Алексей ПАРИН

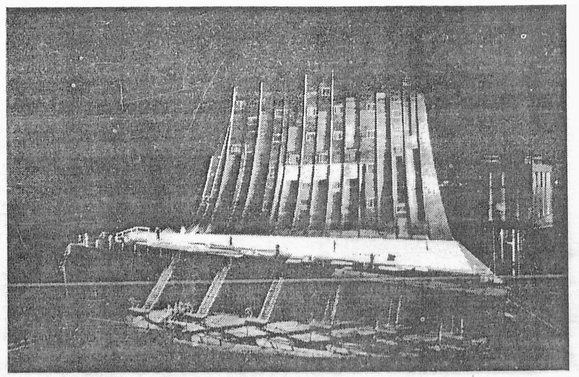
Пять оперных вечеров

Брегенц, Зальцбург, Вена: от Бетховена до Бартока

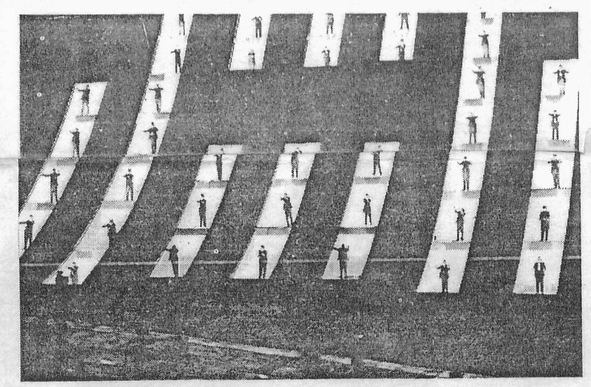
Две премьеры Брегенцского фестиваля, новый спектакль Зальцбургских празднеств, пышное открытие сезона в Венской Штаатсопер — вот те вечера, которые вместили, кажется, все многообразие сегодняшнего репертуара западных сцен, разве что за вычетом старинных опер да заказных сочинений, время от времени вспыхивающих кометами "мировых премьер" и быстро гаснущих под натиском шлягерной рутины.

Мне бы хотелось сковывать себя репортажно-хронологическими рамками. Предпочту расположить виденное, руководствуясь художественными впечатлениями, — от бледного к яркому, от внешнего к внутреннему, от "фиаско" (провала) к прорыву.

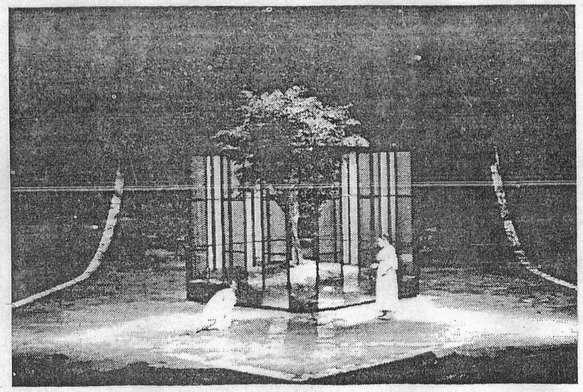
В круг моего рассмотрения вошли: венская классика в лице бетховенского "Фиделио" и новая венская школа на примере "Ожидания" Шёнберга, итальянское бельканто ("Пуритане" Беллини) и венгерская классика XX века ("Замок герцога Синяя Борода" Бартока), французский и русский раритеты рубежа XIX и XX веков — "Иродиада" Массне и "Китеж" Римского-Корсакова, впервые открывающие свои красоты широкой австрийской публике.



