

Михаил Пашенко

Ловушки для «Парсифаля»: опыты сценического прочтения мистерии Вагнера в XXI в.

Херхайм – Лауфенберг – Шайб – Черняков –
Серебренников

*Парсифаля не смогли уловить, как Зигфрида,
– слишком велика оказалась муха.*

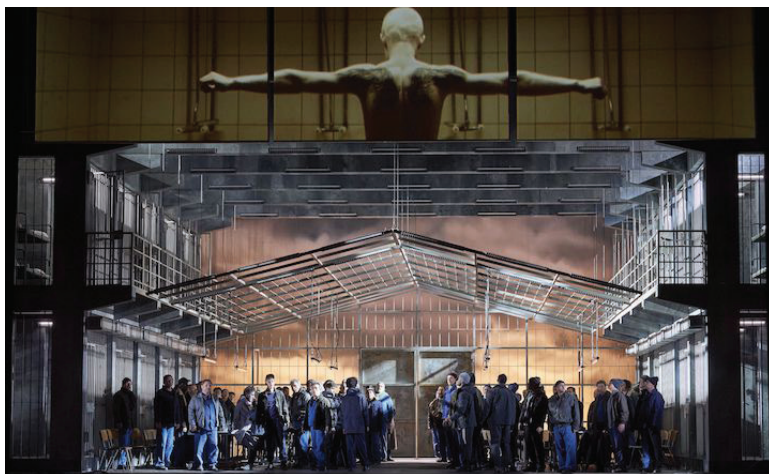
Р. Вагнер

(в разговоре с женой 23 марта 1878 года)

Считая слухи о «смерти автора» дезинформацией, в своей книге «Сюжет для мистерии» (2018) я обратился к вагнеровскому «Парсифалю» с целью выявить структуру его авторского замысла¹.

То, что почти полтора столетия в Германии и на Западе замысел Вагнера не раскрывали, а затемняли, стало следствием лавинообразно нарастающей, многоаспектной общественно-политической конъюнктуры. Она побуждала интерпретаторов замалчивать и фальсифицировать, укладывать миф на мифе, а для публики устраивать гладиаторские бои мифов с мифами. Кроме того, в Германии – империи философии – не было и нет филологической методологии работы с текстом. Русская историческая поэтика, напротив, умеет проникать внутрь текста и при этом не тонуть в подсознании художника, стандартно устроенном у всех людей без различия рода их деятельности, вскрывать индивидуальное культурное сознание автора как выразителя души народа. Только так произведение искусства и может найти отклик в обществе. Этот статус автора «Парсифаля» был ясно обозначен опять же в России А.М. Горьким. Обсуждая проект закона о бесконечном авторском праве семьи Вагнера на это произведение, он писал, что право на образ Парсифаля принадлежит всему немецкому народу².

Передо мной стояла задача восполнить многие лакуны научного знания о «Парсифале»: впервые систематически проанализировать трудночитаемые статьи Вагнера о «религии и искусстве», растерзанные на пугающие цитаты и лозунги, его высказывания на эту тему в разговорах и письмах, выявить источники поэтической теологии «Парсифаля» (немецкую церковную песню, песню гернгутеров и римскую мессу) и характер работы Вагнера с сюжетом легенды о Св. Граале, разобрать отклики на церковный аспект «Парсифаля» членов «Байрейтского круга» и представителей разных германских конфессий, эволюцию взглядов на религиозное содержание этого произведения как в поствагнеровском Байрейте, так и вне его под влиянием роста народного движения, религиозного возрождения и громоподобной идеологической критики со стороны бывшего друга Ницше. Заодно разъяснилось происхождение устойчивых научных мифов о «Парсифале» («буддистское христианство», «арийское христианство», «мифо-христианство», «Евангелие от Шопенгауэра» и т.п.) и базовых положений современных вагнерианы и антивагнерианы, которые, дистанцируясь от довоенных публикаций, тем легче заимствуют из них полной ложкой, не предлагая ничего нового. Особенно забавно, как послевоенные «левые» срисовывали аргументы вагнерианцев-нацистов, которых гневно осуждали...



