

Пространством стало время

Алексей ПАРИН

Когда первопрестольную одарил своим присутствием балет Мариинского театра, все как-то больше говорили о мелких деталях, о лицах танцовщиков и стопах балерин. Оперная труппа этого театра, давно занявшая безоговорочно лидирующее положение в России, внимание к деталям не отменила, но высказалась столь многогранно, что дала пищу для разговора в более крупных категориях.

Конечно, каждый уважающий себя оперный критик давно ездит на премьеры Мариинки и потому знает не только репертуар, но и труппу в целом. Однако восприятие в локальном контексте — это одно, а выступление под квадригой Аполлона, на сцене с серепасто-золоткастым занавесом — другое. И дело не в сравнении с труппой, которая населяет эти подмостки в обычное время. А в том, что опера Мариинки под руководством Валерия Гергиева, расстала перед москвичами скатерть-самобранку, дает ответы на те вопросы, которые мы давно перестали задавать.

Вопрос первый. Может ли оперный театр в условиях открытого культурного пространства моделировать диалог разных национальных культур в Европе? Оперное пространство состоит из нескольких стилистических и национальных слов, взаимопроницающих, но и находящихся в непримиримой борьбе. Итальянская оперная традиция, например, практически враждебна немецкой. Мариинский театр — единственный в России, где двери открыты всем ветрам. Здесь, кроме обычных для наших театров русских опер, — Верди, Пуччини и Бизе, регулярно исполняются Берлиоз и Моцарт, Вагнер и Рихард Штраус, Шостакович и Прокофьев. Здесь, кроме российских деятелей искусства, трудятся мастера из многих стран мира. Гергиев сумел выстроить гастрольную афишу так, чтобы показать все многообразие творческих устремлений театра.

Две оперы Вагнера — первая из десятичастного «канона» («Летучий голландец»), еще наивно-романтическая, и последняя («Парсифаль»), итоговая для всей европейской культуры, — стали главным манком для московской публики, питающей-

ся Вагнером лишь из рук зарубежных гастролеров. Оркестр и хор блистали безупречной слаженностью и редчайшей самоотдачей. Певцы, не всегда удовлетворяя строгим требованиям вокальной фонетики и стиля в старобайрейтском понимании, все без исключения пели осмысленно и содержательно, с точным ощущением образа. Главными событиями трех вагнеровских дней стали работы поразительно энергетичного Николая Пугилина (заглавная роль в «Голландце» и Клингзор в «Парсифале») и углубленного Ганниада Беззубенкова, насытившего своего пространно повествующего Гурнеманца из «Парсифала» чертами мудрствующего Льва Толстого.

Привезя в Москву старый, даже зашвыбленный спектакль по «Хованщине» Мусоргского, самой московской из всех русских опер, Мариинский театр, кажется, не только поставил проблему (сколько еще осталось жить московской традиции?), но и качеством исполнения ударил по мнимому вокальному бездорожью и сценическому разгильдяйству. Не стану перечислять всех участников этого эсхатологического действия, в котором Гергиев обрушивает на публику безысходное отчаяние в предчувствии Апокалипсиса в конце каждой картины. Отмечу лишь, что партия Голицына, предстательствующего среди персонажей «Хованщины» за нарождающуюся петербургскую Россию, была спета главной вокальной звездой гастролей — Геганом Григоряном (по-лавароттлевски «оторвавшимся» фрагменты из Верди в гала-концерте) так, что русский миф зазвучал во всей своей полноте.

«Катериной Измайловой» Шостаковича и «Огненным ангелом» Прокофьева Гергиев навязал московской публике художественное мышление XX века — и она с радостью его приняла. Главное чудо произошло в вечер исполнения «Парсифала» — битком набитый театр не шалопнувшись медитировал вместе с Гергиевым все пять с половиной часов. Но и восприятие двух русских шедевров нынешнего столетия опровергло слухи о кулирных акусах наших зрителей. Полилог культур, идея «открытого общества» стали идеологической основой гастролей.

Мариинка ответила еще на один вопрос — может ли оперный спектакль по классическому произведе-

нию содержать в себе прямое высказывание по актуальному жизненному вопросу? Вместе с ощущением музыкальной мощи (Гергиев дирижировал всеми спектаклями и концертами) публика всегда уносила в сердце человеческое послание. Она читала мысль о способности на самопожертвование ради спасения ближнего в «Летучем голландце» (знаковая сценография Георгия Цыпина и блочно очищенная режиссура Темура Чхвидзе), ощущала тревогу за судьбы России («Хованщина»), осознавала подвиг самосознания как основу жизни вообще («Парсифаль»), вглядывалась в страшные игры подосознания («Огненный ангел» в модельной постановке Дэвида Фримена) и сокрушительную силу подавленного таланта («Катерина Измайлова»). Универсальный язык музыки становился инструментом духовного общения. Язык театра, кажется, лишь дважды вступал в это пространство с полным основанием (оперная режиссура продолжает оставаться главной проблемой Мариинки) — на «Летучем голландце» и «Огненном ангеле» с их ясной обращенностью к сегодняшнему дню.

Сама личность Гергиева стала ответом на многие вопросы. Потому что он не только вметил в себя музыкальную стихию и выплеснул ее через своих подопечных на публику, но и сумел длинную дистанцию гастролей сковать такими жесткими структурами и насытить такими многообразными смыслами (на описание грандиозного гала-концерта просто нет места!), что гастроль можно смело называть акцией по реабилитации русской оперной культуры.

А если подводить итоги эмоционально, то: 1) такого упования музыкальной материей, как в «Парсифале», Москва не вкушала со времен «Тристана и Изольды» под управлением Карла Бема в 1971 году; 2) такой совершенной конструкции у Верди (четвертая картина «Аиды» на гала-концерте) Москва не слышала даже у Клаудио Аббадо в 1974 году; 3) таких изощренных, ориентально-европейских Половецких плясок просто нельзя себе представить. Поставлю точку фразой из «Лица Орфея» Оливье Пи, только что показанного в рамках чеховского фестиваля: «Вечность — в оркестровой яме».



Геннадий Беззубенков и Евгений Акимов в «Летучем голландце»