"Фиделио"
Мещанская идиллия на берегу Боденского озера уже затемнена, но тюрьма еще не открыла свое устрашающее нутро



"Фиделио"
Хор заключенных-клерков и вечные плакальщицы у подножия тюрьмы-небоскреба



"Китеж"
Встреча Февронии и Всеволода — Елена Прокина и Сергей Найда

Сумма составляющих не равна целому

"Иродиадой" Массне, спраздновавшей премьеру весной этого года, Венская Штаатсопер парадно открывала сезон. Художник-"акционист" Херман Нич, проповедник "театра мистерий и оргий", фигура более чем популярная, можно даже сказать, "притча на устах у всех", — вот кто представлял главный козырь спектакля. Он замыслил, оформил и поставил это масштабное зрелище. На популярные имена среди исполнителей дирекция тоже не поскупилась — достаточно сказать, что партию Иоанна пел впервые на сцене часто осчастливливаемого им театра Хосе Каррерас. В заглавной роли явилась главная американская меццо Долора Зайик, Ирода пел мягкий и вальяжный испанец Хуан Понс, астролога Фануэля — драматичный итальянец Ферруччо Фурланетто. Только одна мятущаяся бразилианка Эльиана Коэльо в партии Саломеи представляла постоянную труппу Штаатсопер. Международную элиту вокала вел в бой за успех блистательный маэстро Марчелло Виотти, все чаще и чаще встающий за пульт в Вене.

При всем том спектакль оставлял удручающее впечатление. От мертвящей скуки можно было избавиться лишь на считанные мгновения, когда Виотти как-то особенно нежно и прозрачно прорисовывал оркестровку Массне, когда тихая Коэльо вдруг достигала высот искренности, когда Понс изящно вокализировал или Фурланетто выразительно рычал. Уверенная в себе Зайик, должен сознаться, всегда выводит меня из себя плебейскими ухватками и скрежещущим голосом, и даже известное соответствие роли — отчего бы злостной Иродиаде не скрежетать по любому поводу? — не приносило сладостного забытья. Любая реплика, любое движение царицы-бандерши погружали меня в пучину отчаяния. Кавалерственный Хосе Каррерас был красив и внешне значителен, но пение его только прибавляло мне грусти.

Тоской и скукой наваливались главные творцы — месье Массне и герр Нич, наваливались так капитально, что веки наливались свинцом. Музыка текла сплошным сладким пойлом, священная история об усекновении головы пророка оборачивалась пошловатой *love story*, подробности эротического сюжета тонули в сиропе долженствующих пьянить экзотизмов. Но Нич добивал до конца: его театр мистерий и оргий был густо замешан на дрожжах кича, крашеные полотна ездили вверх и вниз, из корыт-носилок высыпали в корыта поосновательнее вороха пышных цветов и горы восточных фруктов, упорно нагнетаемый мотив запятнанной кровью рубахи превращался в суперфугу любования насилием. Нам не только не было страшно, когда нас пугали, но мы переставали верить в насаждаемые соответствия. Не пророк Иоанн шел на казнь, а французский месье Жан, попав в роковой водоворот какой-то светской истории в одном из парижских салонов, становился жертвой малоаппетитной скрежещущей тетки. Об этом настойчиво твердила музыка, иногда скатывающаяся за грань вкуса. Но Нич еще безвкуснее настаивал на прямом отношении этой оргио-мистерии к священной истории и не ленился рисовать цитаты из Евангелия на своих крашеных тряпках и — пуще того — лил маслянистую алую жидкость по заднику в момент казни. Финальные такты приносили желанное избавление — слуху и зрению. Публика аплодировала, но без особого азарта. Разве что фанаты Каррераса дарили кумиру надсадные возгласы в лучшем оперном стиле.

Десакрализация сакрального

Гарри Купфер — режиссер посильнее, чем оперный дебютант Херман Нич. Хотя бы потому, что поставил численно больше. Однако у Купфера есть свои границы: как художник-реалист с социально-критическим пылом он не в состоянии осмыслить "другую реальность", более того, не допускает в своем сознании существования надматериальных категорий. Поэтому видения Фауста в шедевре Берлиоза — для него лишь плод больного воображения. При вступлении в литургически-апокалиптический мир "Китежа" Купфер должен был поежиться — и взяться за дело срывания всех и всяческих масок с иконных досок. При переосмыслении вагнеровского "Парсифаля" с точки зрения социальной критики музыку не трогали. В брегенцском "Китеже" музыке пришлось потесниться и поужаться, чтобы концепции Купфера жилось вольготнее. Партитуру Римского сократили не менее чем на час.

