

17-24.07.97
Гергиев Вагнер



“Парсифаль” Рихарда Вагнера – его лебединая песня. Вынесенная на суд публики в 1882 году, в созданном композитором Байройтском театре, она привлекла элитарную аудиторию в лице Ференца Листа, Лео Делиба, Камилла Сен-Санса, Густава Малера и удостоилась противоречивой судьбы. Мнения о ней были диаметрально противоположны: от восторженных до снисходительно-сожалеющих. Определенная одним как дивное трезвучие, в котором Вагнер разрешил все свое творчество, другими она оценивалась как художественный закат, результат иссякшего вдохновения, холодного мастерства. В России, которая славилась замечательным исполнением опер великого композитора на рубеже XIX–XX веков и в 10-е годы нынешнего столетия традиция эта постепенно утратилась как по идеологическим, так и по творческим причинам. Почему же Валерий Гергиев, музыкальный руководитель и дирижер новой постановки Мариинского театра, который, вероятно, решил вернуть Вагнера России, выбрал именно “Парсифаль”?

Послушаем внука композитора, выдающегося интерпретатора его произведений, режиссера Виланда Вагнера: “Парсифаль” – естественный путь Вагнера от гиперромантизма к ясности, к той прозрачности, которая по своей структуре приближается к новой музыке... Вагнер-гиперромантик становится в “Парсифале” современным композитором”. Исследователи отмечали в “Парсифале”, что Вагнер открыл путь интеллектуальной драмы XX века, авторы которой наполняют миф психологической сложностью современного сознания. Ныне, когда в оперном жанре отступает конфликтный тип драматургии и все большее внимание привлекает сопоставление длинных, подчас единообразных по настроению пластов, насыщенных непрекращающимся внутренним движением, “Парсифаль” оказался на месте.

Кроме того, он, вероятно, привлек Гергиева возможностью передать развивающиеся здесь мотивы и образы прежних сочинений Вагнера. С “Тангейзером” его сближает борьба между чувственным влечением и духовными поисками; с “Лоэнгрином” образ главного героя (Парсифаль – отец Лоэнгрина), с “Кольцом нибелунга” – образ героя-искупителя, с “Майстерзингерами” – пантеистические воспевание одухотворенной природы. С “Тристаном” “Парсифаль” роднит сам подход к мифу, очищение его от всего лишнего, не имеющего отношения к главной идее – только через сострадание человек может приобрести чудесный дар познания, мудрость, способность к искуплению и, тем самым, спасению человечества.

У Гергиева был и свой собственный путь к “Парсифалю” – через литургическую музыку “Славянского Парсифаля”, как современники называли “Сказание о граде Китеже” Римского-Корсакова; через “Саломею” – гениальное творение другого Рихарда-Штрауса. Постановки обеих опер, имеющих немало точек соприкосновения с творчеством Вагнера, стали событиями в искусстве дирижера. Музыкальный руководитель Мариинского театра решил начать новую жизнь опер Вагнера с их “финала”, в котором композитор обобщает свое прошлое и “заглядывает” в эстетическое будущее.

История, положенная в основу “Парсифаля” (Вагнер опирался на эпическую поэму В. фон Эшенбаха), как обычно для этого автора, полна контрастов.

