



Мне, столь рьяно отстаивающему принципы «режиссерского театра» в сегодняшней опере, придется с порога повторить прописную истину — самому себе и другим: да, да, да, режиссерские открытия и тонкости мало что стоят без жара музыкантских душ, без пыла актерских сердец. Кто бы воспринял всерьез вагнеровское «Кольцо нибелунга» в гениальной интерпретации Патрика Шеро, если бы вместе с ним не творили дирижер Пьер Булез, Гвинет Джонс — Брунгильда и Доналд Макинтайр — Вотан? В прах бы распались все россыпи озарений, все сокровища психоаналитических кладовых в «Риголетто» Гарри Купфера, если бы не было у него той, кто надевал на себя все эти драгоценности по праву королевы, — Джильды в исполнении берущей за сердце Магды Налор.

Но есть и обратная сторона: дирижеры и певцы часто воспринимают хороших режиссеров как врагов, мешающих им демонстрировать свое абсолютное превосходство в опере. Они поворачивают к этим узурпаторам спину — и с удовольствием

сплозают в сытое, уютное болото оперной рутинки, где выйдя и пойдя (в отличие от известного советскому уху призыва, просыпаться не обязательно), а все остальное — от лукавого (корм и объявляется режиссер, погнавший на алтарь оперности). Но есть певцы, которые идут навстречу режиссерам не только с поднятым забралом, но и с открытой душой. Вспомним в фотографическом символе, на которой певцу Анио Силья душит режиссер Кристина Милиц. Они репетируют оперу Леона Яначека «Средство Макропулоса» в венской Фолькс опере, произведение, в котором центральный женский образ, как Тоска у Пуччини, есть не роль для примадонны, но сама Примадонна, архетипическое воплощение Женщины, в данном случае даже больше, чем в Тоске: инкарнация Вечной Женщины, потому что певица Эмилия Марти, героиня Чапек и Яначека, прожила на грешной земле уже триста лет — и пока еще не до конца утратила секрет непреходящей молодости.

Те, кто хотел бы использовать эту

эффектную картинку в целях иллюстрирования темы «Режиссер душист в опере все живое», остановитесь в своих домыслах! Нет, Кристина Милиц, ученица и последовательница Гарри Купфера, давит на горло своей партнерши по творчеству не в целях отмены вокала, а вовсе даже для того, чтобы разбудить в певице весь демонизм, всю «фам-фатальность» и тем самым ей же, примадонне милостью Божьей, принести новый триумф!

Вспомним в фотографическом пристальнее, заглянем в прошлое обеих артисток.

Аня Силья — та, которую называют «живой легендой». Она в шестнадцать лет спела в своем родном городе Берлине на сцене Городской оперы Розину, а в девятнадцать — Париду Ночи на фестивале в Экс-ан-Провансе! В 1960 году, когда ей исполнилось двадцать, обновитель Байрейта Виланд Вагнер увидел в ней свою единственную Сенту. До самой смерти вдохновенного режиссера Силья оставалась одним из столпов «Нового Байрейта»: Эльза, Елизавета, Венера, Ева, Фрейя обрели в ней голос и душу, которые нечасто случаются в мире. А потом она захотела невозможного: еще до тридцатилетия вкусила от самых запретных плодов, взвалила на себя неподъемные ноши Изольды и Брунгильды, Лулу и Марии в «Воцке», Электры и Саломеи. Красавица и обладательница вокальных тайн, стройная, как танцовщица, и раскованная, как лицедейка, Силья покоряла Лондон и Брюссель, Чикаго и Кельн. Но — в один прекрасный день голос отказал. Силья сказала себе: «Сделанного — достаточно!» — и стала образцовой женой дирижера Кристофа фон Дохнани, образцовой матерью троих детей. Прошло около десяти лет — и голос вдруг снова окреп и взликовал. И она начала делать подарки режиссерам-максималистам — бунтующей против всеразъедающей буржуазности Рут Бергхаус, загадочному апологету постмодерна Роберту Уилсону. Сегодня, в девяностые годы XX века, ее Орловский и Лулу, Кормилида из «Женщины без тени» и Ортруда из «Лоэнгрин» снова магнетизируют Цюрих и Париж, Франкфурт и Лондон.

