

ВАГНЕР IM-MOBILE

НЕОТВЛЕЧЕННЫЕ ЗАМЕТКИ СКЕПТИКА

О деятельности автора этих строк изложено что-то вроде отчета о хельсинкском «Кольце нибелунга» пережило разные стадии — от умеренного энтузиазма до крайней степени безразличия, даже отвращения, и вновь — осторожного энтузиазма. Это предупреждение — на всякий случай, чтобы ненароком не обмануть ожиданий читателя. Отчета или рецензии — в привычном (или каком-то ином) смысле слова — не будет.

В самом деле, что еще можно добавить к тому, что многократно было сказано уважаемыми коллегами о современных оперных постановках высокого/высочайшего уровня? Режиссура Гетца Фридриха великолепна, при всех воображаемых претензиях в ее адрес. Сценография Готфрида Пильца блистательно, несмотря на любые предполагаемые упреки. Вокально-оркестровая часть, бесспорно, отточена до безупречного совершенства. Неумолимый Лейф Сегерстам, дирижер и композитор, обнаружил за дирижерским пультом бездну воли, выдержки и темперамента. Певцы выше всех похвал, в особенности выразительнейший Вотан — Эса Рюттунен.

Если бы не опасность преувеличения, можно было бы сказать, что оперное дело в наши дни превосходит все самые смелые ожидания великих предтеч великой оперной режиссуры XX века. Вагнер, как и Верди, являл собой фигуру режиссера в век, когда институт режиссуры в оперном театре отсутствовал. Деятельность оперных реформаторов-композиторов XIX века была если не универсальным опытом оперы, то, во всяком случае, попыткой уникального оперного театра — в его благотворном и неизбежно кратком состоянии перехода от театра певческого к театру авторско-режиссерскому.

Хельсинкский Вагнер современен и безупречен. Тетралогия Фридриха-Пильца-Сегерстама основательна и в то же время энергична, протестантски деловита. И публика на многочасовом и четырехдневном действе ответственно и деловито. Кажется, ничто не возмущит отлаженный и неуклонный ход хельсинкской тетралогии от предмирного ми-бемоль мажора в начале «Золота Рейна» до мотива искупления в финале «Гибели богов». Никаких происшествий, не считая однажды зазвонившего посреди спектакля мобильного телефона.

Впрочем, вопреки ожиданию, мобильный сигнал в партере прозвучал не столько как помеха, сколько как возможный атрибут современного оперного спектакля. Само собой для характеристики хельсинкской тетралогии напрашивается слово «помехоустойчивая». Публика, в конце концов, тоже участник действия и во все времена воляна выражать свое отношение к происходящему на сцене и в оркестровой яме по своему, в формах, приличествующих эпохе. Звонки мобилы, конечно, не свист, не аплодисменты, не посторонний громкий разговор и не гнилые яблоки, летящие на сцену. В этих старых добрых театральных привычках публика определенно выражала одобрение или возмущение. То была форма общественного порыва, свидетельство единения публики и ее причастности к происходящему. Мобильный звонок безразличен к происходящему. Мобиль вообще безучастен ко всякому присутствию и участию. Вездесущий и невозмутимый, мобиль не претендует на всеобщее внимание и, однако, властно завладевает им, «отсутствует» там, где на самом деле присутствует, и своим присутствием подавляет окружающее. Он нарушает все мыслимые дистанции между сферами частного и публичного. Мобиль угрожающе асоциален.

Мобильный звонок в оперном спектакле — помеха не помеха, исходит ни от кого и адресован никому. Не зазвени мобиль среди молчания вагнеровских оркестровых педалей, публика так и не получила бы странную возможность пробудиться от очарования сплошного блеска. Мобиль парадоксально встроен в интерьер оперы: собственно «интерьер» только в этот самый момент и проявлялся, чтобы мгновенно исчезнуть вновь. Будучи вторжением в ритуал, мобиль, как это ни обидно звучит, был едва ли не самым живым напоминанием о публичном представлении. Внешний раздражитель на пару секунд разорвал заколдованный круг почти механического совершенства финской оперы — разорвал спасительно и, в то же время, сокрушительно, чтобы не сказать уничтожающе. Можно сказать, то было для хельсинкской постановки уничтожающее спасение, пришедшее извне.