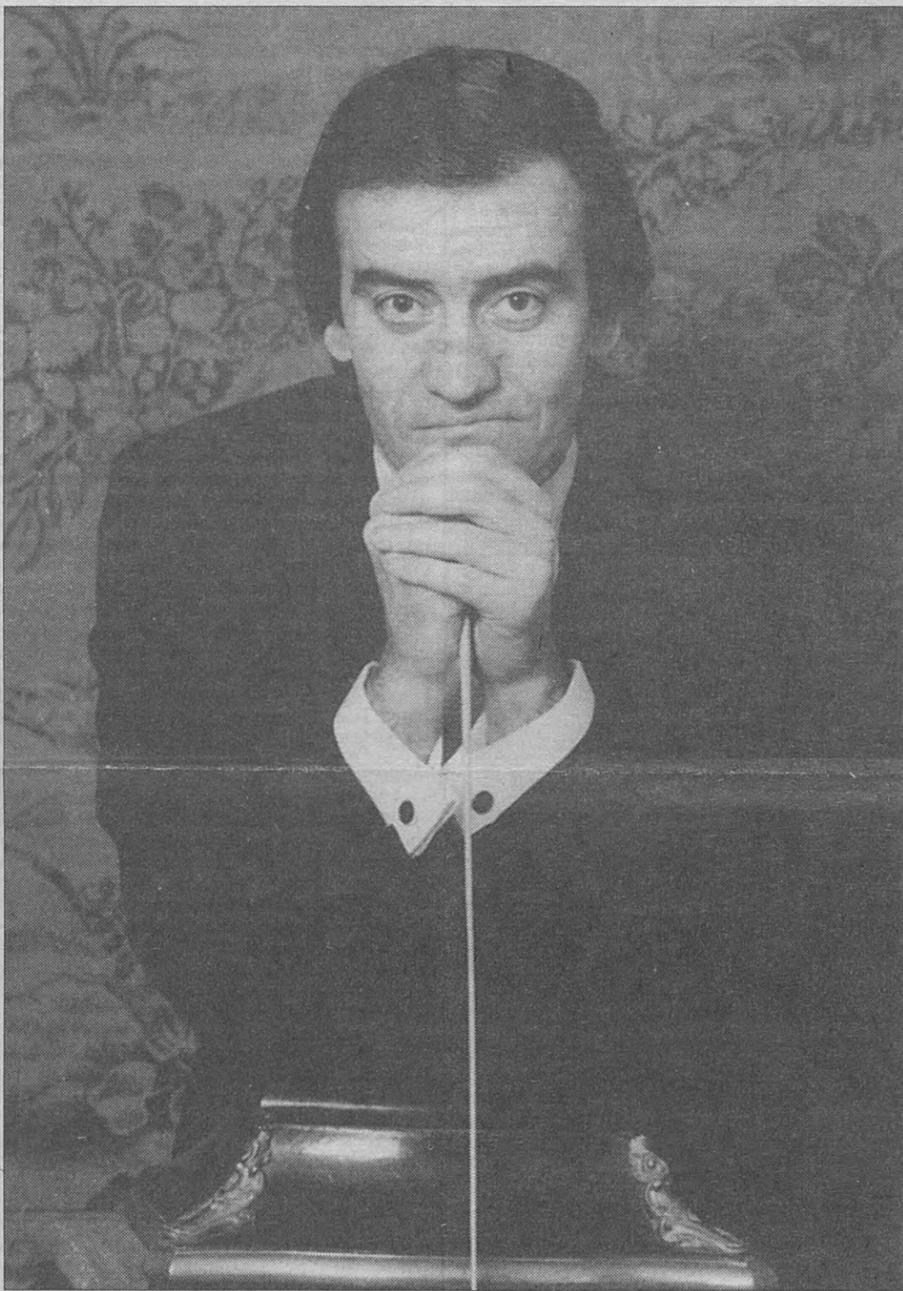
Король Титурель, владеющий двумя священными реликвиями – Чашей Грааля и копьем – воздвиг замок для сохранения святынь и объединил вокруг себя бескорыстных самоотверженных рыцарей. Один из них, Гурнеманн, встречается в священном лесу отрока Парсифаля и надеется, что тот, чистый душой, сумеет спасти святое копье, попавшее в руки злого властителя Клингзора и избавить от страданий не уберечьшегося от греховных чар смертельно раненого короля Амфортаса, преемника Титуреля. Однако Парсифаль обретает чудодейственную силу, обращает грешницу Кундри в праведницу и становится достойным хранителем христианских святынь, лишь пройдя через испытания соблазнами дев Клингзора и красавицы Кундри. И здесь, как мы видим, противопоставлены добро и зло, грех и добродетель, неукротимые соблазны и духовные воспарения. Но миф о Парсифале почти лишен событийности. Ушли в прошлое насыщенное действенностью легенды о бесстрашных героях и их борьбе. Композитора интересует отныне только эволюция души, история духа, передача самого процесса обретения святости, превращения грешницы в праведницу, душевно незряче-

го – в мудреца. Именно это он подчеркивает, заключая все конфликты истории – внешние и внутренние – в рамки торжественной сценической мистерии – так определил Вагнер жанр своей оперы. Соответствие в ушах и в сердце слушающего эту

вадет создаваемую Гергиевым атмосферу. Макет Лысика предназначался для другого спектакля – “Лоэнгрина” в Большом театре, но он не состоялся. Условно-символическое решение под стать мифу. Лысик-архитектор и Лысик-живописец наполняют об-

Гергиев открывает своего Вагнера

Марина НЕСТЬЕВА



партитуру больше всего остается дивной красоты литургическая храмовая музыка, которая господствует в крайних актах трехчастного “Парсифаля” и словно помогает нам созерцать саму вечность и в ней себя.

Органичное взаимодействие всех создателей нынешнего “Парсифаля” словно исходит из красноречивых слов К.Станиславского: “Само искусство зарождается с того момента, как создается непрерывная, тянущаяся линия звука, голоса, рисунка, движения...” И все же первым среди равных здесь оказывается дирижер.

Гергиев воистину руководит воссоздаваемым на сцене Мариинки действием. Он творит торжественную сценическую мистерию, как искусный зодчий, выращивает, вслед композитору, всю партию значительного зерна вступления. Он лелеет под сказанные композитором медленные темпы, длинные протяженные фразы; контрастные драматические вторжения принципиально не нарушают общестилистической мистериальной атмосферы; голоса вокалистов и оркестровых музыкантов образуют цельное вокально-декламационное пространство; притягивают слух мерцающие струнные, возвышенные хоралы меди, хрустальная чистота и тихая безмятежность детского хора.