«Парсифаль». *Wiener Staatsoper*. Сцена из I действия спектакля

Итак, смысл «Парсифаля» – высоко христианский. По замыслу автора, наследника панэстетизма веймарских классиков, его мистерия – такое произведение искусства, которое даст отнюдь не реформистский, а духовно целительный импульс и институциональной Церкви, и обществу, в котором примирятся все германские религиозные конфессии.

Опираясь на результаты уже проделанной работы, теперь я представлю действие «Парсифаля» в виде последовательности сюжетообразующих мотивов, опорных для его сценического воплощения, после чего прослежу их судьбу в нескольких театральных интерпретациях последних пятнадцати лет. Так мы увидим, каков характер рецепции идей Вагнера в наши дни.

Из множества свежайших версий я выбрал как наиболее показательные постановки Вагнеровского фестиваля в Байрейте (Ш. Херхайм, У.Э. Лауфенберг, Дж. Шайб) и предложенные немецкоязычному миру в Берлине и Вене постановки режиссеров из России (Д.Ф. Черняков, К.С. Серебренников). Суждения о спектаклях основываются на записях телетрансляций. Изначально и «байрейтский» Вагнер, и «русский» (без примесей христианский) несли на себе печать Вагнера подлинного. Как же сегодня обстоят дела с подлинностью Вагнера в этих двух культурных ареалах?

В 1997-м постановка Мариинского театра еще декларировала верность «русскому Вагнеру»: слишком прямолинейный, казалось бы, ход Тони Палмера дать проекцию на задник сцены русских икон в «Вечере Св. Грааля» оказывался ярчайшим жестом навстречу подлинному смыслу произведения. Байрейт же был и остается точкой отсчета в другом плане. Место рождения мистерии Вагнера давно охвачено увлекающей для нас лихорадкой ее интерпретирования. Спектакль самого Вагнера продержался 50 лет, но с тех пор «Парсифаля» обновляют здесь в режиме все возрастающего ускорения. Со снятием постановки 1882 г. все последующие старались только видоизменить его исходный замысел под влиянием актуального культурно-политического запроса. Вторая байрейтская постановка Гейнца Титьена (1934), оформленная пожилым представителем венского модерна Альфредом Роллером, стремилась угодить вкусам юности Адольфа Гитлера, постановка Виланда Вагнера (1951) – замыслу зрелого Гитлера, призывавшего внуков композитора очистить «Парсифаль» от всяких следов исторической религии (при Гитлере такая постановка не состоялась, почему и смогла пройти после войны под декларацией очищения фестиваля от гитлеризма)³.

Новости первой четверти XXI в. – целых четыре постановки и восемь лет воздержания от «Парсифаля». 25 июля 2023 г. молчание после очередной паузы прервалось.

За каждым заметным режиссерским прочтением Вагнера сегодня тянется шлейф статей и книг. Например, недавний 800-страничный труд о «Парсифале» музыканта-режиссера Филиппа Годфруа включил в себя среди многого прочего разборы постановок XXI в. до 2017 г.⁴ Подход в западной вагнериане один. Это невротическое (Ницше: «Вагнер – это невроз») кружение мысли поверх моря манипулятивно подаваемых фактов и псевдонаучных домыслов, так как Вагнер всегда и для всех идеологически неудобен. Для Годфруа он – «христианский националист-антисемит». В то же время Вагнер как драматург для режиссера жестко авторитарен. Поэтому Годфруа дает рецепты по очищению от «вагнеризмов», поиску универсальных/актуальных смыслов и оценивает спектакли с точки зрения успешности этих поисков. Причем выглядит все так, будто музыкальный драматург сам породил «режиссерскую оперу».