Кристина Милиц — неутомимая труженица в мастерских постструктуралистского психоанализа. Не надо думать, что это мастерские в смысле технического или ремесленного: у художников ведь тоже должны быть свои мастерские, заваленные мусором и наработками, иначе их дело грозит превратиться в легковесный дилетантизм. В дрезденском «Орфее» Милиц утверждала потенциальную бисексуальность любого Художника, одержимого творчеством как самопознанием, примерила смутные, химеричные образы Густава Мора на дымящиеся, трещащие в зеркалах тело мифа. В венской «Леди Макбет Мценского уезда» Милиц ока-

зывалась непредсказуемо способной заглянуть в самую глубину души самой русской из всех оперных героинь XX века, и в ее крепких (посмотрим снова на снимок!), вяжущих, вырывающих из актера раба, руках певица из Южной Африки Ребекка Бланкеншип становилась такой Катериной, которую по органике и мощи можно было сравнить разве что с неоспоримой Катериной Галины Вишневской эпохи расцвета.

В венском «Средстве Макропулоса» Милиц все закрутила вокруг Ани Силья: Примадонна милостью Божьей предстала в ключевой сцене оперы на круглом помосте посреди полупустой сцены, в ритуальной позе — опершись о роуль, который, казалось бы, обрел испанские, мифологизирующие размеры, — и взобраться на этот помост было практически невозможно простым смертным, жалким пигмеям, окружавшим диву. В пении Силья являло себя странное соединение — в самом начале оперы, первые десять минут — возрастной неустойчивости, даже слабости и неимоверной мощи, неукротимой энергии, молодецкой способности на раз совершать любые вокальные кульбиты, без лонжи зависать на

стриптизе и спускалась в трюм оперного корабля, к оркестрантам, она выходила на верхнюю палубу к эркерам партера — и срывала свой окрашивающий парик, предстала трехсотлетней вешуней, обезумевшей от везания норной из «Тибели богов», раздавленной временем Мудрейшей из древних саг. Голос Силья входил в нас как магнетическое поле. Сви-дельственную: чувства не желают расставаться с этим наваждением, прохладят недели, а оставшийся в них пор сознания образ-сгусток до сих пор способен прорастать новыми импульсами. Собственно говоря, внутри меня сформировался новый миф по имени Аня Силья, и не знаю, что способно сокрушить его нуминозную, устрашающе-потустороннюю силу.

После того как я оказался в грехе мифотворчества, читателю ясна шкала, внутри которой я располагаю все услышанные и увиденные певич, по праву именующихся первыми дамами оперного королевства: Силья на то и остается единственной и неповторимой, существующей в ином пространстве, что не мешает фактом своего существования другим артистам обезоруживать публику

лирика. Об этом когда-то толковал не без лирического блеска английский поэт Джон Китс, но то был как-никак разговор о метафизике, а не о вокале: метафизическое молчаливое пение вряд ли представляет интерес для театра.

Естественность, почти что странная в опере, обладает англичанка Барбара Бонни — естественно пения прежде всего, но и сценического поведения тоже. В «Свадьбе Фигаро» венской Штаатс оперы на сцене легендарного Театера ан дер Вин ее Сюзанна побеждает всех вокальных соперников без видимых усилий. Итальянка Чечилия Газди, строя из себя роскошную, загадочную, упивающуюся собственными изысками Графиню, оказывается на самом деле чужачкой в моцартовском мире красоты и ясности: россияне в кунштюкками, тембральными финтифлюшками здесь никого не обманешь. Тем более что спектакль Клаудио Аббадо и Джонатана Миллера сценически и музыкально нацелен на естественность интонации, аутентичность звука и мысли, прозрачность эмоции. В обшарпанном доме, рядом с пыльными чехлами и старой мебелью,

ти? Но вот появляется Сента — и весь заряд музыки меняется. Только с ней, визионеркой и мученицей своей мечты, приходит на сцену жизнь: как только звучат первые фразы Сенты, музыка размягчается, окутывается дымкой возвышенного, напигтывается лиризмом, берущим нас за душу. Мы жално вслушиваемся в каждое слово, каждую ноту Бенячковой: особая славянская задумчивость, подкупающе искренняя порывистость сообщают полчеркнуто романтической героине Вагнера высшую достоверность, весомую органичность.

