

Я видел вечную женщину

Аня Силья на сцене венской Фольксопер

Алексей Парин



Оперы XX века предстают на сцене венской Фольксопер (своего рода филиал Штаатс опер), не в пример классическим опереттам, в весьма культурном виде. О великолепной «Леди Макбет Мценского уезда» с Ребеккой Бланкеншип в главной роли я уже когда-то писал; до сих пор спектакль держит сценическую форму. В «Смерти Дантона» Готфрида фон Айнема, послевоенном шлягере со скромными музыкальными достоинствами, но точно найденным идеологическим зарядом, политические схемы и лирические откровения умело смешиваются в сценичный коктейль: шампанское исторических костюмов оттеняет крепкую основу конструктивно-условных декораций, а лимонный сок добротного современного пения не дает полностью отдаться во власть разрушительных стихий. В очаровательной «Лисичке-плутовке» детская сказка и поиски глубинной психологии амальгамированы тоньше, основательнее, органичнее — может быть, ровно настолько, насколько музыка Леоса Яначека, искренняя и поэтичная, органичнее продуманных «ходов» фон Айнема. В «Лисичке» есть ансамбль, есть общая сценическая и музыкальная культура — но нет индивидуальностей; в приятном впечатлении недостает чего-то существенного.

В другой опере Яначека, следующей в творчестве композитора непосредственно

за «Лисичкой», — «Средстве Макропулоса» (1926), которую поставила на сцене Фольксопер немецкий режиссер Кристина Милиц, тоже есть ансамбль и общая культура, но есть и нечто большее: актерская работа, уровень которой выходит за все мыслимые рамки.

Сначала короткая биографическая справка. Аня Силья, главная певица «нового Байрейта» эпохи Виланда Вагнера, феноменальная Саломея и Лулу, начав свою оперную карьеру в 16 лет Розиной и Царицей Ночи и спев слишком рано сложнейшие драматические партии, в тридцать закончила сценический путь и превратилась в блестящее прошлое оперы XX века. Однако через десять лет, дождавшись взросления троих детей (муж певицы — известный Москве по гастроллям Гамбургской оперы дирижер Кристоф фон Дохнаны) и возвращения голоса «на круги своя», вернулась на сцену и снова заставила говорить о себе. Надо видеть, как рассказывают о ней «живые свидетели»: глаза горят, голос прерывается даже у самых сдержанных. В «Лоэнгрине» Боба Уилсона (Цюрих) жесты — одни только жесты — ее Ортруды насыщают все первое действие грозowymi токами. В Париже ее лысая Кормилица из «Женщины без тени» становится в эпицентр метафизического землетрясения. И так далее до бесконечности...

Героиня «Средства Макропулоса» выходит на подмостки — и короткое замыкание между сценой и публикой происходит незамедлительно. Насыщенный обертонами голос заметно вибрирует, опасно «подъезжает» и срывается на

крик. В лице одновременно живут летучие женские чары и жесткость голого черепа. Эмилия Марти (в облике которой является нам Аня Силья) — одновременно древнее хтоническое существо, чьи триста лет жизни — только верхушка айсберга, и вчера родившаяся Лилит, жить которой на Земле долго не полагается. На языке родных осин и ковриков с лебедями этот образ у нас воплотила неувядаемая Людмила Гурченко, разумеется, в кино и в легком жанре.

Аня Силья существует в пространстве трагедии — потому и средства иные, и ассоциации побогаче. Возраст — певческий и человеческий — ровно через десять минут исчезает не в переносном смысле, а в буквальном. Голос слушается идеально, все трудности вокальной партии предстают как подарки от композитора великой певице и от певицы — цепенеющей публике. Эмилия Марти меняет наряды, закручивает всех встречающихся с ней в водоворот, выплыть из которого может только она одна. Хорошо срететированные мизансцены теряют свою «впетость» и ошеломляют импровизационностью. Любый жест, приседание, запрокидывание головы ощущаются в этой женщине как знаки судьбы.

Но конец нас просто добивает. Чувствуя дыхание смерти, она открывает себя без остатка. Она идет к нам — тоже буквально. Спускается в оркестровую яму, срывает парик, открывает на словах свои романтические тайны, в музыке — тайны куда более страшные, а в лице и глазах — уж совсем непереносимые. Она заставляет нас смотреть на то, как в живом теле поселяется смерть. Наделяет голос увяданием живого и напором мертвого, лицо — ледяной безжизненностью и пламенным жаром (и все это не в смеси, а в единстве), переходит через барьер и оказывается лицом к лицу с публикой. Мы так до конца и не можем поверить в то, что это реальность. Надо слишком много сил, чтобы выдержать прыжок в бесконечность. Аня Силья это знает и, оставив зал в состоянии, близком к истерике, возвращается на сцену. Мы успели полностью вырубиться из фабулы и потому воспринимаем ее возвращение в каком-то метафорическом, переносном смысле. Вечная женщина не вышла из зала куда-то прочь, на Верингер-штрассе, в гущу венской толпы, а осталась в недрах театра и еще явится нам.

Может быть, Кристина Милиц поставит в следующем сезоне «Огненного ангела» Прокофьева, и бесноватая Рената тоже примет тогда облик великой артистки по имени Аня Силья.

ПАРТИТУРА



АКСЕЛЬ ЦАЙНИНГЕР