

Искусство

Блок 8

№ 165

Среда, 31 августа, 1994

Вагнерианство в цинковом гробу

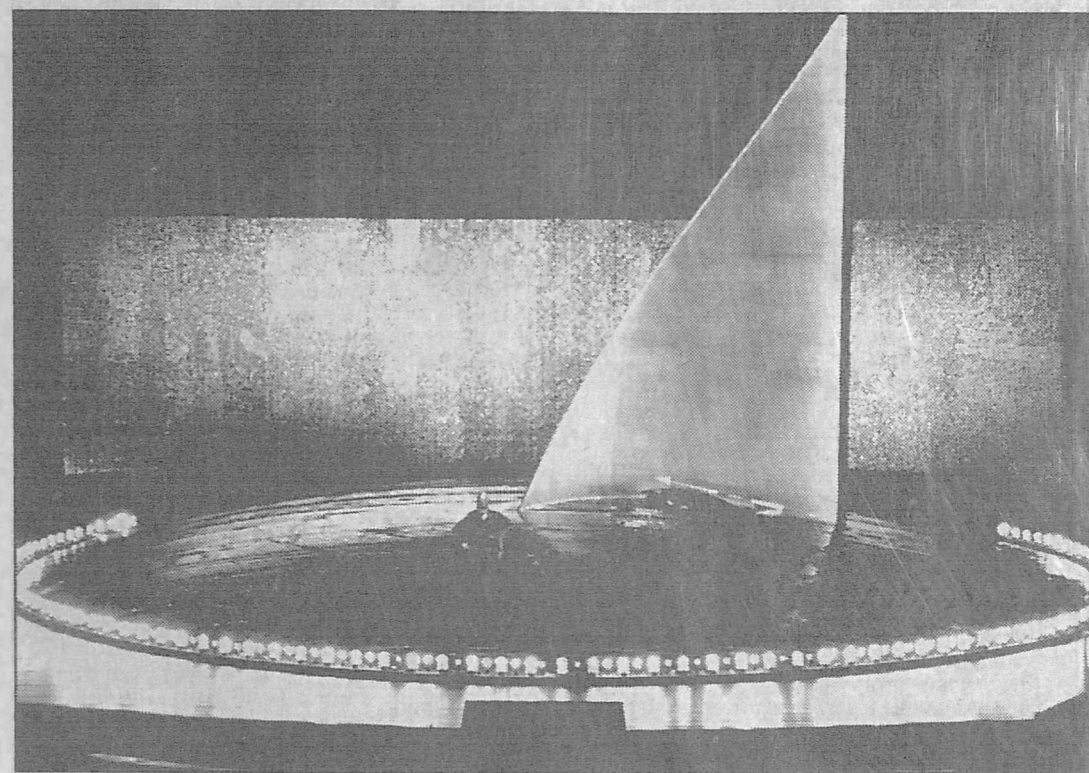
Тетралогия Рихарда Вагнера «Кольцо нибелунга» на фестивале в Байрейте. Постановка Альфреда Кирхнера. Дирижер Джеймс Ливайн

Юлия Бедерова

«Человек ли вообще Вагнер? Не болезнь ли он скорее? Он делает больным все, к чему прикасается, он сделал больною музыку», — вспыхивает страданием Фридрих Ницше, который, ясное дело, был великим приверженцем здорового образа жизни.

Но, несмотря на авторитетные предостережения, вдруг хочется заболеть тоскливой и восторженной, мучительной до судорог и погружающей в покой, как в туман, болезнью красоты и смерти, отравления и любви. Хочется уловить магический ритм универсального мифа, увидеть ослепительные нити, пронизывающие все мироздание. Услышать музыку такой, какой она не будет нигде, никогда. И, поиронизировав над собственной падушей и омут подозрительного напряжения, едешь в Байрейт. В храм жутковатых сновидений, поголовного вагнерианства и пресловутого Gesamtkunstwerk — «синтеза искусств».

