

«На сцене были ровные доски посередине, с боков стояли крашенные картонки...»

Лев Толстой

Нью-Йорк. В Городской опере дают «Орфея и Эвридику» Глюка, в новой, полупривозной — из Англии — постановке. С верхнего яруса особенно очевидна подзамененность места действия: до конца спектакля взор обреченно блуждает по одной и той же обильно усыпанной могильными камнями сцене. Но вскоре приходит осветитель со своим фонариком, и опытный зритель понимает, что теперь эти камни изображают не кладбище, а условную топографию Аида.

Последний выглядит как незавершенная строчка где-нибудь в Теплом Стане. По сцене с видом прораба ходит в черном халате Орфей. Под халатом у него современная одежда хорошо зарабатывающего мужчины. Отягощенный советским опытом зритель поражен: точно такие же сатиновые халаты носились на уроках труда, их таскали в портфелях. Здесь они обрели новую жизнь: погребную. Довольно криминального вида тени носят их поверх исподнего типа рубак.

Вообще тени эти, не успевшие еще расстаться с земными привычками, ведут себя исключительно мерзко, особенно перед входом в царство Прозерпины (собственно, ведут себя, как люди перед любым входом): страшно толкаются и пристают друг к другу, громко при этом падая. Напоминаю, мы в опере.

Можно закрыть глаза, но музыки нет и под закрытыми веками, она вся исчеркана глухими ударами и шершавой возней по сцене. Можно открыть: там Орфей в своем халате, с обильно освещенным лицом, обращенным то к залу (когда поет), то — призывно — за кулисы (когда ходит).

На заднике спроецирован слайд. Он там маячит весь первый акт (что-то мрачное, какие-то ветки, видимо, изображающие лещеру, с которой герой начал свое нисхождение в Аид) — пока звучит короткая, мучительная в своей красоте увертюра, пока поет свои первые арии Орфей, пока топчутся по сцене и не находят покоя несчастные тени. Вот так, бывало, долго, за несовершенством техники, выступал на фоне одного слайда лектор: лекция длинная, на всю не напасешься. Здесь их (слайдов) вообще три: по числу

ТУШИИ СВЕТ

Русская мысль, 1998, 10-16 дек., с. 16
— Тамара

актов. Что позволяет экономить на декорациях.

Однако ж, вперед, за Эвридикой! Слайд на заднике меняется: мы в Элизии. В ослепительных лучах, на фоне песчано-серебристого пейзажа, вышагивают поспирневшие тени (уже без халатов).

Как это водится у девушек, Эвридика тянет со своим появлением. Но вот — справа ли, слева — она появляется и за свое недолгое присутствие на сцене заставляет забыть о комичности обрамления. Глюк наполнил свой Элизиум такой нежностью и любовью, что не отыскать в нем Эвридику было бы просто невозможно. Голос Эми Бэртон полон вначале земной радости, потом земного недоуменного страдания. Жалость и отчаяние бросают Орфея, до этого довольно неловкого, к Эвридике, и знающий последствия зритель мгновенно замораживается. Не фиоритуры, а человеческий стон завершает это краткое пробуждение: я слабее, я умираю...

Можно только догадываться, что может чувствовать зритель несколько менее комичной постановки. Но возможна ли она вообще? Вот Толстой смеется, а мне эти его толстые дёвки и мужчины в панталонах — *поют и разводят руками* — так милы, милы...

Посмотрел бы граф на нас! Мы варганим все так же, на ходу, вскользь — но как гордимся! Но по мне уж лучше их трогательное простодушие, чем наша простодушная умственность. Как замысловат наш замысел, но как грубо прямолинейны! Как броско и доступно подан прием — привет, Виктор Шкловский! — так, чтоб тысячи сидящих в зале образованных людей все увидели, все поняли и — почувствовали свою интеллектуальную состоятельность, и ушли довольные собой и проведенным вечером. Прием с невероятной легкостью заглушает и музыку, и биение сердца. Ребус — челнок — разгадка — умиление. В сущности, так устроена хорошая реклама, любой театр-на-таганке.