Мы попадаем на российскую дорогу времени (художник Ханс Шавернох), этакое Волоколамское шоссе, взбирающееся на арьерсцене ввысь фасадной плоскостью многоэтажки и сломами обрывающееся над оркестровой ямой. Закрытый мир Февронии обретает вполне подходящую визуальную метафору. Дерево неизвестной природы, этакий русский Игдразиль, венчает зеленый холмик, по периметру отделенный от внешнего мира оранжерейными секциями, — в этом стеклянном павильоне живет однако не вещая дева, а рачительная девушка-травница. Малый Китеж являет нам простой народ предреволюционной России (без бытописательных передвижек). А Китеж Большой — российскую аристократию: все в белоснежных одеждах, дамы в немыслимых шляпах, правящая верхушка — в ритуальных шубах *a la* боярин или кремлевский Дед Мороз. Оба града подвергаются набегу горлопанов в красных рубахах и казацких папахах с бесшабашными атаманами во главе, от которых разит матом и потом деградировавшей Конармии. Заметим, что татары в русском обличье — не прихоть Купфера, но верность заветам Римского-Корсакова: не забудем, что тема татар сделана из натуральной русской песни, что представляет собой уникальный случай в русской оперной классике. Другое дело, что у Римского эта "уловка" переводит конфликт из этнического, реального в апокалиптический, метафизический план — но это для Купфера слишком мудрено. Белая русская аристократия уходит в свой стеклянный павильон, размером поболее, становясь невидимой за стеклами-зеркалами (эмиграции?), а элегантную белую гвардию, окостенело шествующую по полю битвы мелкими шажками в стиле ансамбля "Березка", хамы в красных рубахах берут голыми руками. При всем моем скептическом отношении к концепции Купфера, хореографированная "Сеча при Керженце" представляет собой шедевр современного музыкального театра. Все последующее — откровенная ерунда: рыжие блики на фотографически живом озере, увязающая в болоте и засыпаемая снегом Феврония, к которой две неуклюжие монахини якобы с картин Нестерова приводят якобы призрак Княжича, мерцающие сквозь снежную пелену свечи. Отсутствует не то что Небесный Иерусалим, но и какой бы то ни было намек на инобытийный Китеж-град.

Кастрированная партитура все же обнаруживает жизнеспособность. Владимир Федосеев ведет за собой Венский симфонический оркестр реалистическими, но надежно проложенными путями, где нет экстаза, зато есть четкость и красота. Великолепны главные исполнители — Елена Прокина, естественна и гармоничная не по подсказке, а изнутри, вовлекающая нас в белую магию тихого пения, и Владимир Галузин, здесь впрямую "предстательствующий" за потерявших моральные ориентиры краснорубашечников.

Западная критика и брегенцская публика всей душой приняли и полюбили деметафизированный "Китеж" — современная обертка оказалась съедобнее иконной сладости. Путь к "Китежу" идет двумя полярными путями. Параллельны ли они в строгом смысле или все-таки есть точка в пространстве, где они пересекутся, покажет время.

На орбитах далеких светил

Зальцбург получил в свою фестивальную корону бриллиант чистейшей воды. Его качество определено двумя главными именами — загадочного перфекциониста Роберта Уилсона и дивы из див Джесси Норман. Одноактные оперы Бартока и Шёнберга — "Замок герцога Синяя Борода" и "Ожидание", соответственно, — не принадлежа к шлягерам, сумели принести устроителям аншлаг и шквальный успех.

Формальное совершенство спектакля, кажется, абсолютно и не поддается линеарной вербализации. Уилсон есть Уилсон: ему ниночем гигантская сцена большого зала Фестшпильхауса, которой боятся как огня все режиссеры, два человека в первой опере и один во второй заполняют внутренним напряжением все пространство — так и хочется сказать, "мировое", потому что театр в руках Уилсона действительно становится моделью мирового пространства. Эти люди на сцене в робах-балахонах из тканей, как будто специально созданных для данного случая, как будто метеоритных или инопланетных, в своем плавном движении, в странной замедленной жестикуляции напоминают загадочные светила, проплывающие на нашем духовном горизонте. Их существование настолько объективировано, что подходить к ним со здешними критериями неуместно.

