

Искусств. 1998. - 13 марта. - с. 7

Версия

Фараоны всех эпох

Три «Аиды» и переменный ток времени

Когда режиссер Дмитрий Бертман в «Телликон-Опере» лишил «Аиду» фараонской позолоты, придав месту действия черты тоталитарного общества, меломаны почувствовали себя обездоленными. Интересно, что бы они сказали, увидев неадекватную версию, предложенную Жан-Карло дель Монвоа в Кальнской 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 «Celeste 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 пролетают бомбовозы, падают в атаку вертолеты, сцена сверкает лазерными вспышками, перемигиваются мониторы, и весь этот безумный проект назван «Египет-он-лайн».

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

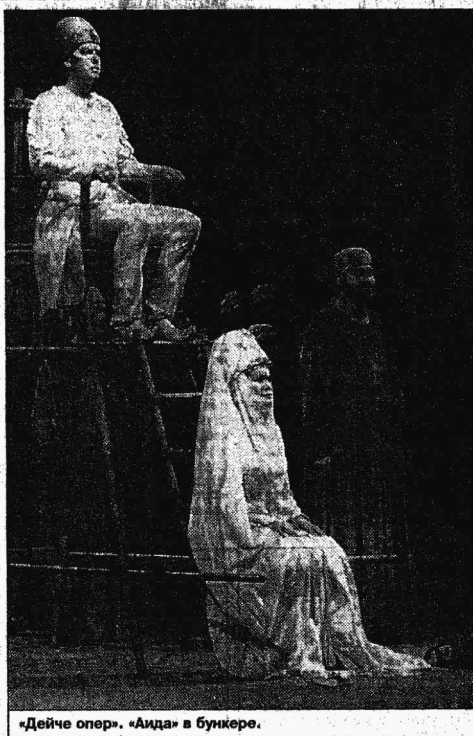
Об убийстве в человеке человеческого писал Станислав Лем — но уже размышляя об активном вторжении в наш мир все более изощренных технологий. Техника нас подчиняет, делает своими рабами, необратимо нас меняет, сначала заполняя, а потом замещающая разум и чувства. Цитата из Лема тоже на фронтонах кельнского 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 мертвых объятиях технологий. Война обычная там сливается с той войной, которую ведут с нами наш компьютер, наш телевизор, наш CD-плеер, подмигивание нам и жизни, и слезы, и любовь.

Вот почему захватывающе.

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

Стег в этом немилосердном кельнском спектакле, Далия Шехтер уже через месяц должна была войти в мир совершенно иной «Аиды» — в берлинский «Данте-Опера». Художественный руководитель «Дейче опер» режиссер Гетца Фридриха, как и москвичка Дмитрий Бертмана, тоже посвятил 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, проржавевшие трубы. Египет на сцене «Дейче опер» сложен



«Дейче опер». «Аида» в бункере.

из таких труб. Трон похож на стремянку. Сцена со всех сторон задана низкими потолками, задник подвешен на стержни-бункеры, и давший, безнадёжно христианский мир Оруэлл здесь присутствует в той же мере, как и в кельнской версии. Разумеется, никаких примет роскоши, не на чем отдохнуть взгляду, все беспрочно, 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 машины, причем это не только война, это некий государственный механизм, способный раздвигать все живое.

Я не знаю, каким образом режиссерам этих невероятных театров в Германии удается сохранить концепцию спектакля и, вели хитрость, 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, Радамес пел молодой итальянский тенор Валтер Франкаро, восходящее светило первой величины. Совсем недавно он негласно просился целый ворох авторитетных наград, включая призы Карло Бергонци в Италии, Карло Доминго в Барселоне (лучший тенор), Монсеррат Кабалье (лучшая интерпретация Верди), и вскоре ему предстоит дебютировать в партии Пинкертона в Нью-Йоркской «Метро». План америка-

нец Саймон Эстес, чья карьера в самом зените. Пела Элен Бикерс, еще одна восходящая звезда, обладающая непревзойденным оперным сценическим обаянием. Входя в спектакль, они с азартом экспериментатора исследуют новое пространство, которое нужно обжить. И если не пугать театр с музеем, как принято у нас, то этой 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 Фукс похожи на рефазелву? Какой художник станет уныло повторять и копировать предшественника? Но именно в опере очень приятно с видом учителя, проверяющего сочинение, отчитывать театр за любой «отход от оригинала». Вспомним шикши, которые посылали на Евгения Колобова за переэкранствую и непривычный фильм «Онегина».

В опере есть одно — стабильное. Музыка. Вokalный уровень. Слушать эти спектакли — ни с чем не сравнимое наслаждение. В Берлине пели не люди — небожители. Кто, кроме богов, может без всяких микрофонов ошаломить полтора-трехсотный зал таким полновзвучием, какая человеческая глотка способна исторгнуть это неземное пение! Эти ансамбли, где три, четыре, пять голосов образуют невысказанной красоты звуковые узоры, обра-

дающие 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.

Богит обитают на земле. Как любое искусство, опера мертва без живых токов реальных страстей, в том числе страстей политических. В берлинской «Аиде» пленного эфиопского царя Амонасро пел Саймон Эстес, фантастический по силе и экспрессии бас-баритон, известный не только как певец, но и как страстный борец за права своих чернокожих собратьев. Уроженца штата Айова бьют расовой дискриминации, все еще заметная в элитарном классическом искусстве США, где толковый чернокожий Марвин 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 нигеросский, и не дают петь». Но музыка не знает цвета кожи! — настаивает Эстес, которому в крупнейших театрах Америки дали и позволяют петь, то главным образом партию негра Порги в опере Гершвина. Вот в Европе другое дело — «меня там принимают, как в США Гласидо Доминго. В Гамбурге, Париже или Берлине люди не интересуются, какого цвета мои ноги. Там интересуют артиста особенно его таланты».

Можно посве пять этого петь, академично и абстрактно, витая в конформизмских завитках, как обычно поет в Мэрилин Кэмпбелл.

Зел «Дейче опер» бывала, когда Саймон Эстес и Элен Бикерс («Аида») вели свои дуэты третьего акта. Седой черноволосый дилетантский крашевец не «воплощал образ» — он шел к себе, с своей бурлящей в груди ярости, он вылезал на ман, молчал на, он изливал душу так, как это бывает только в религиозных посвещениях его народа — в спиритизме. Нет, это была не абстрактная кофемания «Аиды». Она дышала земной, телесной страстью.

Дмитрий Бертман, создатель молодого московского театра «Телликон», постоянно упрекает: беззастенчиво искажает классику. «Травести» у него идет на огромном постели. «Кармен» перенесена в наши дни и — о ужас — на нее выброшены реинтитулы. Над «Аидой» потешались особенно долго и смачно — над египетскими солдатами, похожими на гитлеровцев, над штандартами, похожими на свастики. Где же Давидов Рым — возмущался, оне на газет, слегка переутрат место действия.

А мне казалось, Верди именно к этому спектаклю написал музыку. Потому что прочтен, прочтутеюван был не сюжет — а в музыке зашифрованный смысл оперы, которая всегда вне времени и конкретное пространство, но при этом обними ногами стоит на прошлой земле.

Валерий КИЧИН,
«Искусств»
БЕРЛИН—МОСКВА.