Так как сегодня наблюдается острый дефицит специалистов, способных компетентно вычитывать идеи Вагнера из его текстов, нет смысла доверчиво апеллировать к рецензиям на выбранные мной

спектакли и к декларациям самих постановщиков. Куда продуктивней посмотреть на Вагнера с точки зрения, противоположной общепринятой сегодня, которую я ранее обосновал: как истинный художник, автор «Парсифаля» не был идеологом-манипулятором и, в силу самой природы творчества, не мог не вкладывать в произведение единственный, важнейший для всей его экзистенции смысл. Постановщик неизбежно вступает в диалог с авторским замыслом, а исследователь театрального процесса обязан выступить арбитром этого диалога, беря за основу основополагающие намерения автора.

Мотив и лейтмотив

В данном случае под авторским замыслом мною подразумевается не постановка самого Вагнера, а *мотивная структура драмы*, опорная для ее сценического воплощения. «Мотив» – общая категория у литературоведения и музыкознания с одним и тем же значением элементарной, формально/содержательно законченной единицы текстуального континуума. Различны лишь материя различных медиумов и образ жизни по законам различных родов искусства⁵.

Дисциплинарно универсальной категорию мотива делает символизм – способность к движению в пространстве текста и, шире, культуры и несению света вечных смыслов. На стадии оперы как музыкальной драмы в лейтмотивах музыка вступает в столь тесно-широкие взаимоотношения со словом, что между ними происходит обмен полномочиями. Результат – нарочито умозрительные решения и гигантомания оперной формы. Тем величественнее исключения – музыкальные драмы Вагнера и Римского-Корсакова. В связи с ними я и переношу метод мотивно-символистического анализа художественного текста (разработан в филологии младшим современником Вагнера, почти ровесником Римского-Корсакова академиком А.Н. Веселовским и известен под именем «исторической поэтики») на рассмотрение театрального (оперного) представления и прослеживаю, как происходит трансформация мотивов текста драмы в мотивы текста спектакля и как режиссеры пишут портрет автора.

Авторский замысел и...

Драма извлечена Вагнером из романного повествования. Поскольку в рыцарском романе Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль» (ок. 1200–1210) силен христианско-мистический элемент (тема Грааля),



«Парсифаль». Wiener Staatsoper. Сцена из III действия спектакля

он создает предпосылки для драмы-мистерии. Так как герой этого романа приобщается Божественной силе не интуитивно, а осознанно, то и драма-мистерия становится *драмой Богопознания*. Ее действие – ребус, подлежащий разгадке самим зрителем. От него требуется особый тип активности, который вел бы от душевного сопереживания происходящему к пониманию и осознанию его идеи. При этом суггестивный момент у Вагнера, в отличие от мистерии модернизма, еще тщательно сопряжен с рациональной концепцией сюжета и логичностью его развертывания.

Задачу, которую в связи с этим ставил сам Вагнер перед артистами, современный немецкий исследователь обобщил так: не напрямую обратиться к публике, а допустить ее к соучастию⁶.

Принцип организации такого действия – *символизм* – задается в оркестровом *Вступлении*. Его программа, по словам Вагнера, такова: Любовь, Вера и Надежда⁷, понятия по апостолу Павлу⁸. Этот сюжет ведут три музыкальных лейтмотива: Божественной любви (Тайной Вечери), Св. Грааля и Веры⁹ (свое значение лейтмотивы проясняют в песнопениях «Вечери Св. Грааля»). Программа Вступления уже есть режиссерский сценарий, так как лейтмотивы принадлежат сюжету и, значит, они – суть незримые действующие лица спектакля, в то время как само сценическое действие «герменевтично» и подчинено раскрытию смысла символов.



«Парсифаль». *Wiener Staatsoper*. Сцена из III действия спектакля

Возможно, поэтому Джеймс Левайн, дирижер байрейтской постановки к 100-летию «Парсифаля» (1982), в согласии с автором резко возражал Гетцу Фридриху против открытия занавеса во время Вступления¹⁰.

