

Шёнберг: оперный, киношный, балетный

Спектакль брюссельского театра La Monnaie на фестивале Wiener Festwochen

14.6.96

Алексей Парня

В

обычно-то по-хорошему на этом спектакле надо бы сидеть рядком трем обозревателям «Столетия»: мне бы заниматься своим прямым делом — оперой, а моим очаровательным и вдохновенно пишущим коллегам Юлии Бедеровой и Татьяне Кузнецовой — темами «немое-живая» и modern dance соответственно. Но, увы, ваш покорный слуга, заброшенный в Вену волею судьбы с целями академическими (чтение лекций в университете), провозившись какое-то время в Театре ан дер Вин и не обнаружив поблизости дам своего журналистского верста, отказался на возмутительно антиминистскую акцию и рискнул обо всем написать в меру собственного разума.

Начнем с имен и фактов. Режиссер Клаус Михаэль Грюбер, балетмейстер Анне Тереза Де Кееремакер и лириксер Антонио Паппано в союзе с художниками Жилем Айо (декорации), Руди Сабунги (костюмы) и Винчио Кели (свет) попытались объединить в целое (длительностью около полутора часов без перерыва) три опуса Арнольда Шёнберга: оперу-монодраму «Ожидание» (1909), Музыку для сопровождения киносцены (1929—1930) и знаменитую «Просветленную ночь» (1899) в авторском переложении для струнного оркестра (1943). Премьера триптиха состоялась в Брюсселе в ноябре 1995 года — теперь его приняла в свой радушные объятия чудесная публика Wiener Festwochen, уставшая от венского самодовольства и приятно похожая на любимую публику берлинских и московских тузов.

К вопросу о венском самодовольстве. Wiener Festwochen не обошли стороной пышно празднуемый в стране юбилей — тысячелетие Австрии, но правильно ориентированное искусство решило вывернуть событие наизнанку: в рамках фестиваля разработан проект «Тысяча лет паралича», в котором персонажи-мифы австрийского искусства и австрийской истории (Альма Малер-Верфель, Елизавета, Мария Терезия), жанры-мифы австрийской культуры (опера, вальс и йодль) и просто мифы культуры XX века (еврейство в Вене начала столетия) поданы в здоровом — когда надо, серьезно-трезвом, когда надо, отстраненном, абсурдистски-снятом — обличье. Установка этого проекта напрямую рифмуется с установкой показанного в Москве (месяц назад) и в Вене (в рамках фестиваля) спектакля ганзбургского Шаушпиляхауса по пьесе Эльфриды Елинек Wolken Heim, которую, может быть, надо было бы перевести как «Облака: мой дом», дабы подчеркнуть его здоровую антисепалопатриотическую направленность.

Арнольд Шёнберг — тоже один из мифов австрийской культуры XX века. Венская самодовольность, в области чистой музыки еще способная на широкий шаг и красивый жест, в оперном жанре предпочитает Шёнберга не видеть в упор. Вся Европа взахлеб ставит «Ожидание» и «Моисей и Аарон», в Инсбруке идет «Ушедший из Варшавы», а лично Вене надо вывозить спектакль на музыку еще одной венской школы аж из Брюсселя. Ополтавшая дружина при этом, как уже отмечено, упускает спектакль в сторону оперных объятий.

«Ожидание» и «Просветленная ночь» — два пространственных полуса мультимедиального действия. В первом — единственный персонаж, тяжело при-



«ОЖИДАНИЕ». ЖЕНЩИНА — АНЯ СИЛЬЯ

ближающийся к публике в своем движении к страшной истине через полностью скрывающие сцену бесчисленные (по-метерлинковски мрачные) слои газовой ткани, испещренной темной рябью. Во втором — около десятка танцовщиц, предельно энергично, до какой-то бешеной вертячки, осваивающих освобожденное пространство сцены, маркированное лишь несколькими живыми стволами (по-чеховски произвольными) деревьев и засыпанное мертвыми, как говорят французы, листьями. В промежутке между двумя полусами — переход через узкий черно-белый туннель: на авансцене корчится то от самозабвенного восторга, то от желания поделиться счастьем со зрителем резвушка-хохотушка в розовом кукольном платье с предельно выразительными стопами, способными выразить все ее не слишком сложные эмоции, а на закрывшем сцену киноэкране проистекает упорительно смешная свалка из фильма «Вечер в опере» с участием знаменитых братьев Маркс.