В этом все дело.

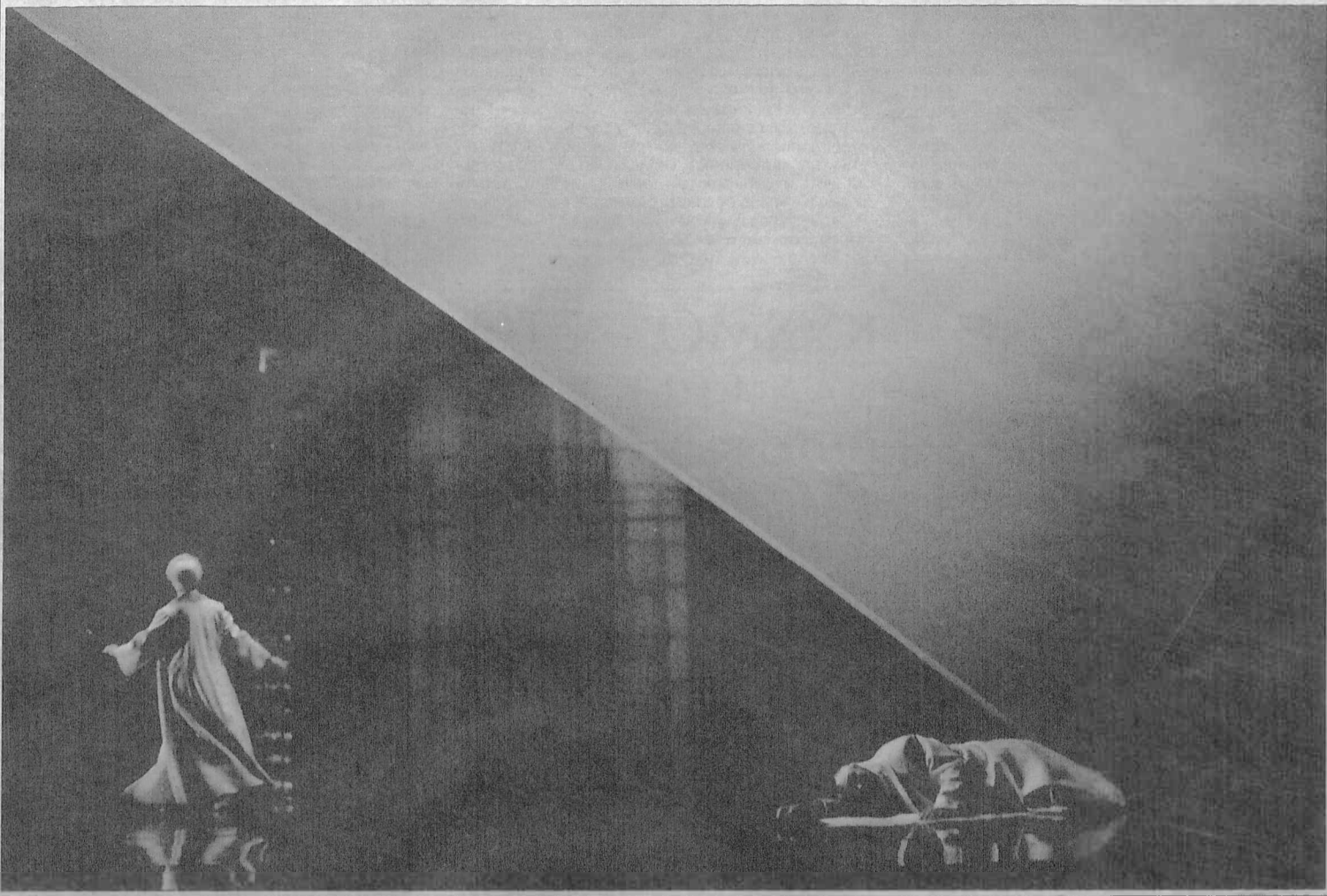
Блеск современного вагнеровского спектакля, как правило, обоснован исполнительской статуарностью музыкальных форм. Сдвинуть с места вагнеровскую музыкально-драматическую композицию чрезвычайно трудно, кажется, почти невозможно. Но если она действительно сдвигается с места, если она проходит путь, становится как органическое целое, то в качестве живого организма композиция «стареет» и «умирает». Тетралогия Вагнера непостижимым образом собрана как единая композиция.