Задача музыки рассказать, показать и объяснить предопределяет «повествовательно-герменевтическую» задачу и самого действия спектакля. Оно длинно и сосредоточенно-анемично. При том, что власть над временем в опере заведомо принадлежит дирижеру, в «Парсифале» она абсолютна из-за исключительной переменчивости музыкального темпа, прочно соотнесенной с текстом и ходом драмы¹¹. Отсюда большая свобода темпа в целом: длительность Вступления отличается у разных дирижеров до пяти минут, всего спектакля – до полутора часов. Традиция «медленного» «Парсифаля» возникла только в начале XX в. и в послевоенном Байрейте преодолевалась¹². В XXI в. царит стандарт. Он близок к аутентичному умеренно оживленному течению музыки, примерно на полчаса скорее, чем мы слышим у Левайна (1985), и почти настолько же медленнее, чем в записях спектаклей под управлением Булеза (1970, 2005).

I акт содержит все вводные символы. Все служит цели их разъяснения и построения на сцене *сакрального пространства*. Это известный из романов цикла Грааля монастырь Монсальват с его священным лесом и Храмом Св. Грааля. По ходу I акта действие переносится сна-

ружи внутрь храма. Сценический трюк *преобразования пространства* под маршевую музыку шествия рыцарей во храм и есть манифест *сакральности* театрального события¹⁵. Внутри храма – в *церковной сцене* – драматическое действие сменяется непосредственно *ритуалом* – христианским храмовым богослужением со всей атрибутикой церковно-канонического. И оно жестко структурировано: в «Вечере Св. Грааля» семь разделов.

Помимо перемены декорации и церковной сцены, третьим драматургическим элементом построения сакрального пространства является *нарратив*: рассказ-монолог об истории *символов-святынь* – Св. Грааля (чудотворящей Чаши Тайной Вечери) и Св. Копья («Копья Лонгина»), а также история актуального состояния дел (по причине своей греховности король, на самом деле, первосвященник, утратил Св. Копье, был им же ранен, и рана греховности не заживает). Принцип конденсации сценического действия до нарратива (его текст – высочайшая драматическая поэзия) напрямую связан с христианской тематикой сюжета и жанром христианской легенды, по образцу которого и решалась легенда о Св. Граале в рыцарских романах. Принцип жанра: все происходящее имеет предысторию, восходящую к евангельским событиям. Так и в музыкальной драме: оркестровое *Вступление*, активизируя повествовательный потенциал музыкальных лейтмотивов, прочерчивает линию к евангельским (общеизвестным, не требующим пересказа) первоисточкам сюжета, а *нарратив* сосредоточен на более близкой предыстории событий драмы. Кульминация нарратива о Граале – пророчество о «чистом дураке» («der reine Tor», в переводе Всеволода Чехихина – «святой простец»), который восстановит порушенный порядок вещей. После этого он и является на сцене.

В своей монографии мне удалось показать, что вагнеровская «Вечера Св. Грааля» – не плод полета безудержной фантазии, как считалось в науке, а крепкая структурно-теологическая конструкция, составленная из литургических элементов трех германских конфессий: римско-католической, евангелическо-лютеранской и цвинглианской (или немецко-швейцарской). Сам принцип, согласно которому театральная условность может отобразить сакральное, усвоен Вагнером из рационалистических моментов литургии церковных реформаторов Лютера и Цвингли. Так, трехэтажное размещение хора отображает литургическое единство Земли и Неба, сама Евхаристия – это братская трапеза с хлебом и вином. Св. Грааль задействован как литургический

предмет – евхаристическая Чаша (церемониальный вынос, *Elevation* – поднятие Чаши на обозрение). Чудесно явившаяся на столах земная пища – хлеба из корзин и вино из кувшинов у алтаря (на это указывают ремарки) – соответствует эпизодам Евангелия от Иоанна.

Главные действующие лица акта – монах-сказитель, страдающий от неисцелимой раны-греховности король и «дурак». Он не знает ответов на задаваемые ему вопросы, а в конце акта показательно молчит, противопоставляя многословию экскурсов в прошлое душевное переживание сценического настоящего – литургии. Так вопрос, заданный «дураку» на сцене: что же он понял из увиденного? – переадресован самому зрителю.

