Вагнера — у Цветаевой, Кузмина, Володина. Не говоря уж о Пастернаке: «Конечно, Т. Манн прав, что его (Вагнера. — А. П.) тянуло к XIX веку. Еще более прав он, постоянно называя Вагнера душой и сущностью этого века. Надо лишь вызвать в памяти увертюры его расцвета — и вот ты внезапно все держишь в руках: тут тебе и железные дороги, и поезда, и путешествия; тут тебе и летнее цветение лил в сталинках, и все это — не как привычные и не как ассоциативные связи, а только потому, что все это так и торчит тут; а он только дает себе труд не удовлетворяться по тем временам ожидаемым или признанным, а все время вводит в условное то неслыханное еще, что есть действительность жизни».

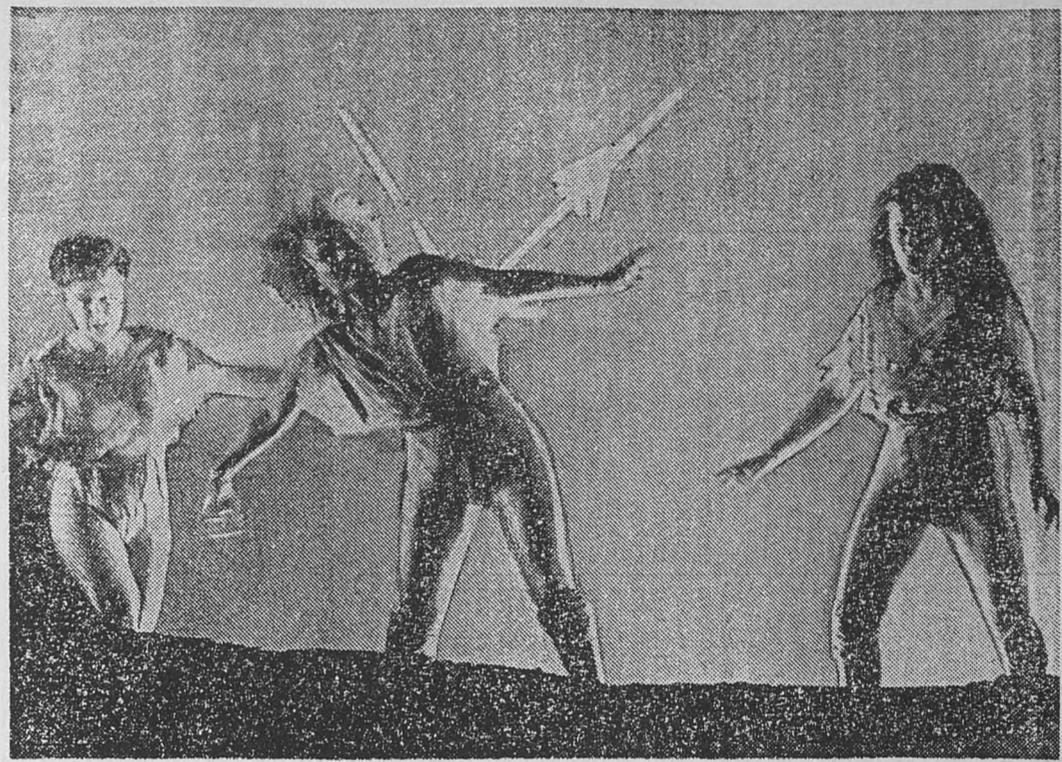
Да, именно это доводит вагнерианца до экстаза, до наркотического забытия: «неслыханное еще» одновременно уводит от жизни и силой вталкивает в нее, растворяет в музыке и тут же взвучивает со дна души напластования реальности, озаряет надеждой — и влюбляет в смерть. И вагнерианец закрывает уши руками, чтобы не слышать нападков Фридриха Ницше: «Человек ли вообще Вагнер? Не болезнь ли он скорее? Он делает больные все, к чему прикасается, он сделал больную музыку...» Ведь и философ на самом деле всю жизнь, даже в годы помрачения рассудка, любил Вагнера, видел в нем «великого благодетеля» своей жизни. И куда, как не в Байреит, святая святых вагнерианства, стремится душой в самых безудержных мечтаниях московский меломан, дабы самому, своими глазами увидеть храм, возведенный мейстером Рихардом, и творящиеся там священнодействия.