Но на месте драмы, метафизической воли и экзистенциальных смыслов находишь стальной тевоныкий каркас. За ним — пустота и кривляние. Похоже, вагнерианство — чувство огромности и нестерпимости мира, эйфорическое переживание смертоносной любви — вне эпохи. Или просто трудно купить билет на умирание. Даже в Байрейте. Или кто-то с серьезным видом выворачивает здесь все наизнанку, растягивает на всю сцену и злобно потирает руки. Болезнь ли? Болезнь! И если вам чудится, что это сумасшедший дом, так вы туда и стремитесь. Забыл о том, что Вагнер был совершенно, просто феерически здоров. И это главное.



«ВАЛЬКИРИЯ»: СЦЕНА ЗАКЛИНАНИЯ ОГНЯ

энергичный Зигмунд (Поул Эдминг) и страстная тревожная Зиглинда (Тина Кибберг) — еще чуть-чуть мобильнее. Но все же нервные, не пластичные. А самый странный персонаж в истории не какой-нибудь карлик-нибелунг, а тот, кто больше всех двигается — храбрый Зигфрид (Вольфганг Шмидт). Он бежит, кричит, волнуется, размахивает руками и очень декоративным мечом. Гро-

американка Дебора Поласки. Лицом, статью и поведением — типичная героиня сразу всех восторженно-возвышенных фильмов околосредних лет. Те барышни в моменты экзальтации, которые их настигали на каждом повороте сюжета, смотрели лучистыми глазами нараспашку все куда-то поверх и вдале. Эта Брунгильда, большая и непосредственная, как Любовь Орлова, и печальная, как Франческа Гааль, все время пыталась скрыть, что она черепашка. Иногда даже выходило. Выручал вокал — мощный округлый звук и техника. Правда все слишком однообразно для такой громкой партии. Черепашка проглядывала в еле-еле вытнутом финальном монологе, где больше чувствовалось напряжение певчицы, чем героини. В дуэте голливудско-мифологической Брунгильды с диснеевским Зигфридом, где бойкая парочка надирывалась, стараясь переключить друг друга и не убежать от заторможенного маэстро. Ни дать ни взять колхозник и работница в тех же наших кукольных кинофильмах. Космически-историческая драма в оборочках из кича и карикатурности — метод обновления, приличествующий нарумяненной безукладной старушке. Надевается кепочка — ослепляют горы эзотерики, метафизики и все спешащие, манящие нагромождения нерической фантазии одержимого сновидца.

Бог знает, отчего на проблеме человека и социума не полагалась рука. Похоже, все слишком серьезно. Скованные роковое кольцо карлики-нибелунги появились закованными в непроницаемое железо с чем-то вроде противопозов без шланга на голове. Строго говоря, они не люди и вообще живут под землей. Но образ машинизированного человечества читался как по прописам. В массовых сценах с хорами в «Гибели богов» (почему только здесь музыкальный текст и действие приобратили динамику, контрастность, выразительность формы) люди тоже все как один с пустыми овалами вместо лица. Но странно не было ни чуточки. За краем образа машинизации прочитывалось знакомство авторов с великой «Стеной» Pink Floyd. Просто образованное человечество режиссеров и их художников машинизировано толпится вокруг эпизодических сюжетов, и кажется — не то веселье бабы на покосе, не то кучкующиеся задры черепашки-ниндзя с горящими самоходными глазами. Главную черепашку Брунгильду, от любви к которой героя тянет на подвиги, поет, как и в прошлом году, громкогласная

чужих давнишних образов. Над царством людей, в котором герой, а с ним и остальные найдут свою смерть, висят ужасные огромные контейнеры. Темные, как все здесь, навязчивые, естественно завистливые в процессе не то паления, не то взмывания, они делают небо людей тяжелым и страшным. (Над богами ничего нет, над нибелунгами лишь пуп земли, что не так прискорбно.) В отличие от копий, шитов и мечей они имеют объем. И это глухое прямое пространство внутри угловато каждому. Контейнеры нависают низко над миром и только и ждут, чтобы поглотить этих нервно подергивающихся кукол на сцене.