Лейтмотивы производят эффект целого, действуя внешне, в формах слышимых. Ведение композиции устойчивыми мотивами только потому эффективно, что «по ту сторону» лейтмотива, скрытым образом становится единая конструкция музыкального произведения, конструкция сонатно-симфонического типа. Это удивительное состояние оперы — симфоничность — впервые было найдено Моцартом. (На что кайзер, как известно, изрек: «Слишком много нот, мой дорогой Моцарт!») Симфоничную оперу осваивали долго и с трудом, и не только публика, но и музыканты, в том числе оперные композиторы. Вагнер был в числе немногих, кто после Моцарта мыслил оперу как имманентно-музыкальное и симфоническое целое.

Конструкция всей тетралогии — как макромодель строительного элемента и принципа движения. Нисхождение — восхождение — репетиция-упор — орнамент-дыхание — эти четыре вида движения соответственно распределены между четырьмя частями «Кольца». Метафизически и композиционно-технически «Золото Рейна» — как *profundo* (или *grave*), «Валькирия» — стремительный рывок ввысь, «Зигфрид» — прочная опора на земле, «Гибель богов» — изменчивое волнение стихии или извилистый пластичный ход, подобный орнаменту.

Эпоха экспрессии, длившаяся, по меньшей мере, двести лет, закончилась с Арнольдом Шенбергом. Выразительная музыка, вне ее же устанавливаемых правил выразительности, странным образом утратила со временем тон свободной декламации. Она будто бы больше не «разговаривает» с нами. Она едва ли действительно выражает нечто. Вернее, говорит невнятно или на непонятном нам языке.

Что же означала когда-то открывшаяся способность музыки к выражению? Осознание выразительной музыки приходится на век Просвещения, сопутствует открытию доселе чего-то неслыханного — духа гуманности, или очеловечивания истории, окружающего мира, знания, веры. В музыке глубоко запечатлелся образ человека. Она превратилась в дело



«Золото Рейна». Сцена из спектакля.

«Зигфрид». Стиг Андерсен — Зигфрид.

Фото: из архива Хельсинкской оперы

человека и была понята как метафора языка. Музыка впервые в истории принимала форму, и форма ее функционировала как живой организм. Все ресурсы музыкального выражения и музыкальной конструкции были исполнены человеческой интонацией и дыхания. Гуманный дух парил в музыке поверх всех видимых конвенций нотного текста. Она потому и была живым организмом, что заново рождалась в акте исполнения как отмена и превращение видимого в пользу звучащего и слышимого.

Однако в потрясениях XX века гуманный дух культуры выветрился, и человеческий лик искусства поистерся. Современный технократический мир не оставляет места самой конфигурации человека. Отношение музыканта к своему делу сегодня в ос-

новом технологичное: блеск и выражение отступают перед беглостью и безупречной чистотой. Каково нынешнее состояние музыки прошлого и что в ней понимаем сегодня, узнается хотя бы по тому, как музыкант-исполнитель связывает две ноты. Понятие музыкальной взаимосвязи — первооснова в познании музыки и ее истории. В эпоху барокко, да и позднее, музыкальная композиция составлялась, условно говоря, эмпирически линейно, тон к тону, интервал к интервалу, аккорд к аккорду. Слух реагировал на каждый шаг как на значительную перемену и событие. Соседние ноты разделяло и вместе с тем связывало расстояние и время. В исполнении эта связь-разрыв материализовалась в благоговейном дыхании, что предшествовало звучанию.