И вот мечта сбывается. «Новобранец» Байрейта медленно, затаив дыхание, бредет по улице Нибелунгов, с почтением пересекает улицу Мейстерзингеров, благоговейно поднимается по аллее Зигфрида Вагнера и с трепетом душевным приближается к Зеленому Холму. И попадает на торжественное открытие Байрейтского фестиваля 1992 года.

Победно звучат фанфары, приближающиеся на лигузиных значенности шествуют по коридору среди плотной толпы зевак, глядящая публика встречает самых значимых — президентов и кинозвезд — аплодисментами радостного узнавания. Московский критик занимает шикарное журналистское место в партере среди своих коллег из Кельна и Парижа. Осматривает знаменитый «фестивальный дом» — парадиз античного амфитеатра с летящими по потолку парусами, с закрытой оркестровой ямой (все строго соответствует описаниям, не противоречит!) — и готовится к восприятию провозглашенного Вагнером «синтеза искусств», к посвящению в адепты байрейтского варианта «искусства как религии».

Звучит увертюра к «Тангейзеру»... С первых же нот музыку наполняют жесткость и оцепенелость. Величественность есть, но она идет не от внутренней приподнятости, а от какой-то казенной парадности. Дальше — больше. В гроте Венеры царит провинциальный дух «корги понарошку», герои все как один статуарны и многозначительно-статусны, ни живых связей, ни метафизической ауры не возникает. Все ноты спеты, все голоса сильные и красивые, а музыки нет. Весто театра — в мезу интересно костюмированный концерт, весто мистической ритмики — кичевая сказочка, весто экзистенциальных смыслов — непроходимая искусственность, весто пластичного, дифференцированного группового юртра на фоне метафизического пейзажа — икона с застывшими фигурами.

Происходящее объясняется очень просто, достаточно назвать одно имя, и все станет ясно. Вольфганг Вагнер, внук египтера Рихарда, художественный руководитель Байрейтского фестиваля, основатель Вагнеровского фонда, обязательный куратор всех аудио- и видеозаписей в Байрейте, постановил этот спектакль собственноручно. Если обратиться к истории Байрейтских фестивалей, то традиция «вещного патронирования» оказывается абсолютно естественной. «Фестивальный дом» был



Сцена из оперы «Золото Рейна».

открыт в 1876 году, и его освящение было озаглавлено «мировой премьерой» полного «Кольца нибелунга». После смерти композитора фестивалю руководила его вдова — Козима Вагнер, вплоть до 1906 года. С 1908 года дело возглавил их сын Зигфрид, композитор и дирижер, а после его кончины на трон взошла вдова Зигфрида Венифред, которая царствовала все коричневые годы, дружила с Адольфом Гитлером и даже удостоилась от него предложения руки и сердца. В 1943 году прошел последний фестиваль с соответствующими временными поправками и жестами. В 1951 году, после приезда в порядок «фестивального дома», нужно было начинать заново. Венифред отошла от дел, а руководители стали ее сыновья — талантливый Виланд и деловитый Вольфганг. Виланд предложил образцы нового подхода к наследию деда, создал свой стиль — внешне эстетичный, внутренне глубоко психологизированный — и, как часто случается с талантливыми людьми, умер в расцвете лет. С 1966 года единовластным хозяином фестиваля стал Вольфганг. Он был достаточно хитер, чтобы впустить в Байрейт режиссеров-новаторов — Патриса Шеро, Гарри Купфера, Дитера Дорна. Он был достаточно амбициозен, чтобы самому ставить спектакли — и подслудно именно их утверждать в мнении публики как «канонические». Он был достаточно бездарен, чтобы не терпеть никакой критики внутри семейного клана — и потому впоследствии изгнал из Байрейта собственных детей, музыковеда Готфрида и специалистку по оперному менеджменту Эву, равно как и детей своего брата Виланда — оперного режиссера Вольфа Зигфрида и германистку Нике. Все они, принадлежавшие к детям 68-го года, к поколению немцев с сильно развитым «клеточным комплексом вины», пытались сделать коричневое прошлое не только предметом для осуждения, но и основой для коренных изменений в привычках Байрейта: Готфрид, например, добивается того, чтобы во имя очищения от пятен антисемитизма на сцене Байрейтского театра исполнялись произведения евреев Мейербергера и Мендельсона.

Так или иначе, Вольфганг Вагнер в самодовольном величии выходит на поклон в конце «Тангейзера» — и зал устривает ему экзотическую овацию. Ритуальное открытие фестиваля состоялось.