Но самого интересного — развязки сюжета, гибели мира — в постановке Кирхнера-Ливайна нет вовсе. Конечно, музыка доигрывается до конца, занавес опускается по партитуре. Но ужасный траурный марш тонет в бесконфликтном и вязком течении ливайновской музыки. Языки пламени, джотта сжигающего мир — только ворох изумительно-малиновых нитей. Таких же ошеленных, как все предыдущее. У Вагнера символ огня блуждает по мифу и каждый раз превращается в сказку: он делает то, что не подвластно ни богам, ни зверям, ни людям. В постановке Кирхнера-Ливайна, только красн. Оттого и образ подуба-летучеца Лого в «Золоте Рейна» (летящий и свободный Зигфрид Бруземан) такой бесформенный и блещущий. Все обращавший в прах огонь в постановке не нужен. Да и сама катастрофа тоже не важна. Холодный и резкий, как посмертная маска, мир с преувеличенными формами, раскрашенный в яркие, но оплошечные цвета. — не драма, а плакат на тему драмы. Концерт в костюме в ритме медитации. Отсутствия развязки — не провал, а объяснение и искупление предыдущего. Просто та замороженная агрессивность была настолько похоронной, что траурный марш уже не контраст. И смерть в конце не контраст, тем более неадекватная. В этом мире все давно уже умерло, еще до начала сюжета. История кончается ничем. Вагнерианство как приключенное переживание тождества любви и смерти, как неутолимая тоска по умершему в этой постановке не находил себе места. Зато байрейтские мастера находят своего Вагнера. Зорюньского, но мертвого. Публика несколько обескуражена, но все-таки топчет ногами и бьет в ладоши.



«ЗИГФРИД»: ВОТАН — ДЖОН ТОМЛИНСОН, ЭРДА — БИРГИТТА СВЕНДЕН

Премьера «Кольца», как и любой другой оперы, здесь случается раз в пятилетку. Каждый год до конца срока постановка появляется на байрейтской сцене, а потом тихо и безвозвратно уходит, как толкинские эльфы, на северо-запад, в смутную мифическую даль. Этот железный закон и крепкая рука держат громалину фестиваля в хитром равновесии: вот великое движение вперед, а вот сохранность, стабильность и величие. Внук композитора Вольфганг Вагнер раздает права колдовать за культовыми творениями. После смерти брата он стал самодержавным правителем фестивальной монархии. И выдает карт-бланш исходя из собственных мотивов и вкусов, умело переставляя гирику на кокетливых весах «традиции — новации».

Если прошлая постановка американцев Гарри Купфера и Даниэля Баренбойма явно ехала в туннеле, пробитом знаменитой новаторской интерпретацией Шеро-Булеза, то нынешняя — громадная неподъемная плита — с грохотом накрывает все воспоминания о предшественниках. Как в 1976 году на сцене недостижимого Фестивальхауса (обычные жители Байрейта записываются в очередь и получают воледеленный билет через 6—10 лет), архитектурного гибрида античных театров, храма и немецкой кирхи, француз Патрис Шеро и Пьер Булез учинили революцию. Как покосились и порушили величественные стены условностей, охраняющие культ от окружающего века. Взамен атрибутики древних легенд и театра XIX века — невероятные исторические ассоциации, вновь выводящие тетралогия на уровень тотального мира всех времен и народов. Как в 1988 году Купфер и Баренбойм лопамывали рамки сюжета. Постмодернистская постановка уводила его если не в вечность, предполагавшуюся автором, то в безразмерные пространства разнородных культурологических игр. Лазерные супертехнологии, творящие реку времени Рейн, пожарная лестница в небо и полуразрушенные послесторические бункеры составляли ландшафт версии. Герои в шикарных кожаных пальто или чиновиновых пенсне — портрет на фоне. Жуткий, захватывающий.

