

Берлин зимний оперный

Линия берлинской подземки U2 связывает по крайней мере два оперных театра — «Дойче Опер» на улице Бисмарка, имеющую станцию с собственным названием, и «Комише Опер», находящуюся в пяти минутах ходьбы (между прочим, по улице Глинки) от станции «Мавританская», то бишь Mohrenstrasse. Высоко задравшая в последнее время нос Штаатсопер сторонится рядовой оперности U2 и прячет голову в особые проекты. В начале апреля пойдут по реке истории герои нового «Кольца нибелунга» Купфера—Баренбойма, которое переживает последнюю стадию ковки. А в самое ближайшее время наипрестижнейший оперный дом Берлина поразит слушателей Днями старинной музыки с обоймой контратеноров, аутентичников и режиссурой Херберта Вернике.

Пока суть да дело, контратенора ласкают слух публики, заполняющей уютно-неамбициозный, с фривольными акцентами, зал «Комише Опер». В последней премьере сезона — «Летучей мыши» Иоганна Штрауса — куплеты князя Орловского в исполнении голосистого Акселя Кёлера, поражающего зрителей (до удивленного выдоха) сочетанием гжуче-черной мужицкой бороды и сопранического журчания, стали, к сожалению, единственной вокальной — и вообще художественной — достопримечательностью. Дух оперетты и в двусмысленной Вене не кабант чувствует себя в своей тарелке, а уж в Берлине с его кабаретной жесткостью и подавно чашнет на корню. Ханс Шавернох придумал легкую двухэтажную конструкцию с широкими лестницами и югендштильным лифтом — но тяжелая тевтонская манера реалиста Харри Купфера (чья изобретательность сякнет на глазах) и лишняя тонкости игра в дурновкусный полусвет куртузе Райнхарда Хайнриха придали целому утрюму провинциальность. Она была поддержана незатейливым музицированием дирижера Якова Крейцберга, скромным чирканьем Татьяны Коровиной — Адели и пошлой старательностью прочих обитателей дешевого заведения. Только умопомрачительный Отто Зандер, выписанный из Вены поремный сторож Фрош, вталкивал нас смачными шуточками и вольным говором-пением в дом (за семью замками) с вывеской «Оперетта». Примиряло с действительностью и то, что Зандеру позволяли открыто издеваться над тяжеловесной берлинской вульгарностью и даже над уровнем пения в «Комише Опер».

Выходя на холодные, бесснежные берлинские улицы после свежеспеченной «Летучей мыши», неутоленный эстетизм жаждал неподдельного французского шампанского. На следующий день, после генделевского «Юлия Цезаря в Египте», вот уже почти три года настаивающегося в погребках «Комише Опер», накормленный червь наслажденчества готов был довольствоваться пивной кружкой с терпким фризским йевером. Да и было чем накормиться: сэр Чарльз Фарнкомб за дирижерским пультом упаковывал генделевские формулы в строго-сладкие каллиграфические узоры; Элеоноре Клайбер одевала персонажей в коллекцию высокой моды, сочетавшую удары крутого панка, изыски модерна и эллинистическо-римские вычуры; Аксель Кёлер — Птолемей, Андреас Конрад — Секст и Сабине Пассов — Клеопатра лепили своих героев из приемов изощренно-психологизированной пластики и навыков обостренно-выразительного вокала. Да и практичные жалюзи и проекции Шаверноха вполне сносно рифмовались с добротными разработками действия, щедро оснащенными Купфером лохматыми хохмами и броскими выходами в наши дни. Но кто заставлял замереть от восторга, так это знаменитый контратенор Йохен Ковальский: его Цезарь вживлял генделевские аффекты, как электроды, себе под кожу и у нас на глазах корчился от боли, выл от ярости, млея от эротических услад с таким неправдоподобным сочетанием жаркой эмоции и деляной техники, что наш театральный пыл отчлениво распознавал все элементы подлинного сценического шедевра — и достигал максимума.