А встреча с живыми, увлекательными, будоражащими Вагнером произошла днем позже, на «Золоте Рейна» — предвечерии тетралогии «Кольцо нибелунга» — в постановке Гарри Купфера, под музыкальным руководством Даниэля Баренбойма. Подход Купфера отличался от подхода Вольфганга Вагнера столь же разительно, как отличаются друг от друга день и ночь.

Вольфганг Несостоятельный ищет чего-то метафизического, великого, «универсального» и оказывается в плену выхолащенного, посредственного, пошлого. Гарри Созидательный словно бы отстраненно играет со знакомыми образами и типично постмодернистски — ключе: не отказывает себе во всепроникающей иронии, упрямо антиисторично навязывает деконструкционистских разворотах — и являет нам парадигму истории, средства метафизики воздвигает впрямую на души. В «Кольце» Купфер и его художник Ханс Шавернох пользуются предельно скудными выразительными средствами — и удерживают на сцене всю полноту музыкальных образов, «копаясь» в больших вопросах XX века без плакатной иллюстративности.

Проходя в который раз всю маршальскую дистанцию вагнеровского «Кольца», понимаешь, почему эта музыкальная эпопея именно сегодня распространяется по сцене мира с бешеной скоростью, почему каждый театр хочет иметь свое «Кольцо»: этот нечеловеческий музыкальный поток, этот лабиринт многообразных человеческих отноше-

ний дает возможность отдельно человеку и людям в целом, как ни одно другое произведение оперной истории, понять себя и свое место в меняющейся Вселенной.

Мировая популярность Вагнера в целом рифмуется с актуальностью Достоевского: драматически-противоречивая индивидуальность музыкального гения с его надеждами и отчаянием, высочайшей духовностью и надсадной чувственностью, рабством и тиранией, антисемитизмом и любовью к людям, изливавшаяся в его творения, вобрала в себя сегодняшний мир во всех его деталях.

Самым значительным «Кольцом» за всю историю Байрейта была революционизирующая постановка Патриса Шеро (1976), раз и навсегда сменявшая атрибутику сказки и легенд на средства выражения сегодняшней драмы. Шеро вел историческую перспективу «Кольца» от XVIII века в канун Великой французской революции до начала XX века, от Лессинга и Шиллера до Ибсена, Гауптмана и Горького. Купфер выносит историю за скобки, перипетии «Кольца» разворачиваются «после истории». Рейн, река времени («Вольные волны, вечная влага», как поется в старом русском переводе), — может быть, самый сильный зрительный образ всех четырех спектаклей — образуется на пустой сцене долгой неподсказуемой игрой зеленых лазерных лучей, рождающихся, тут же гаснущих, цепляющихся друг за друга и рвущихся на части, как человеческие жизни в руках Норн, лучшей призрачных, прихотливых, но в конце концов находивших собственную логику и вкладывающихся в «четвертое измерение». Только раз за все время мы увидим на этой «реке времени» движущееся человечество: в «Валькирии», когда девы-воительницы в прозрачных доспехах XXI века стремительно сбегут по нагретой до блеска пожарной лестнице с Валгаллы-небоскреба, чтобы унести с собой бол павших героев, по колеблющемуся полотну Рейна поползут в терпящуюся за горизонтом даль каменные (или глиняные?) истуканы, сбившиеся в кучки надгробные памятники «саши себе». Это, кажется, все, что еще осталось от истории. И пейзаж трех вечеров — от «Золота Рейна» до «Зигфрида» — пребудет пейзажем реального окружения Чернобыля, фикциональной зоны в «Сталкере» Тарковского.

В «Золоте Рейна» Фридка еще будет походить на Мэри Тэтчер и королеву Елизавету одновременно, а ее встреча с Вотаном воскрепит в памяти разного рода политические «сашины». Еще в начале «Валькирии» Зигфрид будет жить в просторных послекапиталистических хорошах. Но скала, где Вотан игрою красных лазеров заколдует спящую Брунгильду, окажется узким бункером-бомбоубежищем, а пещера Миче в «Зигфриде» — недозорвавшейся трубой гигантского диаметра. «Гибель богов», или точнее ее часть под названием «Путешествие Зигфрида по Рейну», перенесет нас из «завиленной Европы» в еще не погнущий Новый Свет — его квинтэссенцией предстанет безвкусная Гутруна, пыжащаяся выдать себя за великосветскую даму. И после гибели Зигфрида, после самоуничтожения Брунгильды повелевавшая элита Нового Света станет, скуривши и попивав аперитив, «отреть что-то очень интересное по телевизору» — вероятно, очередную выработку вероятной подбуркой «Гибель богов».