А теперь и новая постановка Альфреда Кирхнера, его художники Розали и дирижер Джеймс Ливайн (нью-йоркская Metropolitan-opera) активно вкатывает в историю. Но на другой телеке: как самое длинное (пока) исполнение шедевра. Точное

время, по данным прессы (ваш корреспондент на сей раз обошелся без хронометрирования), — 15 часов 37 минут. Подать сюда книжку рекордов Гиннесса. Феноменальность медленных темпов Ливайна заинтриговывала, утомяла и морочила всю европейскую знать и вагнерианскую рать. Певцы, и без того совершающие в операх Вагнера профессиональные подвиги, подвергались распятию в ступнях на ходу изломах «бесконечной мелодии». Иногда не выдерживая, как живчик Миме (Манфред Юнг) в «Зигфриде», торопясь и не попадая в такт. Как мелкие духи в колоссальном оркестре: свои героические или метафизические унисоны они выводили с трудом, неточно и все время чуть-чуть нестройно (где же была слава немецких духовиков?). Обаяшка, любитель Пласидо Доминго и публики Джими Ливайн с наслаждением и садистским спокойствием вел мерно-тыгучий рассказ. По сути — космогонический миф, но не о том, чем, чем что все начало быть, а как-таки оно все быть перестало. Весьма печальная история. И прекращающие маэстро тут не всегда понятны. Впрочем, перевернутый миф, космогония гибели нудаются во времени, что бы обрести статус непреходящего. Постановщик же полая статус как данность. Его яростное достижение уже не требовалось. Действие уже не нуждалось в нервной тревоге, романтической возмущенности, музыкальных порывах и срывах. Все было лишь оторопь, неторопль и хлад. Благостная бесконечность. Как бесконечное лежание в приятной ванне задумавшись. Покуривая и прихлебывая. От сцен на сцене музыка Ливайна брела себе довольно красиво. И поспешала любви. Режиссура, сценаристка и костюмеры отдавали на откуп смерти. Так возникало вагнеровское тождество любви и смерти, которому он в поклонении посвятил «Тристана» и «Кольцо». Сорвался, воруха и убивая, все живут, а в конце — любят и умирают.

Все очень просто, но мешается традиция новаторства (типичный байрейтский трюк). Ведь модернистская постановка Шеро, постмодернистская версия Купфера уже в музее. И приличия ради стоит сохранять некоторую верность внешнему образу. Наверное, поэтому в первой сцене пролога-предвечерия «Золото Рейна», где мир до начала драмы, где выясняют субординацию надземные боги, подземные нибелунги и — между небом и землей — мрачные вели-



ЗИГФРИД — ВОЛЬФГАНГ ШМИДТ



БРУНГИЛЬДА — ДЕБОРА ПОЛАСКИ



ФАШНЕР — ЭРИК ХАЛЬФВАРСОН

чудо-юдо. Неуместное, но милое. Как в драме первого вечера «Валькирия», когда суровый, но истерзанный собственной любовью к власти беззастенчиво Вotan окружает дочурку Брунгильду стеной огня до прихода героя. Он измученно притомится, но он устал и призывает покровителя пламени Лого. Как вдруг по незаметной колеснице порог-реальность выезжает миниатюрный длинный поезд с лампочками-сиренами на каждом вагончике-тележке. Сирены натуральные, будто свежеснятые с авто, спешащих по 01, 02 и 03. Лампочки бешено сверкают, поезд оглушительно дребезжит, веселя и мешая погруженным в трагически-значительный контекст. Так рисуется экстремальная ситуация. Так хохмат в байрейтском храме. Амбивалентность отчуждения, но бездонной многомерности действие не придает. Хотя оживляет.

Другая симпатичная штука — в драме второго вечера «Зигфрид». Герой попадает в глухую чащу, там набирается кислорода и сил для подвига под знаменитый «Шедест леса» (здесь протяжно шестистопный Ливайн как нельзя более гармоничен, хотя и пустоват). Но наш герой зачарован лесом декоративным, листья ему только мерещится: над головой во все небо висят и волнистыми покачиванием отвечают

