Фараоны всех эпох

Известия — 1998 — 13 марта — с. 7

Три «Аиды» и переменный ток времени

Когда режиссер Дмитрий Бертман в «Геликон-Опере» лишил «Аиду» фараонской позолоты, придав месту действия черты тоталитарного общества, меломаны почувствовали себя обездоленными. Интересно, что бы они сказали, увидев недавнюю версию, предложенную Джан-Карло дель Монако в Кельнской опере: некая сила перенесла героев, как сквозь туннель времени, на много тысяч лет вперед, в компьютерный мир? И сцена теперь смотрится как гигантский дисплей, а Радамес, прежде чем спеть свое знаменитое «Celest' Aida», вставляет в расщелину компьютера CD и, поработав на клавиатуре, обращается к изображению любимой на мониторе. Их любовь, что называется, виртуальна. Все персонажи, кроме главных героев, там куклы-роботы, на войне грохочут бомбовые разрывы, идут в атаку вертолеты, сцена сверкает лазерными вспышками, перемигиваются мониторы, и весь этот безумный проект назван «Египет-онлайн».

Что это — неуемное стремление оригинальничать? Непременно «исказить» первоисточник? Оперные режиссеры мира, ничуть не менее их драматических коллег, ищут новый смысл в хрестоматийных произведениях, исследуют контекст эпохи, породившей шедевр. На фронтоне кельнского театра цитата из письма Верди, жившего в предощущении большой европейской войны. Он настойчиво думал о войне, она представлялась ему машиной для убийства не только человека, но и человечности. Он написал об этом гениальную музыку.

Об убийстве в человеке человеческого писал Станислав Лем — но уже размышляя об активном вторжении в наш мир все более изощренных технологий. Техника нас подчиняет, делает своими рабами, необратимо нас меняет, сначала заполняя, а потом замещая разум и чувства. Цитата из Лема тоже на фронтоне кельнского театра.

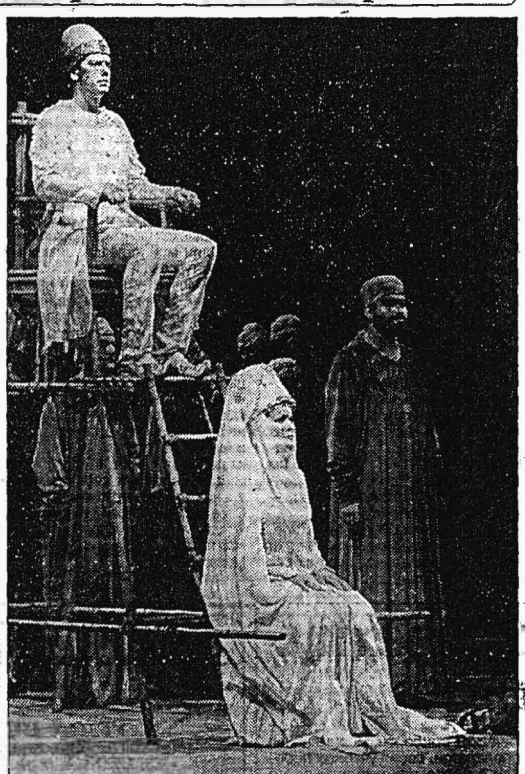
«Аида» — рассказ о том, как война убивает любовь. В Кельне она еще и о том, как любовь корчится и перестает быть живым чувством — в мертвящих объятиях технологий. Война обычная там смыкается с той войной, которую ведут с нами наш компьютер, наш телевизор, наш CD-плейер, подменившие нам и жизнь, и слезы, и любовь.

По-моему, захватывающе.

Самая убедительная героиня в спектакле — Амнерис в блестящем исполнении молодой певицы Далии Шехтер. Режиссер видел в Амнерис единственное существо во всем этом выморочном технизированном мире, которое способно любить и за любовь бороться.

Спев в этом немыслимом кельнском спектакле, Далия Шехтер уже через месяц должна была войти в мир совершенно иной «Аиды» — в берлинской «Дейче опер».

Художественного руководителя «Дейче опер» режиссера Гетца Фридриха, как и москвича Дмитрия Бертмана, тоже посещали видения тоталитаризма. Это так же естественно для Германии, как и для России: над Москвой витает тень Лубянки, в трех станциях метро от берлинского театра пустырь, где можно увидеть остатки бункеров гестапо — подвалы, кирпичная кладка, прорастающая трубы. Египет на сцене «Дейче опер» сложен



«Дейче опер». «Аида» в бункере.

из таких труб. Трон похож на стремянку. Сцена со всех сторон задавлена низкими потолками, задник поделен на отсеки-бункеры, и давящий, безнадежно механистический мир Оруэлла здесь присутствует в той же мере, как и в кельнской версии. Разумеется, никаких примет роскоши, не на чем отдохнуть взгляду, все беспросветно, как в лагере.

Эта «Аида» также не привязана к определенной эпохе. Как и положено музыке, она рассказывает про общечеловеческое и вечное. Любовь бьется в тисках циклопической махины, причем это не только война, это некий государственный механизм, способный раздавить все живое.