Первостепенным качеством мелоса, как в композиции, так и в исполнении, был переход, а не пребывание, и музыкальное целое именно в непрерывном течении обрело, в конце концов, *ценность*, достигнув кульминации в вагнеровской *бесконечной мелодии*. (Позднейшее требование музыкальной теории понимать форму как процесс, а не схему, было во многом подготовлено искусством Вагнера.)

Вообще, смысл всех «правильных способов» исполнения, изложенных в старинных «школах» и «методах», заключался в одухотворении мелоса. Он призван был становиться самым дыханием. Подобно живописи, выразительная музыка обрела свое *sfondo sfumato*, курящийся фон. В этом были едины и «классики», и «романтики».

Таковой — гуманной и одухотворенной — предстает музыка эпохи экспрессии на старых грамзаписях, сделанных в первой половине XX столетия.

Те записи свидетельствуют о традиции изустно-прямой, в которой было место Баху рядом с Бетховеном, Вагнером и Брамсом. В этой традиции Баха играли так, как было «принято» играть его, как играли его «всегда» — и в то же время/то есть играли как музыку современную. Кажется, сегодня все еще трудно признать то очевидное обстоятельство, что Бах Рахманинова или Падеревского, Бетховен Р. Штрауса, Вагнер Фуртвенглера ближе к прямой традиции исполнения этих мастеров, чем Бах Ландовской или Леонхардта, Бетховен Клемперера, Вагнер Караяна. Исполнительство после второй мировой войны окончательно рассталось с традициями, восходящими к истокам, утратило доверие к устному преданию. Задавать тон начал принцип исследовательского опосредования, наиболее яркое выражение получивший в практике так называемого аутентизма. Исполнительство второй половины ушедшего века обладало одной на всех «исторической достоверностью» (будь то Гардинер, или Мравинский): оно было современным и принципиально внеромантическим.

Еще недавно само собой разумелось, что наше время ближе к «подлинному» Бетховену (а также Баху, Вагнеру и т.д.), чем 1900-й или 1930-й год, когда Бетховен/Бах/Вагнер(?) были «романтизированными»; что по-настоящему услышать и понять музыку великих мастеров сумела только вторая половина XX столетия. Кто возьмется, положи руку на сердце, объяснить сегодня, что такое *подлинный* Бетховен/Бах/Вагнер? Клише романтизированной барочно-классицистской музыки оказалось слишком наивным объяснением того, что происходило с музыкой в XIX веке. Один из самых стойких, до сих пор живущих мифов в музыкальной историографии ушедшего столетия, миф о *романтизации* полугласно был применен к самим романтикам. И вот деромантизация — как в музыковедении, так и в исполнительстве — коснулась и Шопена, и Листа, и Вагнера, и Малера. И вот исполнение на старых записях представляется нам то нелепым, смешным, то интересным, заслуживающим уважения и изучения — но все же старомодным. А если и не старомодным, все равно: «сегодня так играть нельзя».

Но значение старых записей вовсе не в том, чтобы они научили играть как «тогда» или «как надо». Что невозможно, в том и надобности нет. Смысл их присутствия, из года в год заметно возрастающий, в современной музыкальной культуре в другом. Они беспощадно и угрожающе откровенны с нами: мы не понимаем музыку прошлого, и время ее безвозвратно ушло. Этой непонятной, говорящей с нами мертвым языком стала музыка XIX столетия — уже *старинная музыка*. Дело не в стиле исполнения, а в отношении к жизни, которое — вот парадокс! — все же проглядывает в том, как музыкант-исполнитель связывает две ноты.

Мобильный звонок посреди становящейся композиции Вагнера не прозвучит нестерпимо фальшиво и — предательски. Исполнители не прервутся, публика не шелохнется.

Что им Вагнер?

Что нам Вагнер?

Михаил МИЩЕНКО