Далее вопросы зрителю только множатся. Исходя из заданной позиции «многословие – молчаливое созерцание = действие», во II акте действие разворачивается в душах героев. «Происходящее в душе Парсифаля с самого начала и есть подлинное драматическое действие», – писал Хьюстон Стюарт Чемберлен¹⁴.

Носитель действия – вновь *нарратив*, в данном случае информация в пространственных репликах *диалогов* героев. Уход действия глубоко «внутри» компенсирует музыка, передающая и экспрессию диалогов, и пышную декоративность антуража – замка чародея и его зачарованного сада. Он заклинает загадочную деву (из их яростного диалога выясняется предыстория: он – отпавший от рыцарского братства и завладевший Св. Копьем, она – вечно живущая библейская «злая жена», ищущая искупления) на обольщение «крепчайшего» своей «дуростью» главного героя. Победив его, чародей завладел бы и Св. Граалем. Явившийся «дурак» млеет в окружении дев-цветов. Дева-соблазнительница почти добивается его первого поцелуя, рассказывая о его умершей матери, утешая и так сливаясь с ней в сознании юноши. Но внезапно – под лейтмотив Св. Копья – он вспоминает о страданиях короля и – под лейтмотив колдовства – сбрасывает с себя чары. Не действует и метод словесного убеждения – попытка девы вызвать сочувствие рассказом о своем вечном проклятии.

Действие завершают сразу два *чуда*: за душевно-духовным прозрением героя следует чудесный акт, когда пущенное в него Св. Копье не ранит, а замирает в воздухе и оказывается в его руках. Так «дурак» осознает себя вершителем мистерии. Эффект просветления сознания и есть ее кульминация. Трудный путь познания зрителю надлежит пройти вместе с героем.

III акт дает ответы на все вопросы, отражая события I акта: то же *сакральное пространство* и те же элементы его построения. Сказитель *повествует* о том, как страдалец-король перестал служить литургию Св. Грааля и из-за этого умер его отец, черпавший силы в созерцании святыни. «Злая жена» здесь же по-прежнему ищет искупления. Пришедшего со Св. Копьем рыцаря, каковым стал герой-«дурак», ждут *рассказ* о «Чуде Страстной пятницы» – преобразении всей природы в этот святой день (место действия *преображается* в цветущий луг без перемены декорации, так как с рассветом усиливается и освещение), а также три мистериальные *церемонии*: омовение ног кающейся женой, помазание на священство от монаха-сказителя и крещение раскаявшейся. Вновь *преобразование пространства* (перемена декорации) переносит действие в храм, к *ритуалу*. Богослужение не состоится: ему предшествуют похороны отца короля, после чего Св. Копье исцеляет отчаявшегося короля-страдальца, «дурак» заступает на служение и сам открывает Св. Грааль. Порядок вещей восстановлен. «Спасение Спасителю», – возглашает заключительный, литургический по своей сути хор. Мистерия свершается. То есть деяние Спасителя ради человека только теперь оказывается действенно: человек пережил в себе силу Его сострадания людям, осознал это чувство и, сам явив то же сострадание, дал Ему свой ответ.

* * *

Краеугольный вопрос научной интерпретации «Парсифаля» – его отношение к христианству, интерпретации сценической – воссоздание сакральности действия. В этом плане Вагнер-художник не знает компромиссов. Вопросая человека с требованием однозначных ответов, он доводит и ученых, и режиссеров до невроза. Они начинают судорожно интерпретировать мистирию так, чтобы сбежать от христианства как можно дальше. Типовые решения этой проблемы на оперных сценах: либо (1) эзотерический компонент христианской религии переводится в декоративный эзотеризм любого иного типа (на этом направлении буйно цветет невежество, так как с вопросами Священной истории, у Вагнера теологически и философски предельно напряженными, интерпретаторы разбираются, как гоголевский Ляпкин-Тяпкин, – «своим умом»), либо (2) сакральность ликвидируется (эту тенденцию подогрела навязчиво-примитивная пропаганда «Парсифаля» как «сакрального для народа» на волне подъема народного движения в Германии 1890-х гг.) с помощью средств протестной «эстетики безобразного»¹⁵.