Финал: Эвридика вновь оживлена, зритель слегка обескуражен, так как оперу (где все кончается хорошо) помнит еще более смутно, чем полужнакомый миф (где все кончается

плохо). Так или иначе, супруги уютно сидят на камушке в глубине сцены. На слайде в это время что-то песчаное, скорее ближневосточное, чем древнегреческое. Триумфальный танец теней, однако, напоминает танец немецкий, деревенский, но и в этом есть что-то трогательное, милое. Музыка Глюка между тем вызывающе прекрасна. Слушатель поддается, слабеет.

И вдруг, откуда ни возьмись, на сцене — беленький аккуратный скелетик типа «находка режиссера», по цвету — новенький, по звуку — целлулоидный. Добрые души таскают его по сцене, как куклу Машу (тут метафизические воззрения постановщика явно превосходят все известное мне в философии и гоголеведении), ритмически — *под музыку!* — подбрасывают на простыне: не то председатель колхоза, не то недопрыгнувший самоубийца. Но почему-то все время промахиваются и роняют на пол, к полному восторгу публики, которая всегда с такой готовностью выходит из состояния задумчивости. Одновременно с этим (что интересно психологически!) некто через проход от меня беспрестанно роняет на красный плюшевый пол пустую бутылку, как будто дело происходит не под потолком нью-йоркской Сити-оперы.

На фоне происходящего на сцене это, впрочем, не производит должного впечатления. Все кончено. Ни дирижер, ни великолепный столичный оркестр, ни потрясающей красоты хор, ни три певца на сцене, ни учительница итальянского языка, ни Аполлон, ни даже Амур — не вернут слушателю «Орфея и Эвридику» Кристофа Виллибальда Глюка. Добрая публика хлопает и уходит. Зал наполняется красным бархатом.

Как грустно, грустно. Почему в нашем искусстве столько умственности, как будто мы боимся просто *чувствовать* — страх, недоумение, нежность? Почему так внешне витиеваты, а в сущности — так равнодушны, плоски и грубо-символичны — наши *поиски*?

Между тем Глюк задумал и исполнил (в 1762 г., то есть через 12 лет после смерти Баха) своего

«Орфея» именно как возрождение мощной простоты ранней, начала XVII века, оперы и в противовес популярной в его время «итальянской», довольно коммерческой. С первых нот ее, с короткой увертюры, музыка раскрывается как невероятный гигантский цветок, исполненный той неподражаемой простоты, какая бывает только в природе, и *немой*, не ополненной символами красоты.

В едином (по-гречески) хоре мы слышим голос мира, где человек еще часть пейзажа и если и выделяется на нем — то лишь неосмотрительностью и страстью, как некое чересчур пушкое и узловатое дерево. Оттого он, этот голос, неотделим от оркестра. Стержень этой лаконичной оперы — то, что в концертно-театральных программках называется *ламентациями*, — скорбь, данная в самом прямом и сущностном из возможных в искусстве видов — музыке. Эти пульсирующие струнные на черном бархате духовых, эти долгие стебли и флейты...

Ведь Глюк остался для нас загадкой. Ни у кого, даже у Баха, нет такого соединения мощи и нежности, какое бывает лишь в пейзаже. Как же близок должен был ему быть Орфей, устремившийся за пределы *искусства* и даже шаманства, Орфей, ходивший по кромке миров: поэтом — и смертным мужем (что мало кому удавалось), смертным — и бессмертным (что не удавалось никому), Орфей, настолько поразивший воображение современников — даже на фоне довольно героического и взбалмошного древнего мира, — что удостоился *такого* мифа, Орфей, силой и *непосредственностью* своего дара проникший сквозь пленку, отделяющую жизнь от смерти, *физически* зашедший в такие душеломни, где побывал после него лишь один Данте, Орфей, обитавший — и до, и после спуска в Аид — в таких пограничных *пределах*, что и голос ему Глюком дан высокий, предельный, такой, что петь его может лишь кастрат или женщина.

Орфей, сын бога и музы, поэт, музыкант, шаман, мистик, священник, волшебник, учитель! Ты зачаровывал камни, птиц, деревья и сам Аид, ты победил искусство и почти победил смерть. Но наше интеллектуальное мешанство оказалось сильнее: оно одолело и Глюка, и тебя.

ИРИНА МАШИНСКАЯ

Нью-Йорк