Возраст спектакля — до известных пределов — вообще не определяет эстетическое качество. В «Дойче Опер», где интендант Гётц Фридрих готовит очередную премьеру — «Эдипа» Джордже Энеску (с участием двух московских басов — Глеба Никольского и Аргунона Кочиняна), — десятилетний «Царь-плотник» Альберта Лорцинга представлял добротню срубленного кораблем традиционного реализма, уверенно проплывшим мимо манящих рифов постмодерна. Сам материал простодушной комической оперы с его немецкой основательностью и бюргерской трезвостью не без приятности овеществлялся в деревянных ребрах и перекрытиях, балках и подпорах корабельного жилища, равно как и в могучем сардамском бургомистре, изящном мастере Манфредом Рёрлем. Русскому глазу и уху было, не скрою, приятно отметить, что ни из русского царя, ни из русского плотника не делали не то что посмешища, но даже мало-мальски удобного объекта для издевательств (хотя в купферовской «Летучей мыши» удивила неиспользованная возможность вчитать в вальжного Орловского хорошо знакомые берлинцам повадки новых русских). Впрочем, в отличие от венской оперетты, немецкий зингшпиль всегда положительно относился к иноземцам — у Лорцинга равно дипломатичны и хитры российский посланник Лефорт, англичанин Синдхем и француз де Шатонэф. Легкомыслие и шик оперетте даром не даются, за все в этой жизни надо платить.

В том числе и за возраст спектакля. Два выдающихся художника — режиссер Рудольф Нёльте и сценограф Юрген Розе — поставили своего «Дон Жуана» в 1973 году. Для того чтобы понять, почему он удержался в репертуаре «Дойче Опер» до наших дней, надо высидеть до последних трех картин. Кому может быть сегодня интересна эта полуспанщина, пусть и упакованная в непестрые костюмы, строгую разводу фигур и навязчивую, по-рембрантовски стужеющую тьму? Однако в разговоре о главной составляющей мифологии Дон-Жуана — Смерти и Каменном госте — мы вдруг ясно видим границы метода, зашедшего в тупик перед наступлением театрального постмодерна, которому оперировать метафизическими величинами — что лугать семечки. На могиле Командора вместо statua gentilissima стоит Безногая, которая и не думает кивать; Донна Анна поет вторую арию в огромном зале, где вдоль стен выстроились бесчисленные стулья, а на столе неимоверной длины в центре лежит нечто, покрытое белым саваном; максимумом визуализации Каменного гостя становится почти натуральные молнии, великий либертин не думает проваливаться в ад, но скатывается к рампе после пожатия незримой каменной десницы. Разговор о смерти вдруг приобретает шемше-личный характер. Больше всего врзается в память фигура одинокой Анны, заставляющая вспомнить простую житейскую истину: смерть близкого человека, пережитая умом и даже религиозным чувством, не уходит из эмоциональной сферы, из повседневных ощущений, и пустые стулья многолюдных поминок только усугубляют ничем не утлаемую тоску.

На этом «Дон Жуан» особенно ясно видишь, как резко сменился театральный язык: в недавней базельской постановке последовательного «реалиста и актуализатора» Херберта Вернике безудержного героя, стилизату-рок-н-рольщика шестидесятых переодетый Мазетто убивал на феллиниевской вилле из «Сладкой жизни» ударом в спину, но заповедные уголки и непостижимое «пятое измерение» виллы, равно как и энергетическое поле происходящего, позволяли говорить не на чуждом метафизике языке, который только и интересен нам сегодня. Когда Ярослав Седов рассуждает в «Музыкальной академии» об убедительности и выстроенности театрального языка «Бориса Годунова» конца сороковых в сравнении с воляпюком многих «новозелов» Большого театра, в этом есть своя театроведческая правда. Однако согласиться с бытованием этого окостенелого монстра все равно нельзя: из того, что в Большом давно разучились пересказывать на сегодняшнем языке великое наследие, отнюдь не следует, что некогда добротный, а ныне морально устаревший скарб не подлежит замене.

Разница между Москвой и Берлином состоит в том, что устаревшая постановка классики — самодовольная норма для российской столицы и печальное исключение для будущей метрополии Объединенной Германии. Линия подземки U2 проходит через Потсдамскую площадь, являющую собой в данный момент самую большую строительную площадку Европы. В Москве, спасибо Лужкову, тоже хватает серьезных строек, жалко только, строительство нового театрального языка в оперном жанре идет у нас без присмотра властей. Я имею в виду, разумеется, высшую провиденциальную власть — какая еще способна контролировать художественные процессы?