Постмодернистская ирония Купфера показала мне убедительной не всегда. Дочери Рейна в виде разбитых ведущих залхватского толк-шоу, пронырливый Логэ и придурковатый кувиркун Миче (блестящие актерские работы англичанина Грэга Кларка), затравленно-истеричная Вальтраута, напоминающая Жанну д'Арк после поражения, — все это напрямую соединилось с музыкой в интерпретации Баренбойма: за пять лет функционирования этого «Кольца»

дирижер нашел наконец золотую середину между драматической выразительностью «прорывом в вещьность». Но плакатный конец, иллюстративно-плоская Брунгильда и неженственно жесткая Зиглинда американок Деборы Поласки и Нэдин Секунде охлаждали пыл восприятия. Конечно, неправоподобно лучистый Зигмунд датчанина Поула Элтинга, высвеченный до последних глубин Вотан англичанина Джона Темплисона и сенсационный Зигфрид немца Зигфрида Йерусалема, для которого словно бы не существует ни вокальных, ни жизненно-сценических проблем, вместе с второстепенными персонажами становятся надежными проводниками купферовского «психологического реализма», но в результате целое у Купфера и Баренбойма все же существенно уступает целому Шеро и Булеза. Та, историческая, постановка остается единственной и неповторимой, а нынешняя — лишь одной из возможных «версий». Недаром Купфер и Баренбойм собираются заново ставить «Кольцо» у себя в Берлинском Штаатс опер ближе к 2000 году...

В полный байрейтский цикл в этом году входили еще и «Летучий голландец» и «Парсифаль». Первый рассылался блестящими прялкой сценорафии мага-колориста Юргена Розе, обрушился ясный свечением непродуманной режиссуры метареалиста Дитера Дорна, сбил с ног музыкальную бурю в интерпретации убежденно-го романтика Джузеппе Синополи. Альби парус Голландца, разворачивающийся магическим вечером над ярко-желтой баркой Далаанда; желтая комната Сенты, делающая полный оборот в ярко-синем космическом пространстве, когда герои поют любовный дуэт на авансцене; загоревшийся в руках у Сенты портрет Голландца в момент его приближения; ожившие мертвецы-бесы из свиты Голландца — все эти веселые удары по зрению запечатлелись вместе с музыкальными достижениями певцов и оркестра легко, сами собой. Ранний отус Вагнера превращал какую-то радостную, летящую «итальянскую».

Завершал цикл «Парсифаль» — разумеется, в постановке Вольфганга Вагнера, столь же напыщенной и пустоопорочней, как и «Тангейзер». С одним существенным отличием: дирижерские достижения американца, шефно-йоркской «Метрополитен-Опера» Джеймса Ливайна существенно превосходили таковые шотландца Доналда Рашикклза; Ливайн, пусть и был несказанно далек от мистериальной метафизичности, сумел хотя бы сделать музыку «вкусной», красивой, временами увлекательной. Впрочем, помимо воли Вольфганга Вагнера мы стали «Парсифалем» свидетелями сценического чуда: немецкая певица Вальтрауд Майер в образе Кундри распахнула двери фестивального театра и увела нас в гущи грешной жизни, вознесла к облакам сияющего неба. Истинный «вечный образ» предстал наши глаза: эта красавица была одновременно и демоической соблазнительницей, и бескорыстной куртизанкой, женщиной-вамп и женщиной-игрушкой, Дамой с каменными и Карен, французской Таис и русской Марфой, Далилой и Миньон. Экспрессивное «парландо» грешницы и текучее бальканское жрицы любви, хрупкая гранца одалиски и суггестивная статика просветленной — все это сделало Кундри магическим центром нынешнего фестиваля.

А Вольфгангу Вагнеру пришлось вытерпеть позор: журналисты на пресс-конференции без стеснения бросали ему в лицо обвинения в бездарности и семейном тиранстве; публика, напившись хулы в его адрес и опочивши, устроила незадачу режиссеру в конце «Парсифала» настоящую обструкцию. И эта обструкция рождала надежду на скорую смену отживших порядков, на возвращение «блудных чад» с новыми мыслями из Парижа, Эссена и Вен. И на истинного Парсифала, который дал бы новую животворящую силу чаще Граала на Зеленом Холме Байрейта.