

Александр Колесников

Поцелуй при отягчающих обстоятельствах

Ещё до первой, беглой кларнетной реплики, открывающей партитуру оперы Рихарда Штрауса «Саломея», на просцениуме Большого театра перед суперзанавесом мы видим отнюдь не героиню кровавейшей и безнравственнейшей, к тому же декадентской трагедии по Оскару Уайльду, а невиннейшую набоковскую девочку Лолиту, лежащую на животе и рассматривающую куклу под звук музыкальной шкатулки.

В её облике ничего не настораживает, наоборот, располагает – белые кудряшки, чёрное строгое платье с белым выглаженным воротничком и манжетами, белые гольфы, туфельки, – воспитанница приличного пансиона, сама как куколка. Вертит девочка игрушку и случайно у той отпадает ручонка, – как странно; но интересно. А вторая крепко прилажена? А голова не отпадет, если покрутить? В этом первом в жизни акте деконструкции – молчаливый – прежде музыки – почти врачебно-диагностический эпиграф режиссёра Клауса Гута.

Пьесу Уайльда (1891) и оперу Рихарда Штрауса (Дрезден, 1905) запрещали за оскорбление общественной нравственности, но люди театра проголосовали за пьесу и оперу, и обе они больше 100 лет непрерывно присутствуют (особенно опера) в репертуаре. Возможно, просвещённое человечество вытесняет неприемлемое из реальной жизни на сцену и тем самым дистанцируется от легенды о Саломее, которая не имеет исторических корней, всё вымысел от начала до конца. Если формулировать коротко, *искусство успешно эстетизирует безобразное*. Известный немецкий режиссёр Клаус Гут заходит с другого фланга. Во-первых, открывает причины девиантного поведения героини в детстве. Во-вторых, заметно рационализирует её образ. Саломея вовсе не экспрессивна и не импульсивна. Изучающе и с пониманием смотрит она на гостей тетрарха и самого Ирода, который нескромно пялится на падчерицу, вынуждая её покинуть пирующих гостей – иудеев, римлян и египтян. Она не очень испугана, скорее, захвачена откуда-то доносящимися речами Иоканаана, обличающими блудницу-мать. Как притягателен для неё этот грозно возглашающий, идущий ниоткуда и отовсюду голос; он проникает во все закоулки дома, так что воздух сгущается и по полу, по стенам стелется странное марево (видеопроекция Роланда Хорвата). Всех домочадцев – охрану и обслуживающий персонал – начинает корчить, будто в комнату пустили газ, они пытаются отвернуться, закрыть глаза, заткнуть уши. Одна Саломея не боится неведомого.

Их встреча поставлена грандиозно! Не Иоканаана приводят к Саломее («Выпустите пророка. Я хочу его видеть»), она сама спускается к нему. Огромный зал замка Ирода в викторианском стиле, величественный, роскошный с уходящими ввысь пилонами, лепниной, рельефными панелями, лестничными маршами, дальними площадками, на которых в пантомиме разыгрывается своё действие, – весь этот погружённый во тьму колосс дрогнет, и архитектурная громада как она есть, с людьми, скульптурой, обстановкой пойдёт вверх. А Саломея начнёт движение



А. Григорян – Саломея, Е. Мюйр – Саломея в детстве.
«Саломея». Большой театр. Фото Д. Юсупова

круто вниз – в открытый люк по ломаной лестнице. Постепенно вырастающий трюм вытеснит верхний этаж, займёт всю коробку сцены и будет он не тёмным подвалом, а абсолютно белым, почти слепящим пространством. Не сразу отделишь от белой стены белое-белое, будто обсыпанное мукой тело раздетого человека с набедренной повязкой. Он лежит в углу, можно сказать, загнан туда – это он посылал проклятия, от которых наверху стелился пар.

Спуск во тьму подсознания открывает Саломее истины не столько о матери, сколько о ней самой. В стерильной комнате, где белизна лежит ровно, бесстрастно, не принимая теней и бликов, она обнаруживает (помимо странного, незнакомого ей существа) собственную детскую. Здесь кукла с оторванной рукой, лошадка-качалка, плюшевый мишка...