Американка Каран Армстронг, жена режиссера Геца Фридриха, по своей природе не принадлежит к «лирикам»: в ней как правило выходит на первый план высочайший профессионализм (так, по крайней мере, казалось на штурцбургской «Саломе» и феминистской опере Маттуса «Дездемона и ее сестры», справившей премьеру на Шведингенском фестивале). Но в «Кате Кабановой» Яначека, поставленной на сцене берлинской Дойче Опер Гюнтером Кремером в чистых лирических ибсеновско-стриндберговской драмы, Армстронг явила естество столь тонкого помола, треплет столь пронзитель-

но естественности, что вопрос о ее лиризме в один момент решился положительно. В монологах, в любовных сценах, в бытовых картинках героиня Армстронг существует в обложке избранности, высшей просветленности, и жесткие конструкции безупречно по вкусу и мысли выстроенного спектакля словно гнутся и скручиваются именно там, где сквозит Катерину сочтены в этот мир чистая поэзия.

Карола Хен — поднятая на котурсы жрица Ифигения в иероглифически-линейной постановке знаменитого Ахима Фрайера по опере Глюка Вагнера столько разухабистости, грубости, деревенской танцевально-

человеческая природа раскрывается как-то особенно тревожно, шемяще, хрупко, и именно в Сюзанне Барбара Бонни сосредоточивается весь будничность лиризм, вся повседневная поэзия жизни, которые посягают парадные прелести примадоннствующей Графини.

Лирической энергией высшей пробы берет в полон Габриэла Бенячкова. Вокруг нее выстраивает своего венского «Летучего голландца» Микаэль Шенвалд, дирижер, знающий секрет сиюминутного рождения трагедии из духа музыки. Весь первый акт мы недоумеем: откуда в раннем Вагнере столько разухабистости, грубости, деревенской танцевально-

Алексей ПАРИН

# Души моей царицы Примадонны Вены и Берлина

острие сверхвысокой ферматной ноты. В облике и поведении Силья чудились пугающие знаки смерти, распада, глениа — и одновременно манили прямые женские черты, эти пьянящие повороты головы, блеск глаз, эротизм повадки, ослепительная элегантность являли женщину в расцвете естества.

От предфинального тур-де-форса режиссера и актрисы голова шла кругом. Отчаявшаяся Эмилия решила открыть всем и каждому свою жизненную тайну. Но ей, максимальной в искусстве и эросе, мешал барьер оркестровой ямы и театральных аксессуаров. Она захлебывалась страстью в своем душевном