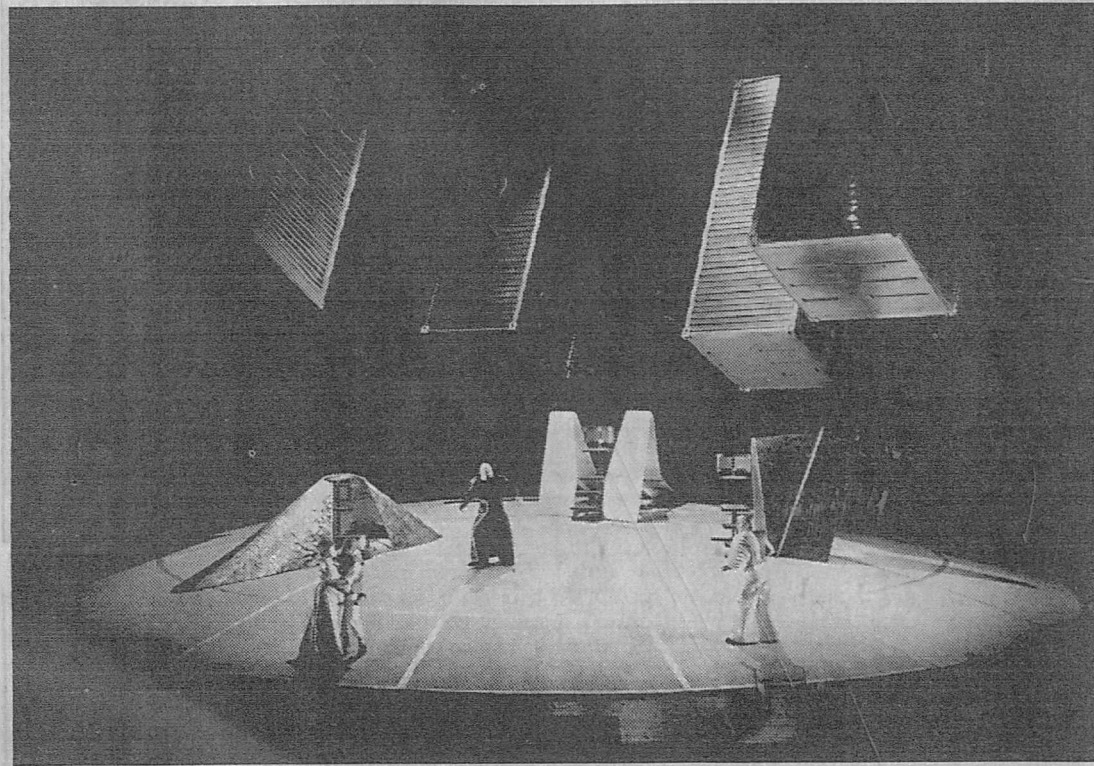
бонной киноленте нашего времени. Герой, надышавшись кинозвучкой в киноленте под зонтами, отправляется за колымом владычества. Убивать злого великана Фафнера, который, как Готлум, живет тут рыцариком в глубокой пещере и урчит раскатысто. Американец Эрик Хальфварсон в ролях злодеев Фафнера и Хагена был мрачно великолепен. Гудкий, мощный и гибкий бас, яркий и суггестивное поведение на сцене, в итоге — самая большая актерская удача в «Кольце». Хальфварсон всегда был естествен и динамичен и поэтому становился стержнем множества огромных, грозивших развалиться сцен.

С великанами в постановке вообще отдельная история. Здесь авторы немного поиграли с архаикой, приделав к актерам свирепорожьи древнеглазые маски. Немного архаической энергетикой вышло очень кстати. Сюжет обрел двусторонний исторический перспективизм. Мифологичность полчеркивалась. Без этого непонятно было бы предпосылки его публике, натасканной на вагнеровском мифотворчестве. Но кельи, сирены, маски и зонттики никак не выстраивались в единую линию. Придумки смотрелись существующими ради самих себя или частыми раздробленными недоуловленными замысла. В случае с кроссовками — еще и тривиальное.