Стоит ли говорить, что в замке герцога никакие двери не открываются, а Женщина из "Ожидания" не находит никакого трупа. Мы ушли из мира пошлых реальностей, и только тонко нюансированный свет, свет звезд, планет и искусственных небесных образований, позволяет людям-метеоритам разыгрывать на этом фикциональном небе свои музыкально-хореографические драмы.

Юдит в очередной раз медленно ведет указательный палец правой руки в центр левой ладони. Музыкальная дверь распахивается, и очередная неоновая трубка — вертикальная или горизонтальная — виснет в неостановимом танце линий над планшетом сцены. Огромная светящаяся слеза парит меж небом и землей, когда Юдит видит перед собой море слез. Световая масса заливает не столько белый задник, сколько сам воздух подмостков. Нам останется только удивляться, как легко и естественно мы себя чувствуем в этом пронизанном светом пространстве, как стремительно отождествляемся с летящими планетами.

В "Ожидании" нам приходится, как лермонтовскому Демону, летать между скал — черные выступы со всех сторон наступают на Женщину, сначала жесткими силуэтами, а потом, в подсветке нерасчисленных театральных светил, жуткими уступами дантовского ада, и нам никак не пронестись мимо них, какого бы Гериона ни предложила нам фикция: Уилсон заставляет нас лететь тихо-тихо, чтобы рассмотреть получше все самые страшные подробности.

В эти скалы всматривается вместе нами и поющий человек-звезда — Джесси Норман. Кружась и паря в своем коричнево-красном царском балахоне и дворцовом тюрбане, она льет свет своего экзотичного, шаманствующего, туманящего наше сознание голоса столь же щедро, как льет волны меняющего окраску света вершитель театральных чудес Роберт Уилсон. От вкрадчивых причитаний, шепота, будто исходящего из вьющихся кольцами вертких обитателей джунглей, до возгласов прозрения, когда будто весь лес поет единую песнь триумфа, — вот в каком диапазоне располагаются немыслимые возможности чудотворицы Джесси. Рядом с ней блекнет исполнительница роли бартоковской Юдит Маркелла Харциано — мы не очень-то верим тому, что именно ей удалось подарить давно желанную вечную ночь Вечному Жиду по имени Синяя Борода. Зловещий хозяин замка-космоса в исполнении выразительного Роберта Хейла предстает одной из ипостасей Воланда. А Женщина из "Ожидания" Шёнберга — или, точнее, поющая и танцующая свой планетарный балет Джесси Норман — кажется нам той окончательной, единственной женой Синей Бороды, которая несет ему вечное успокоение. Черный демиург передает свой непокой Женщине-Звезде, которой под силу выразить все, что таится в человеческой душе. Венские филармоники под руководством Кристофа фон Дохнаньи дают Джесси Норман спеть Шёнберга как Монтеверди, Беллини и Вагнера вместе взятых — и еще к тому же на секундочку как самого Шёнберга.

Непуританское бельканто

Другая звезда вокала — словацкая виртуозка Эдита Груберова, — празднуя свой четвертьвековой юбилей на сцене Венской Штаатсопер, поет "Пуритан" Беллини, как и подобает петь позднего Беллини с его погружением в глубины души и тайны голоса, и заставляет сегодня отбросить все упреки в легковесности и поверхностном штукарстве. Груберова поет так, что кровь застывает в жилах. Вспоминаются звездные часы московских гастролей Ла Скала — Рената Скотто в Лючии (1964), Монсеррат Кабалье в Норме (1974) и Лелла Куберди в Джульетте (1989). Само качество звука Груберовой становится метафорой качества души. Вспоминается могила Беллини на парижском кладбище Пер-Лашез, ждущий взлета крылатый гений. Простейшие оперные формулы "верните мне любовь — или дайте мне умереть", выпеваемые как исповедь, приносят одновременно чистое эстетическое наслаждение и нравственную боль. Остается признать, что Груберовой — Саре Бернар вокала — удается через невиданную технику необычайно близко подойти к сверхъестественной беллиниевской искренности, которую, казалось бы, искусственными ухищрениями никак не смоделировать.