Погружение в недавнее прошлое становится едва ли не более сильным эмоциональным открытием, чем встреча с Иоканааном (Томас Майер). Она (уже в белом платье) осматривается с равным интересом к обстановке и к нему, и это поначалу вовсе не сокрушительное их столкновение. Даже странно, кажется, не всё проведено постановщиком и сыграно актрисой – она должна (мы так привыкли, так написано) испытать большее беспокойство от близости с этим мужчиной, его гневных призывов и странных речей о содомском грехе и вавилонских отсылках.



«Саломея». Большой театр. Сцена из спектакля.
Фото Д. Юсупова

Ради внесюжетного, привнесённого постановочного хода Клаус Гут и художник Этьен Плюсс идут на эффектное манипулирование пространством, перемещая массы и вписывая перемещение в строгий хронометраж инструментального фрагмента партитуры, предшествующего явлению Пророка. Перемена совершается в сознании героини, зрительском сознании и ведёт к изменению хода действия в реальном времени¹.

Она вроде бы ребёнок (15 лет), хочу и всё – покажите Пророка, дайте его голову... Но её действия продуманы, она прекрасно контролирует себя и голову не теряет. Она волевая, неуступчивая, упорно манипулирует взрослыми. Сознательная жестокость делает страшней и без того страшный сюжет. Это новый поворот в трактовке образа новейшей (обозримой) истории интерпретаций.

Режиссер сочиняет своеобразное оправдание Саломее, пытается объяснить экстремальное прозаическим – мол, среда да семейное воспитание спровоцировали страшный срыв. Теория несколько опасна. Не все детские травмы выливаются в кровавые злодеяния. Спору нет, детство царевны проходило в трудных социально-исторических обстоятельствах и было отягчено наследственностью. Дедушка воровал и разбойничал. По материнской линии она царского рода, но репутация Иродиады хромает: её личная жизнь богата и разнообразна, ею обладали ассирийские



Т. Майер – Иоканаан, Е. Мюйр – Саломея в детстве. «Саломея». Большой театр.
Фото Д. Юсупова

военные, египтяне, слуги; она убила мужа, отца Саломеи, чтобы выйти за его брата... В общем, её баснословный опыт в подробностях дошёл до слуха Пророка. Ещё скажем спасибо постановщикам, что они не полезли в подполье Иродиады и не визуализировали картины её развратного прошлого, на которые указывает в гневе Иоканаан². Словом, Саломея девушка из богатой, но неблагополучной семьи.

Режиссёр последователен в отстаивании концепции. Она не задекларирована и забыта через пять минут (как сплошь и рядом у высокочек-модернистов), но проведена в подробном сценическом действии и в игре актрисы Асмик Григорян, впервые ступившей на сцену Большого театра. Реализация концепции столь выразительна, что спорить с режиссером не хочется. Спуск в тёмное узилище Иоканаана и пребывание там Саломеи оказывается подъёмом к слепящему свету истины. Само существование актрисы-певицы исключает решения, связанные с психопатологией. Там, где мы ожидали выплеска эмоций, мы видим замкнутость, спокойствие, исключительное самообладание. Саломея решает внутреннюю проблему, идёт к цели. Она пугает окружающих не вздорным характером или нервным расстройством, но чем-то таинственным, скрытым. «Может случиться что-нибудь страшное... Что-то ужасное может случиться...», – повторяет Паж (Алина Черташ), а потом подхватывает Ирод (Винсент Вольфштайнер).

Вызревание характера Саломеи выстроено от детской неуступчивости – к обретению власти над взрослыми. С непостижимой силой заставляет сначала начальника стражи Нарработа (Илья Селиванов) делать то, что она говорит, потом – суетиться вокруг неё и самого тетрарха; а также многоопытную мать – волноваться за исход её поединка с Иродом. Когда же переговоры со взрослыми буксуют и грозят разрешиться не в пользу Саломеи, она своими детскими ручонками сваливает с постамента огромную тяжелейшую скульптуру Геркулеса (имеющего вид звероподобного идола), и тот с грохотом разбивается об пол – от гордого, собирательного символа с лихо закрученными рогами остаётся груда осколков.

Движение к намеченной перспективе: мысль → слово → физическое действие. Станиславский. Уроки режиссуры, уроки того, как собственный замысел обеспечивается буквально пошагово, можно извлекать из каждого эпизода. Гут нигде не эксплуатирует терпкую репутацию оперы. Он исследует произведение как аналитик, раскладывает на составляющие как Саломея куклу, потом собирает в новой необыкновенной театральной привлекательности.