«Грозная опасность, страх, катастрофа» — один из подзаголовков происходящего на сцене. Музыка Шёнберга продлевает за время спектакля путешествие вспять — от сумрачной атональности, истерического атематизма микрокосмоса к постромантическому разливу чувств, бесконечно длящейся предкатастрофе макрокосмоса. Экскурс в строгую додекафонию — и мост и бездна одновременно: только преграда экрана с преувеличенно натуральными американскими коммками не дает нам низринуться в заклинувшую черноту, захлебнуться в пренебрежении. Антонио Паппано вместе с оркестром La Monnaie насыщает оркестровую ткань смысловой значимостью, подлинно театальной выразительностью, и все линии схождения-расхождения сцены и музыки прочерчены предельно ясно.

Женщину в «Ожидании» исполняет великая лицедейка Аня Силья. После роскошного вокала Джесси Норман в Зальцбурге детонациям и стертый звук Силья разочаровывают. Но певица и режиссер предлагают свои оправдания: перед нами элегантная слепая старуха, а не юная героиня из либретто Марии Паппенхайм с его «предвосхищением автоматического письма» (Адорно). В жестическом театральном языке «Ожидания», чувствуящемся не только бытовой детали, но и сугубо расширенного, цвет играет первостепенную роль: алые ногти и алые туфли этой новой Беккетовой Винни с сучковатой палкой в руках, одетой в голубовато-

серебристое бальное платье с бриллиантами, буравят тьму подсознания страшными знаниями, ведут нас в поиске страшного, но ясного решения-события. Словно всю энергию танцовщиц скрывает в себе эта как бы затрудненный движущаяся Женщина, эта светлая фигура, то пробивающаяся тьму, то теряющаяся в запятанных брызгами ужаса слоях своего Я.

Клоунская интермедия резвухи и братьев Маркс дает нам время освободиться от мрачных чар серебряной Старухи Цирцеи. Следя за уморительными ужимками хохотушки на авансцене и нагромождением комических несообразностей в театральной комнатке на экране, мы все равно существуем в духовном пространстве Шёнберга. Когда на экране все вдруг оптом вываливаются из двери и падают в кучу малу, а музыка издает свой самый трагический, самый истинный вопль, мост-бездна дает нам прощых.

В перипетиях танца, лихо обживаемого ансамблем ROSAS, подвижная природа женщины часто наталкивается на истуканность мужчины. Герой «Ожидания» был мертв физически — в хореографии Де Кееремакер массивно одетые, массивно обутые мужчины, словно мертвые идола, поначалу отталкивают от себя босоногий сапфически пылких девушек. Балетмейстер не уходит от жанровости — атмосфера некоторых сцен лирично и тихо высветливает какую-то специфически film de siecle'ную апокалиптически светлую опущку леса, охрану жизни. Экзальтированность женщины позволяет на какие-то моменты достигаться до прямого эмоционального ответа со стороны сильного пола, который в пору назвать здесь слабым с точки зрения эмоциональности. Разлив чувств катящегося апокалипсиса оборачивается «скрещением рук, скрещением ног», а отчаяние перебарывается от пары к паре, от тела к телу, как холодный огонь, серебряный свет, истекающий из тела Старухи-Цирцеи.

Музыка Шёнберга, несмотря на антихронологичность композиции, замыкается цельным фрагментом психической действительности. Чтобы понять, соединятся ли в единое целое мультимедиальное действие театра La Monnaie, надо познать с ощущениями: чем глубже увиденное уходит в контекст воспоминаний, тем незаметнее швы. Потому что все вместе, и музыка и зрелище, есть не что иное, как несуществующее, но ясное воспоминание о несуществующем театральном Шёнберге в Вене.