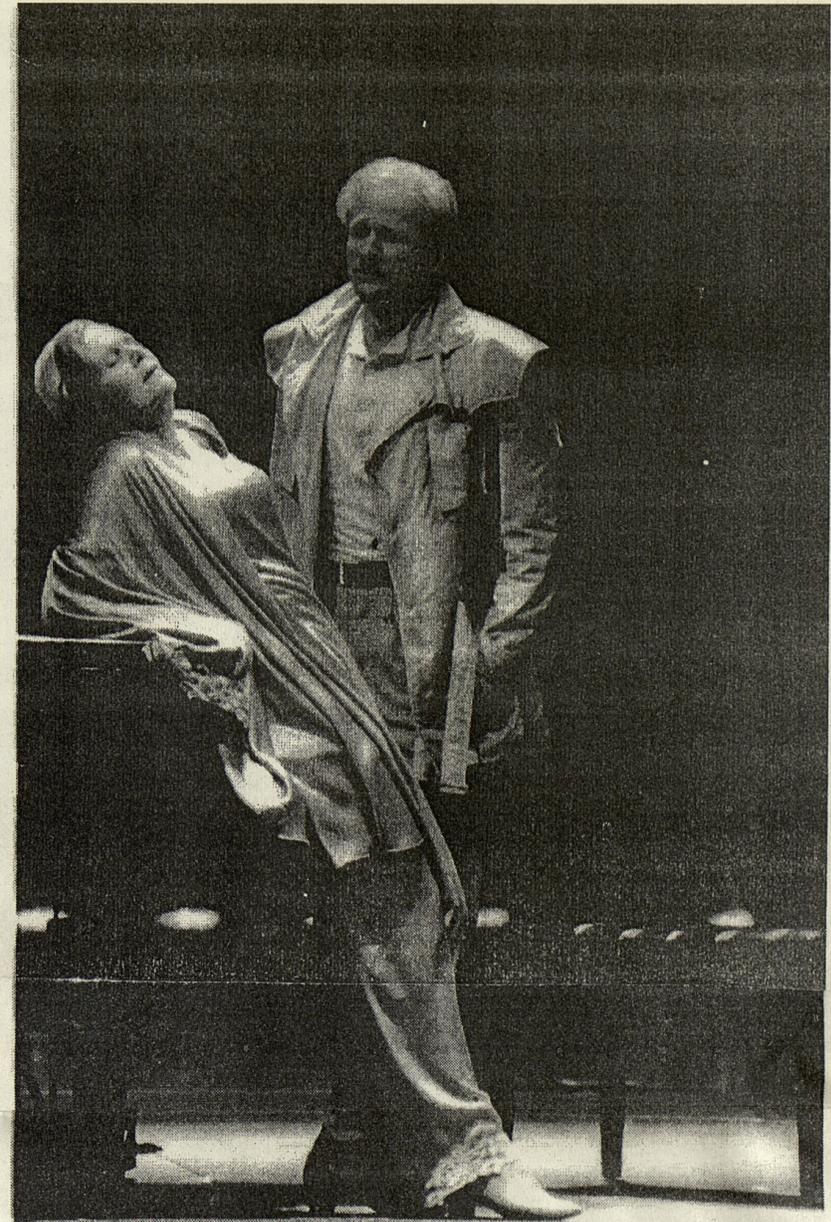
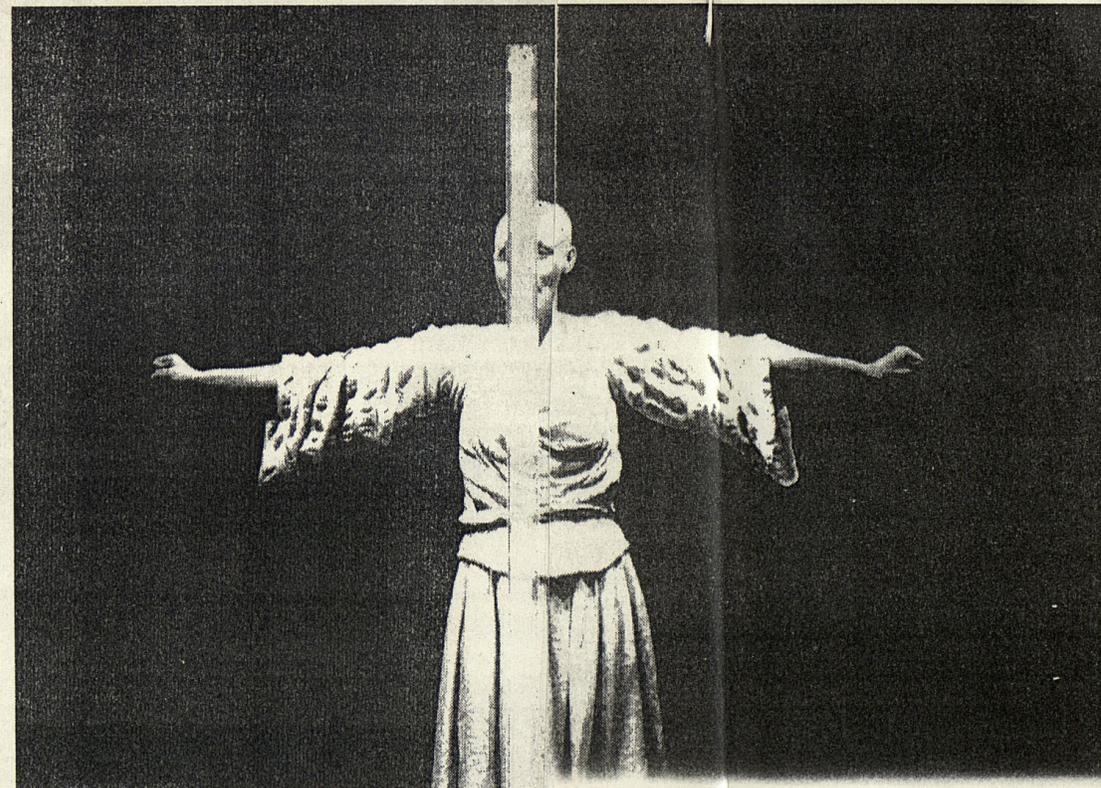
неоспоримыми достоинствами. Вот лирические героини. Когда Виктория Лукьянец выходит на сцену венской Штаатс оперы в роли донизеттиевой Адины, музыкальное пространство светлеет. Научившись пользоваться вокальным даром европейски мягко, по-примадоннски лукаво, Лукьянец держит публику до конца оперы на прицеле тщательно скрываемой тайны — и только в финальном дуэте широко распахивает окна в пространство торжествующего вокала. Считающийся лириком и специалистом по белкянскому Уильям Маттеуцци, партнер Лукьянец, утверждает абсолютную неслышимости, как главное достоинство истинного

человеческая природа раскрывается как-то особенно тревожно, шемяще, хрупко, и именно в Сюзанне Барбара Бонни сосредоточивается весь будничность лиризм, вся повседневная поэзия жизни, которые посягают парадные прелести примадоннствующей Графини.