Я не знаю, каким образом режиссерам этих невероятных театров Германии удается сохранить концепцию спектакля и, если хотите, его идеологию в условиях, когда труппы как таковой нет. Есть беспрерывная «текучесть кадров». «Кадры» — это те самые звезды мировой оперной сцены, дни и годы которых расписаны надолго вперед. В спектакле, который мне удалось увидеть, Радамеса пел молодой итальянский тенор Вальтер Фраккаро, восходящее светило первой величины. Совсем недавно на него просыпался целый ворох авторитетнейших наград, включая призы Карло Бергонци в Италии, Пласидо Доминго в Барселоне (лучший тенор), Монтсеррат Кабалье (лучшая интерпретация Верди), и вскоре ему предстоит дебютировать в партии Пинкертона в нью-йоркской «Мет». Пел американец Саймон Эстес, чья карьера в самом зените. Пела Элен Бикерс, еще одна восходящая звезда, обладающая непревзойденным серебристым сопрано и удивительным сценическим обаянием. Входя в спектакль, они с азартом экспериментатора исследуют новое пространство, которое нужно обжить. И если не путать театр с музеем, как принято у нас, то это крайне увлекательно и для зрителя, и для артиста — в одной и той же музыке Верди переноситься во времени и пространстве, участвуя в самых фантастических, исполненных нового смысла реинкарнациях героев.

Оперу называют звучащей живописью. Разве мадонны Дюрера или Фуке похожи на рафаэлеву? Какой художник станет уныло повторять и копировать предшественников! Но именно в опере очень принято с видом учителя, проверяющего сочинение, отчитывать театр за любой «отход от оригинала». Вспомним шишки, которые посыпались на Евгения Колобова за переоркестровку и непривычный финал «Онегина».

В опере есть одно — стабильное. Музыка. Вокальный уровень. Слушать эти спектакли — ни с чем не сравнимое наслаждение. В Берлине пели не люди — небожители. Кто, кроме богов, может без всяких микрофонов ошеломить полуторатысячный зал таким полнозвучием, какая человеческая глотка способна исторгнуть это неземное пение! Эти ансамбли, где три, четыре, пять голосов образуют немыслимой красоты звуковые узоры, обладающие особым, надземным, глобальным и даже космическим смыслом! Как жаль тех, кто глух к музыке, их можно сравнить с дальтониками, для которых мир тускл. Их счастье, что они не знают о своей беде и думают, что жизнь хороша и так.

Боги обитают на земле. Как любое искусство, опера мертва без живых токов реальных страстей, в том числе страстей политических. В берлинской «Аиде» плененного эфиопского царя Амонасро пел Саймон Эстес, фантастический по силе и экспрессии баса-баритон, известный не только как певец, но и как страстный борец за права своих чернокожих собратьев. Уроженца штата Айова бесит расовая дискриминация, все еще заметная в элитарном классическом искусстве США, где только гений чернокожей Мариан Андерсон заставил «Метрополитен-оперу» изменить своему правилу не пускать негров на свою сцену. Но негров-мужчин там не видно до сих пор. «Я пою в Ла Скала, в Париже, Лондоне, Вене, Берлине, но не в своей стране».

Эстес начал петь поздно, в 24, до той поры не слышал ни одной оперы. Теперь он мировая звезда, и молодые чернокожие певцы просят у него помощи: «Режиссеры говорят, что я слишком толстый, слишком худой, слишком высокий, слишком низкорослый, и не дают петь». «Но музыка не знает цвета кожи!» — настаивает Эстес, которому в крупнейших театрах Америки если и позволяют петь, то главным образом партию негра Порги в опере Гершвина. Вот в Европе другое дело — «меня там принимают, как в США Пласидо Доминго. В Гамбурге, Париже или Берлине людей не интересует, какого цвета моя кожа. Там встречают артиста сообразно его таланту».

Можно после всего этого петь академично и абстрактно, витая в консерваторских эмпиреях, как обычно поют в Мариинке или Большом?

Зал «Дейче опер» бушевал, когда Саймон Эстес и Элен Бикерс (Аида) вели свои дуэты третьего акта. Седой чернокожий двухметровый красавец не «воплощал образ» — он пел о себе, о своей бурляшей в груди ярости, он взывал к нам, молил нас, он изливал душу так, как это бывает только в религиозных песнопениях его народа — в спиричуэлс. Нет, это была не абстрактная костюмная «Аида». Она дышала земной, теперешней страстью.

Дмитрия Бертмана, создателя молодого московского театра «Геликон», постоянно упрекают: безастенчиво искажает классику. «Травиата» у него идет на огромной постели. «Кармен» перенесена в наши дни и — о ужас — из нее выброшены речитативы. Над «Аидой» потешались особенно долго и смачно — над египетскими солдатами, похожими на гитлеровцев, над штандартами, похожими на свастики. Где же Древний Рим! — возмущалась одна из газет, слегка перепутав место действия.

А мне казалось, Верди именно к этому спектаклю написал музыку. Потому что прочтен, прочувствован был не сюжет — а в музыке зашифрованный смысл оперы, которая всегда вне времени и конкретного пространства, но при этом обеими ногами стоит на грешной земле.

Валерий КИЧИН,
«Известия».
БЕРЛИН — МОСКВА