Довольно рискованно удерживать внимание к опере вне её программного эстетизма, декоративного стиля, внешних элементов, ибо кто ж не знает, что «Саломея» это торжественная, ярко театральная эстетизация порока. Все здесь обладают развитым воображением и художественным видением: одним луна кажется мёртвой девой, другим пьяной женщиной; тетрарх любит танцы и слышит взмахи крыльев. Их воображение охватывает всё вокруг, свободно сопрягаясь с природой, космосом и божественным присутствием. Клаусу ли Гуту, европейскому режиссёру, не знать бэкграунда «Саломеи». Это российский зритель последний раз видел её в Большом театре в 1925 г.³ Гут преодолел само собой напрашивающиеся аргументы, «отреагировал» их, как сказали бы психоаналитики. Изысканность текста, рождающая яркие изобразительные ряды древней легенды, ушла в строгую форму. Она у художника Этьена Плюсса и художницы по костюмам Урсулы Кудрна не менее изысканна в своём чёрно-белом минимализме, выражает себя не через изобилие средств, а через их отбор. Чёрные, стильные, фактурные, бликующие, дизайнерские мужские модели ориентированы на гламур и свидетельствуют о высоком положении их носителей (чёрный – по-прежнему самый востребованный в современной моде цвет). Одна огненно-рыжая Иродиада одета в платье светского, чуть архаичного стиля и «спелого» оранжево-красного



В. Вольфштайнер – Ирод, А. Григорян – Саломея, А.-М. Кьюри – Иродиада.
«Саломея». Большой театр. Фото Д. Юсупова

цвета; и мы её видим при любом освещении на дальних и ближних планах сцены, женщину яркую, зрелую и смелую; и умелая певица Анна-Мария Кьюри проводит роль органично, без характерных излишеств, в общем стиле актёрского минимализма.

Отнимая экзотику в оформлении, её переводят в слегка ироничный действенный план. Скажем, предложенная тетрархом плата за танец моментально визуализируется: изумруд и ларец с сокровищами появляются в руках слуг-официантов; нити с опалами, жемчужинами, топазами, сапфирами, бериллами, гиацинтами нанизывают на раскинутые руки Саломеи; а белые павлины, каких нет ни у кого в мире, возникают в виде хвостов из длинных перьев, и официанты помахивают ими в разные стороны, показывая, как ходят по саду среди мирт диковинные птицы. Словесная пышность либретто изящно и молниеносно отыгрывается, но не в ней дело. В голове Саломеи не смарагды и не павлины, а исторгающие проклятия губы Иоканаана, до которых не дотянуться.

Это малая часть, отдельные штрихи спектакля, подробного во всем: реквизите, световых переменах (художник по свету Олаф Фрезе), пантомиме и пластике миманса, воспроизводящем в рапиде на дальнем подиуме нескромные звериные прикосновения к обнажённой танцовщице в кошачьей маске – они ассоциативно подводят к знаменитому «танцу семи покрывал», которого вместе с тетрархом ждёт зал (режиссёр по



А. Григорян – Саломея, И. Селиванов – Нарработ.
«Саломея». Большой театр. Фото Д. Юсупова

пластике Саммер Ульриксон). Как часто современное искусство отсекает все не нужное ему, оставляя только необходимое для доказательства собственной концептуальности. Здесь иной случай: ничто не выпадает из смыслов сочинения, просто переводится в метафору. Здесь – синтез, занесённый на сцену Большого театра из иной театральной цивилизации. А также режиссёрское умение разработки эпизода, перевода его из декоративного в драматургически значимый, узловый.