Лирической энергией высшей пробы берет в полон Габриэла Бенячкова. Вокруг нее выстраивает своего венского «Летучего голландца» Микаэль Шенвалд, дирижер, знающий секрет сиюминутного рождения трагедии из духа музыки. Весь первый акт мы недоумеем: откуда в раннем Вагнере столько разухабистости, грубости, деревенской танцевально-

человеческая природа раскрывается как-то особенно тревожно, шемяще, хрупко, и именно в Сюзанне Барбара Бонни сосредоточивается весь будничность лиризм, вся повседневная поэзия жизни, которые посягают парадные прелести примадоннствующей Графини.

Лирической энергией высшей пробы берет в полон Габриэла Бенячкова. Вокруг нее выстраивает своего венского «Летучего голландца» Микаэль Шенвалд, дирижер, знающий секрет сиюминутного рождения трагедии из духа музыки. Весь первый акт мы недоумеем: откуда в раннем Вагнере столько разухабистости, грубости, деревенской танцевально-



и Торил Карлсен — гротескно-шарнирная кукла Мелизанда в оледенело-эстетском спектакле Рут Бергхаус по шелверу Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда» в том же театре — занимают промежуточные положения на пути от «лиричек» к «техничкам». Даже в минуты высших потрясений сердце Ифигении не способно дрогнуть, хотя, с другой стороны, в ровности, с которой Карола Хен проводит труднейшую партию от начала до конца, постоянно есть стоячее напряжение, мощный холодный накал: может быть, не худший выход из положения для сегодняшней обрисовки одинокой глюковской героини. Мелизанда в исполнении Торил Карлсен вызывает что угодно, но не умиление: впрочем, именно смысливание лирического глицерина с сухого архетипического каркаса и входило, кажется, в задачи радикальной Рут Бергхаус, и оркестр под руками Михаэля Гилена окружает ясный, светлый, но несколько простоватый голос Карлсен не дымкой, но точно выделенным узором. Лирика в обоих случаях если и приходит на сцену, то плотно упакованной в строгий стиль и четкую форму.

А две блистательные англичанки — Маргарет Прайс и Энн Марри — приносят в старомодную «Ариадну на Наксосе», обломок гэдзэровского великолетия на подмостках сегодняшней берлинской Штаатс оперы, такое море чувств, что, даже призрачная в них примат виртуозности над лиризмом, нельзя не раствориться в творимой ими плывуще-обволакивающей музыке. Сфокусированный,

тряпками, сыплется на пол бессмысленным конфетти.

Ее Эльвира в «Пуританах» на сцене венской Штаатс оперы (о премьере я уже писал в майском номере газеты) представляла не героиню оперы с душераздирающими событиями, но довольно равнодушной ко всему примадонной, пришедшей к публике, дабы побаловать ее слух россыпями рулад, монистами колоратур, вспышками ликующих верхних нот на спокойном душевном небосклоне. Искусный режиссер Джон Дью оставил ей все выходы как нельзя более эффектно — лиловая мгла безумия то пятнала ее жемчужно-белый наряд, то отступала прочь, словно не смея приблизиться к сияющей чистоте. Примадонна то заламывала руки, то бесслезно роняла их в беспредельном отчаянии. Голос то штурмовал запретные высоты, то струился ясным равномерным ручьем. Но: чуда не происходило, и миф о Примадонне, хранительнице очага в храме оперного искусства, не оживал. Мы отдавали должное мастернице — и без особого сожаления покидали зрительный зал.

Примадонна приходила к нам в облике Ани Силья и оставалась в наших сердцах навеки.

На снимках: Кристина Милиц душит Анио Силья; Аня Силья и Курт Шрайбмайер в «Средстве Макропулоса»; Эдита Груберова в «Пуританах»; Карола Хен — Ифигения.