А еще: Раймунд антиванский, Верди антихоронский и Эсхил антиберлинский

Чтобы наслаждаться красотами венского диалекта и чистотой зрительных образов, надо было сидеть в тот же Театр ан дер Вин на «Девушке из страны фей, или Крестница-миллионера» Фердинанда Раймунда — несмотря на негодование рецензентов большинства критиков и театралов. Последние поставили в вину чародею театра Карлу Эрсту Херрманну, после великого множества побед в опере дебатырующему в драматическом театре, его небрежение «режиссурой» и чрезмерное увлечение «спеническими эффектами». Отсутствие режиссуры, кажется, проявляется в том, что немецкий артист наивно отяжеляется от жанровой характерности, сочного утрирования и узнаваемой венской бытовщины, настаивает на легкой иронии и изяшной отходчивости; в переводе на язык родных осин нечто подобное подучилось бы, если бы самого купеческого Островского играли как «Синюю птицу». Вне контекста венской традиции (мне, увы, на практике почти незнакомой), глазами чужака спектакль воспринимается как изысканная, чуть перенасыщенная выдумкой фантазия на разнообразные темы старинной машинерии, магии языка и нестаринной лирики: куплетные дуэты главного героя с Молодостью и Преклонным Возрастом, педвары жанра (музыка Тассито Йельде), увядая в породковой пейзаж с рекой Вин — на одном берегу ее встретят голые первой четверти XIX века, а по другому мчатся неостановившиеся современные автомобили. Удивляюсь, почему венцы не хотят слышать мягкую человеческую интонацию этого крикливо, совсем не радикального спектакля и заходят от негодования при одном упоминании о «Крестнице-миллионере», который из программы Wiener Festwochen перекомует в Бургтеатр.

Если хочется радикальности, да еще к тому же в опере, надо ехать в Грац: там играют такую «Аиду», что всем черт, этим апогеям шлампа и рутини, тошнот. Словно в упор сравнительно подальской (географически) Вероне, где без слонов и лошадей жеребцов никак не обойтись, все главные сцены «Аиды» играют в современной комнате с диваном, соединенной с внешним миром ровно одной дверью. Режиссер Петер Конвичный, получивший за этот спектакль звание лучшего оперного режиссера года (журнал «Оперн-вельт»), возвращает верлиевских героев к человеческим масштабам и заставля-



«ДАНАИДЫ». СЫНОВЬЯ ЕГИПТА В ДЕЙСТВИИ

ет зрителей, поначалу обалдевающих от наглого обращения с Древним Египтом, забыть про орнаментальные изыски и увлечь сюжетом: о войне как выгодном бизнесе — и масорубке, перемалывающей человеческие судьбы. Если бы в Граце пели так, как в московском «Геликоне», неки бы этой «Аиде» не было. Увы, при нынешнем богатейшем «парке» молодых певцов выбор Граца прямо-таки поражает: ни одного попадания в партию. Если бы Амнерис не только крушила стены комнаты после судилища тем мечом, который последовательно ведет линию войны через весь спектакль, не только являлась бы Аиде и Раммесу тем ангелом смерти, о котором они поют, а еще и пела хотя бы в четверть Образовой, театр бы просто рухнул.

Но бывают, бывают случаи, когда замысел и его исполнение сходятся. В Вене на Wiener Festwochen театральный зал в Museumquartier почти рухнул после спектакля «Данаиды», показанного в постановке Сильвиу Пуркарете Национальным театром Крайовы из Румынии. Пользуясь полным текстом «Просветленных» и фрагментами из разных произведений Эсхила, Пуркарете и Поль Кирибута реконструировали тетралогии (достоинств трагедий «Египтяне» и «Данаиды» и сатирическую драму «Аммимона») и обрели ее разговорами шпигунских, все понимающих и ко всему равнодушных богов — дам и джентльменов в белоснежных торжественных одеяниях. Пятьдесят дочерей Данаиды и пять-

десят сыновей Египта (а в конце пятьдесят сатиров) явились на пустую сцену на нерасчленимыми конгломератами-воинствами, то суммой лирических индивидуальностей. Пятьдесят белых чмолянов в руках у дочерей Данаиды становились то скарбом, то крепостью, то постаментами для статуй, а то вдруг служили, раскрыв свои недра, ванными комнатами, в которых девушки не торопясь вошли к скарбу, то крепостью, то Бритогазовой старец Данаид с голыми женскими грудицами, мощное создание вытопками судьями Коки Блоос, минигулировавшая человеческими судьбами и телами, неказирая на дряхлость и увечность, помиде богов-олимпийцев. Ни один выход на сцену, ни один уход не был забыт: промальный движущийся куб, то извергал наружу череду персонажей, то втягивал в себя тела. А когда в конце на столе у Зевса падали лентой сточные фомки домино, когда велел за этим в том же ритме ложились лентой на землю поставленные на попа чмоляны Данаид, а в завершение всего падали друг за другом люди-звенья длинной живой ленты, становилось ясно: театральная язык, основанный не на реальности мозга, а на символизме эмоции, приходит к нам из глубин средиземноморской культуры. И разговор о беженцах и массовом убийстве, имеющий неприкрыто актуальный смысл, обретает такие художественные параметры, что Театру действительно в пору рухнуть от гордости за самого себя.