Таков центральный, девятиминутный инструментальный фрагмент – «танец семи покрывал». Голоса певцов замолкают, а оркестр под управлением Тугана Сохиева в предельно выразительном многоголосии, наоборот, берёт на себя функции взволнованного повествователя. Танец решён как драматическая пантомима для шести участниц, девочек разного возраста – от ребенка до зрелого подростка. На каждое из шести проведений нового музыкального периода одетые в единообразную униформу Саломеи по очереди выходят на середину, в световой круг (постоянно расширяющийся) и исполняют свой фрагмент перед сидящим на стуле мужчиной с козьей мордой вместо головы (объёмная, филигранно выделанная шлем-маска). Первая малютка делает балетный экзерсис – тянет носочек, стремится удержать правильную постановку рук. Идущие за ней демонстрируют эволюцию танцевальных движений от простых к сложным и обретение через танец неизбежного

чувственного опыта. Мы уже в первом фрагменте понимаем – это учитель, наставник, балетмейстер. Педагог время от времени то руку поправит, то палкой специальной по руке шлёпнет; наконец, в дуэтом танце покажет девушке (пятой или шестой) плотное положение партнёра в танце. Взрослеющие Саломеи в долгу не остаются и постепенно подчиняют себе педагога, да так, что тот падает пред ними на колени, а затем встает и на четвереньки. Фарсовый апогей совпадает с нарастанием звучности и напряжения в оркестре и в световой круг вступает, наконец, последняя, седьмая Саломея, певица Асмик Григорян. На Саломею смотрят с восхищением и надеждой (как обычно на детей) – гости, несчастный начальник стражи Нарработ, вожделеющий дядя-тетрарх, мать (дочь себя ещё покажет) и даже луна – то бледная, то кровавая.

И дочь себя показала. Только что экспонированная в танце растущая власть ребёнка-женщины разрешается кровавым финалом. Вновь пространство вывернуто наизнанку, как уже было – низ вытеснит верх; Саломея вновь спустится в белую комнату, где на стуле уже будет сидеть обезглавленное тело Иоканаана, она примется разговаривать с ним и окончательно отрефлексирует мучившие её эмоции.

Постановка «Саломеи» все более проблемна для оригинального прочтения. Каждая новая интерпретация обязана быть оригинальнее предыдущей. При этом однажды возникшая режиссерская лексема прихватывается другими и вирусно распространяется вокруг, пока все не «переболеют». Оно и понятно, быть в строю проще, чем вести строй. И уже невозможно вспомнить, где мы это уже видели, и откуда занесен сюда этот ход... Вышел из одного театра, попал в другой, а ощущение, что не выходил из первого. В московской «Саломее» Клауса Гута, как и в его постановке в Берлинской *Deutsche Oper* (2015), появляются шесть Саломей разного возраста и обезглавленное тело Иоканаана, уже мраморное, с которым манипулирует героиня в заключительной арии. А потом тоже мраморное (или гипсовое) тело и те же манипуляции с ним инсталлированы Р. Каstellуччи в его спектакль в Зальцбурге (2018) и т.д. Кто первый, кто за кем шёл – и не припомнишь. Находки практически ментально становятся трендом. Героини совершенно разных опер давно и повсюду одеты в комбинацию и весь спектакль поют сидя, лёжа или полужёла на полу или в ванной; как правило, они бегают по сцене босиком и плещутся в воде (молоке, крови и проч. по выбору). А Иродиада, конечно, «лысая певица» с гротескным, почти клоунским гримом и т.д. Ужасно «современно».



«Саломея». Большой театр. Сцена из спектакля. Фото Д. Юсупова

Проблема современной оперы в том, что она страшно стандартизирована. Страшно! И стандартизация выражает себя не в конкретном спектакле, а в самом замысле, в режиссёрской голове, где скапливаются однажды усвоенные и втянутые в оборот навязчивые константы. (Так на стадии фундамента раскупают квартиры в строящемся доме.) Единое театральное пространство, о котором долго говорили люди доброй воли, воплотилось в европейской оперной режиссуре. Она – часть общеевропейского дома с безвизовым входом. Вопрос в том, как выбраться из этой стандартизации под названием «современная оперная режиссура», не порвав с образцово отлаженным механизмом художественного воспроизводства и оборота спектаклей. Бывает, незаурядные вокалисты в силу собственной самобытности вытягивают постановку из единых стандартов; но чаще большие вокалисты от современных постановок отказываются.