Цельность обрелась в другом. И завоевывалась средствами, обходящимися с восприятием весьма жестоко. Медитативно-заторможенные темпы Ливайна обволакивали сцену, такую же феноменальную, как и трактовка музыки. Похоже, вслед за революциями наступила, как положено, реакция. Она не только вернула старую атрибутику, но и немилосердно сунула ее под нос забывчивым. Все стало навязчиво гипертрофированным, подавляющим и агрессивным. Шутки в сторону. И нате вам величие. Цельность — это примитивные, аскетичные формы и их утверждение насильственными платанными средствами. Выпуклый пол сцены — явно верх земного шара. В конце, в драме последнего вечера «Гибель богов» с него снимаются все красочные покровы, и открываются параллели и меридианы. Сначала до конца сюжет играется на пупе земли. Где и положено быть такому великому и всеобъемлющему. Исключая мелкие шалости — кроссовки и зонттики, — про-

рической драме вест от неизменного черного заплата. Из которого вырываются, раздирая немое пространство, кричащие-резкие формы декораций. Здесь парствуют стальные копыта явное-второе выше человеческого роста, остроугольные шиты нечеловеческих размеров. Холодные светлые плоскости и ясные линии. Статика — образ движения. Минуты — образ жизни. И пространство, и населяющие его герои. Ни тебе драматизма, ни психологизма. Только застывшая галлюцинация агрессивного величия и примитивного совершенства. Взаилывающаяся, врезавшаяся в мозги краснота. Иногда она даже отражает суть происходящего. Украдено золото у Рейна, нарушена мировая гармония тоталитарного хлада и ада с миролюбивыми кроссовками на краю мироздания — и сцену перекрывает колоссальное острое, вонзнувшееся в плоскость. На ней, застывшей случайностью, — трещинки, разрывы на плоской физиономии бытия. Картина расщепляется по полторы минуты, а длится час. И втягивается в оцепенелую гармонию. Актеры не то чтобы плохо играют, они просто кажутся персонажами кукольного театра. На фоне мира-колоса — немобильные, малосильные. Боги со своей псевдозначительностью смешны и жалки. Сущее пыхачеется недоразумением. Первой становится адекватной железная леди Фририка в «Валькирии», статная же-нушка Вотана (Ханна Шварц), сменившая модный лен на тесные стальные конструкции. Абсолютно холодный, ровный, сильный голос и сталь костюма превращают ее в одну из геометрических фигур пейзажа. Только тогда она находится с ландшафтом в гармонии. Все статично и пытаются казаться монументальными. Боги одеты в модные туфли-котурны на платформах и яло топочут, не зная, куда деваться — в античную трагедию или продолжать ломать кукольную комедию. Но предпочитают замечать в неслучайной позе. Поначалу такой же неестественный Вотан (утомленный еще с прошлой постановки Джон Томлинсон) постепенно начинает двигаться, одевая туманные одежды странника. Но все с трудом, с явно видимым и слышимым напряжением. Движения и голос, богатый красками, нюансировкой, выразительностью, бесконечно преодолевают сопротивление затекших на воображаемом постаменте мышц. Родители героя —

здесь порешит всех кого ни пошла направо и налево. Вначале он похож на мальчишка-плохиша, потом на Иванушку — полного дурака. Временами, когда его жалко, — на хоббита, слурю угловатого в Мордор и об этом даже не подозревающего. Он смеется и провинциально. Резкий мелодический голос, неровный по силе в разных регистрах, прекрасно соответствует образу. Зигфрид встает на цыпочки, тужится, перекуривает звук — и все равно не герой. Какая досада: здесь хорошо смотрится только статуя. А нечто крупное и суматошное в коротковатых штанах — довольно глупо. Причем до самого конца. К этой неадекватности просто невозможно привыкнуть. Валькирии, вестники смерти, уносящие павших героев к Вотану в Вальгаллу, — такая же карикатура. Ведь они тоже чересчур подвижны, чтобы органично вписываться в латы мироздания Кирхнера и Розали. Вместо по сюжеты летучих коней они прибывают на массивных вертикальных плоскостях. Слезают, толпятся на сцене, и кажется — не то веселье бабы на покосе, не то кучкующиеся задры черепашки-ниндзя с горящими самоходными глазами. Главную черепашку Брунгильду, от любви к которой героя тянет на подвиги, поет, как и в прошлом году, громкогласная



«ГИБЕЛЬ БОГОВ». ПЕРВЫЙ АКТ



ВАЛЬКИРИИ