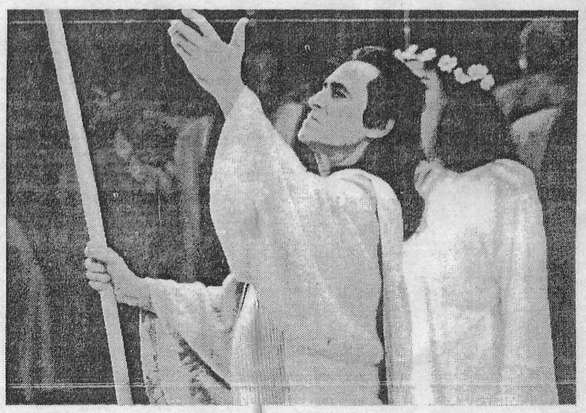
Спектакль режиссера Джона Дью и художника Хайнца Бальтеса — крепкая сценическая конструкция, которая сохраняет прочность несмотря на скромные музыкантские качества дирижера Иана Латам-Кенига. Не в последнюю очередь держать конструкцию помогает Артуро молодого, пылкого, звонкоголосого итальянца Марчелло Джордани, артиста, который растет на глазах. Его медвяный, льющийся золотистым потоком голос уже умеет залезать в костный мозг к слушателям, его рыцарская повадка и плотная энергетика заставляют верить в то, что время больших итальянских теноров еще не миновало.

Крещение в водах Боденского озера

Сенсационность брегенцского "Фиделио" состоит в том, что его теоретически нельзя принять. Как можно оперу, не имеющую никакого отношения к водной проблематике и горному пейзажу, тащить на открытую озерную сцену? Как можно строгую венскую классику тащить в объятия к массовому зрелищу? Как можно произведение о поступке одного человека тащить в контекст современности, когда, бывает, и целой национальной общественности не под силу одолеть прихоти правящих кругов?

"Герцог Синяя Борода"
Роберт Уилсон репетирует с Маркеллой Хатциано и Робертом Хеллом

"Пуритане"
блещущий клинок в руках мужественного Артуро — Марчелло Джордани полностью соответствует кинжальному блеску его пения



"Иродиада"
черная грива пророка и пастырский посох не превращают Хосе Каррераса в истинного тенора-премьера

Жакино — Роберт Вэрле мост свой желтенький фольксваген, рядом стоят на бережке пять типовых домиков из серого кирпича с зелеными дверками и окошками, на грядках возле домов растут помидоры и капуста, пестрые, очень довольные жизнью люди снуют по улице перед домами, а в садиках кто-то устраивает вечерний чай, кто-то листает модные журналы.

По улице ровно против течения пестрого люда идут и идут женщины в черном с черными ящиками в руках. Жакино, поиздорив с Марцеллиной, сбивает одну из них с ног — но она встает и идет дальше, вслед за своими сестрами. Во время увертюры огромная вогнутая стена, нависающая над мещанской идиллией и покрытая гигантским полотном с изображением голубенького неба с беленькими облаками, взрезается изнутри и выпускает к зрителям большой белый куб. Внутри него сидят на белых стульях мужчина и женщина в черном (Леонора и Флорестан — Джейн Торнер-Менгедот и Стиг Андерсен). Она тянется к нему, подходит ближе, но почему-то не может к нему прикоснуться. Музыка взрывается драмой, женщина в отчаянии хватает ножницы, срезает волосы и, нахлобучив на себя большое мужское пальто, уходит. Мужчина в белом кубе вдвигается в невидимое публике пространство.