Преображение Клауса Гута в московской «Саломее» ценно тем, что, обращаясь к опере не впервые, он не повторяется. Исследует феномен притягательности этого сочинения для современной оперной сцены, расширяя заодно и возможности последней. Конечно, «Саломея» Уайльда не «роман воспитания», но создателей волнует, откуда взялась в пятнадцатилетнем ребёнке и вырвалась наружу кровожадность – хочу голову Иоканаана на серебряном блюде. Сюжет этот не остался в прошлом, идёт за нами по пятам. Кто-то смотрит на него со стороны,



А. Григорян – Саломея.
Саломея в детстве:
Н. Кондратова, У. Уткина,
П. Лазарева, В. Попугаева,
Е. Литвинова, Е. Мюйр.
«Саломея». Большой театр.
Фото Д. Юсупова

как на вымысел и наслаждается его экзотической декоративностью, неотразимой привлекательностью музыки и вокала⁴. Но Гут выступает не рассказчиком, а толкователем, хочется сказать – сновидений. Точнее всё же сказать – прошлого опыта ребенка⁵.

Для Тугана Сохиева «Саломея» – исполнение давней мечты. Это именно познание музыки и текста, мифа и легенды и, конечно, расширение исполнительской традиции. Мы присутствуем при счастливом погружении дирижера в партитуру. Как музыкант, он, конечно, любит её – эстетическим изыском, красками, тембрами, сложным стилистическим профилем. При этом головы не теряет, контролирует драматургические связи, понимает, что «скерцо со смертельным исходом» (определение Рихарда Штрауса), когда оно воссоздано на сцене, обязано стать музыкальной драмой, ход и ритм которой должны неуклонно выстраиваться к перспективе. Все важно и значимо в его интерпретации – рельефно выявить темы, экспрессионистские импульсы уравновесить логикой и анализом, важными сопоставлениями с предшествующей традицией (вагнеровские волны, исходящие от Иоканаана) и неоромантическим взглядом на материал. Повороты сюжета и настроений мгновенно откликаются в оркестре выразительными и острыми штрихами. Словом, Сохиев создаёт собственную музыкальную реальность, и она не чёрно-белая (как в оформлении сцены), а многокрасочная, именно та, какую хотел композитор.

Сопрано Асмик Григорян в роли Саломеи – счастливое совпадение возможностей певицы и задач постановки. Полная органика в любом моменте роли – от затаенного упорства, ничем не окрашенного, белого тембра, которым она требует своего, до пронзительных нот и исповедальных фраз, когда она получила, что требовала. Голос послушен роли, ее скачкам и опасным поворотам. В ансамбле с ней несколько традиционно-истерично для роли Ирода, но, безусловно, музыкально существует Винсент Вольфштайнер.

Спектакль завершается символической сценой с луной. «Как прекрасна принцесса Саломея при Луне»; какая она странная, эта луна..., – слышали мы многократно. И вот, когда пришла пора прекрасную принцессу под крик Ирода – убейте эту женщину – раздавить щитами стражников, Саломея сама отдаляется от нас в глубину сцены – навстречу луне (имеющей вид летающей тарелки). Её окутывает туман, и она пропадает в лунном мареве. Поглощается Луной. Но ещё может вернуться...

Большой театр России обладает на сегодняшний день лучшей «Саломеей» в мире. Нью-йоркской Метрополитен-опере, куда постановку передадут позже (это копродукция), повезло с ее создателями.

- ¹ Не говоря о той радости, что мы впервые воочию убедились в работающем плунжерном хозяйстве Исторической сцены Большого театра после реконструкции.
- ² Критика мира сводится у него к критике женщины; других тем нет, допустим, пагубная тяга людей к «золотому тельцу», поклонение идолам, социальное неравенство, право сильного, бедность и богатство и т.д.
- ³ «Саломея» Р. Штрауса. ГАБТ. Дирижёр В.И. Сук, реж. И.М. Лапицкий, худ. М.И. Курилко. Интересно, что спектакль не запретили, как повсеместно в Европе и США.
- ⁴ «Саломея» в венской *Staatsoper*, реж. Болеслав Барлог, худ. Юрген Розе (2015).
- ⁵ Его подробность в работе сопоставима с постановкой Кэти Митчелл «Альцины» Г.Ф. Генделя. Копродукция Большого театра с Международным оперным фестивалем в Экс-ан-Провансе (Франция); премьера 2015 г. (Экс-ан-Прованс), 2017 (Москва). Их роднит огромная вера в ресурсы сочинений, из них они черпают резонирующее сегодня содержание.