Сценографическое решение замечательного украинского художника Евгения Лысика, ныне, к несчастью, покойного, разви-

важно-символическую канву конкретным содержанием: по бокам сцены большие, сродни каменным, расположенные веером плиты с полупредметным рисунком. В зависимости от сценической ситуации на заднике возникает то озеро, окруженное маленькими холмами, то святые ворота, ведущие в замок Грааля, то огромное тело паука, распластанное паутиной по всему полотну в замке Клингзора. (В финале оно поглощается сверкающим источником света духовного). Особо трепетную, таинственную атмосферу чудес, мистериальных откровений придают оформлению свето-цветовые эффекты использованной здесь лазерной установки (художник по свету В.Лукаевич). Спектр их велик, разнообразен, но главное – соответствует этапам музыкальной драматургии.

Движение мысли и чувства, переданные в музыку, оборачиваются на сцене ростом красоты, сверкающего торжества света, постепенностью весеннего обновления расцветающего священного леса.

В такого рода сценографии как нечто чужое воспринимаются плакатные приемы; проекция лика Богородицы или Христа на заднике; и совсем уж ни к чему крестное знамение, которым нередко осеняют себя персонажи, да еще по православному обряду – вспоминается заветное: “не поминай имя господина Бога всеу”. Но это замечание – одно из немногих в работе английского ре-

жиссера Тони Палмера, известного своими постановками в театре и особенно в кино. Палмер часто использует крупные планы – действие происходит близко к авансцене и подано выпукло-рельефно; мизансцены живописно-картинны, смены поз, жестов, походки воспринимаются как событие. Для постановщика явно важна цельность вокально-пластического облика персонажей. В спектакле задействовано все пространство зала, и этот эффект – действующие лица проходят по партеру, голоса хора доносятся с балконов, дополнительный оркестр звучит за сценой, создавая звуковую стереофоничность и придавая таинственную загадочность происходящему.

Мизансцены хора, к сожалению, не столь эффектны. При стройном монолитном звучании (хормейстер В.Борисов) недоставало мизансценической четкости, большей выразительности в построении групп, которое выглядело произвольным.

Трудно было представить, что при полной потере вагнеровской традиции у нас в стране, артисты смогут чувствовать себя в достаточной мере свободно в вагнеровской стилистике, исполняя, к тому же, оперу на немецком языке. (Бегущая строка с переводом уместно разъясняла смысл происходящего).

Мягкий монохромный тембр Геннадия Безубенкова гармонировал с представлением о рыцаре Гурнеманце как смиренном благородном слуге христианского культа Грааля-первом, кто встретил отрока Парсифаля в священном лесу. Король Амфортас – жертва соблазнов, тяжело страдающий от незаживающей раны, в исполнении Федора Можаяева, повержен сознанием своей вины. В интерпретации артиста преобладает декламационная выразительность. Патетичные интонации монарха драматически сменяют стоны обреченного. У Клингзора – носителя вселенского зла – в трактовке Николая Путилина – движения резки и повелительны, вокальная манера декларативна, фразы отрывисты, тембр жесток.

Вероятно, большой опыт тонкой камерной певички, сделал в прочтении Валерии Стенькиной Кундри такой убедительной. Артистка органична в передаче противоречий своей героини, с такой же страстью стремящейся к добру, как и погрязающей во тьме зла. Певичка не только прекрасно передает тембром голоса мельчайшие психологические оттенки характера Кундри. Она и незаурядно одарена пластически и драматически. Специально отмечу достойное немецкое произношение Стенькиной. Алексей Стеблянок в заглавной роли показал себя отличным профессионалом. В финале, когда Парсифаль становится избранником братства Грааля, певец достигает трепетного ощущения чистого света в тембре голоса.

Очень хочется, чтобы Вагнер вернулся на российскую сцену. Пусть залогом послужит первая ласточка, пролетевшая над Мариинкой. Пусть нам всем поможет и культурная память. Обратимся к опыту хотя бы двух величайших интерпретаторов опер немецкого гения – Ивана Васильевича Ершова, выдающегося толкователя всех главных образов Вагнера, и Всеволода Эмильевича Мейерхольда, прочтение которым “Тристана и Изольды” вошло в сокровищницу российского музыкального искусства. Сказанные много десятков лет назад, их слова звучат необыкновенно актуально и могут послужить руководством для любого постановщика.

Ершов: “Музыка этого композитора чрезвычайно сценична, но она требует исключительной выдержки, артистического нерва на темпе. Все должно быть приподнято – взор, голос, жест. Актер должен уметь играть без слов в тех сценах, где нет пения, а есть лишь непрерывное звучание оркестра. Надо соразмерять темп сценического движения с музыкой оркестра”.

Мейерхольд: “Драматическое содержание этого вдохновенного творения (речь идет о “Тристане и Изольде”). – М.Н. жидется на душевных переживаниях обыкновенных людей. Никаких резких движений или быстрых переходов с одного места на другое... В полном соответствии с заветами автора каждый шаг, каждый жест артиста всецело зависит от музыки, сливается с ритмом. Поза исполнителя, движения головы, размах руки, словом, вся пластика роли составляют одно целое с оркестровым сопровождением, в которое Вагнер вложил центр тяжести исполнения...”

На том и поставим точку, а лучше отточим...

● Валерий Гергиев

143