Мещанская идиллия на фоне траурного шествия черных женщин продолжается, в толпе появляются гроздь людей в штатском с рюкзаками, непомерно мускулистыми догами. Легкая металлическая конструкция, нависающая над лужайками и озерной водой, являет свое нутро: в сквозном кубе Пизарро (Павло Хунка) в костюме сегодняшнего бизнесмена отдает приказ через монитор, установленный в огородике его подчиненного Рокко (Вальтер Финк): Большой Брат смотрит с экрана строго и указующе. Стоя на кромке высоченной стены, освещаемые уходящим солнцем, ему вторят столбики-подчиненные с маленькими — из-за смещенной перспективы — головками. Потом Жакино нажмет кнопку дистанционного управления, и металлическая поверхность стены, с которой уже съехала небесно-белая тряпка, дязгнет, завизжит, заскрежещет, ставни-стены поползут вверх, и мы увидим сорок пять белых камер-кубов, залитых слепящим светом, где сорок пять мужчин в черных костюмах сегодняшних клерков будут петь свою песню тюремной скорби, то застывая в безнадежности, то лунатически водя руками по белым стенам.

Но до распахивания этой белой бездны отчаяния, внезапно съедающей не только бультыхающуюся внизу театральную идиллию, но и ласковый пейзаж Боденского озера, будет еще один момент режиссерского озарения: между колоссом-стеной и пестрой идиллией у озерной глади прочертится ярко-зеленая плоскость гладко уложенных плит, и Леонора-Фиделио, одна-одинешенька, маленькая, но не жалкая фигурка, споет свою арию не нам, а небу, облакам, озерной глади, и ангельская природа, предчувствуемая ее мужем Флорестаном ("Мой ангел Леонора"), проступит явственно сквозь неуклюжее мужское пальто.

Во втором действии, убрав капусту, Рокко приготовит на той же грядке могилу Флорестану. В большом белом кубе столкновение злодея Пизарро, заключенного Флорестана и спасительницы Леоноры выясчет такие искры, что нам вдруг сверкнет: не о простом освобождении здесь идет речь. К тому же перед этим Леонора вынет из пояса куба в камере Флорестана сначала кубок и даст отпить из него мужу, а потом и хлеб, долженствующий укрепить не только и не столько его физические силы.

Зазвучит труба, возвещающая появление справедливого министра, все, кроме Флорестана и Леоноры, покинут сценическое пространство, и дуэт о радости, коей нет названья, взовьется над озером, подхваченный пламенами сорока громадных факелов, вдруг вынырнувших к нам из мертвой поверхности тюремной стены.

Министр приедет на деловитом скуттере, зато кокетливо украшенный озерный трамвайчик привезет сине-бело-красных герлс с бунчуками в руках, они задрыгают длиннющими ногами, мощный фейерверк попытается отвлечь нас от чего-то важного. Но мы все равно увидим, что Леонора совершит омовение лица и рук Флорестана, словно очищая его от гибельной реальности. Мы заметим, что из дна большого белого куба хлещет дождь, и вышедшие на волю заключенные вместе с черными женщинами подставляют себя под его струи, а потом идут вниз, к воде озера, и входят в нее, стоят в ней до последнего аккорда, кто по щиколотку, кто по колено, а кто по пояс. А пестрая толпа сначала жмется, робеет, а потом, сгрудившись, встает под струи дождя и, кажется, чувствует себя довольной. Простыми театральными средствами постановщики дают надежду сегодняшнему обществу: только очистив от себя несвободу пошлой реальности, только уйдя от гнета псевдоидиллического быта, человечество сделает необходимый шаг к совершенствованию. В этом утопическом пожелании звучит, что приятно, не социальная критика, но уверенность в духовной природе человека.

* * *

"Иродиада" пытается неголными средствами насытить тоску оперного зрителя по современному зрелищу и по ритуалу. "Китеж" играет со зрителем в устаревшие упрощенческие игры. Уилсон в очередной раз применяет свой отлаженный метод к ритуализации и универсализации локальных сюжетов. "Пуритане" дают возможность выдающейся вокалистке высказаться в серьезном аллюзионно-символистском культурном контексте. "Фиделио" венчает брегенцскую драматургию, тщательно разрабатываемую интендантом Альфредом Вольманом, и совершает прорыв: кинематографическая зрелищность и музыкальная выразительность идут в служанки к глубокой философской содержательности, и "народный театр" (в терминологии Жана Вилара) своей взрывной образной силой заставляет восхититься и задуматься самые разные слои зрителей.