Первый путь открыл Виланд Вагнер. По рецептам А. Аппиа и Г. Крэга, отказом от декораций, с помощью одного лишь освещения он воспроизвел беспредметный эзотеризм действия. Христианскую суть «Парсифаля» он примитивно толковал с помощью психоанализа и юнгианских архетипов – общепринятого для XX в. средства утоления религиозного голода. Его эпохальная постановка (шедшая в Байрейте с 1951 по 1973 г.) сама стала архетипом «режиссерского оперного театра». Этот путь сразу мутировал во второй: режиссер дорос до со-автора и перерос в анти-автора. У «анти-авторов» сценическое действие уже выявляло и разоблачало некую «изнанку» вагнеровских сюжетов, прежде всего якобы заключенное в них фашистское или расистское «тайное послание». В Байрейте тщательно моделировали политкорректного Вагнера и потому крайностей второго пути избегали. На других, не столь «священных» сценах, допускались более изощренные опыты над Вагнером.

...и Херхайм

После первого в новом веке и дружно отвергнутого критиками байрейтского «Парсифаля» в версии режиссера-акциониста Кристофа Шлингензифа (шла с 2004 по 2007 г.; спектакль представлял собой сплошной ряд видеопроекций) постановку норвежского оперного режиссера Штефана Херхайма (шла с 2008 по 2012 г.) приняли благосклонно.

В новом «Парсифале» прозвучал отклик на резкий всплеск германского национального самосознания. Его можно было наблюдать в 2005-м, когда во время чемпионата мира по футболу немецкие болельщики впервые открыто болели за свою команду и обильно использовали национальные флаги. В 2006-м вышла книга Акселя Брюггеманна «Мир Вагнера, или Как Германия стала оперой». Молодому журналисту, приближенному к обновившемуся руководству Байрейта, бесконечно далеко до интеллектуалов-мастодонтов предыдущего призыва, профессоров Дитера Борхмайера и Удо Бермбаха, которые десятки лет обслуживали запрос на Вагнера политкорректного, не христианского, а буддистского. Однако молодой человек осмелился возражать: «Невзирая на буддистские влияния, “Парсифаль” может быть прочитан как гигантское богослужение, как мистерия Страстной пятницы»¹⁶. Байрейт он объявлял не опасным центром идеологии, а лишь невинным зеркалом германской истории. Режиссер Херхайм стеснительно двигался в том же направлении. Правда, балансировал между Вагнером и политкорректными



«Парсифаль». Bayreuther Festspiele. Режиссер – Ш. Херхайм.
Сцена из I действия спектакля

толкованиями с таким усердием, что череда реверансов перед традицией и неуклюжих компромиссов способна была вызвать чувство неловкости за постановщика.

Да, христианское содержание бралось в чистом виде, но компенсировалось *перпендикулярными* ему мотивами психоанализа. В его духе решено абсолютно религиозное по характеру *Вступление*, в котором Вагнер, по мнению самого тонкого знатока его творчества Ницше, в глубине выражения христианской идеи превзошел Данте и Леонардо¹⁷. Символизм нового ряда потребовал от режиссера и двух вставных персонажей: Матери и Мальчика. Вместо того, чтобы вместе с музыкой проникаться христианской идеей, зрителю предлагалось пережить под нее смерть матери на глазах у ребенка. Здесь и далее режиссер обыгрывал мотив II акта: соблазнение юноши прекрасной девой, намеренно вызывающей у него ассоциации с матерью. В свое время Клод Леви-Стросс возвел его к мифу об Эдипе, который понимал по Фрейду (инцест)¹⁸, не смотря на то, что самого Вагнера история Эдипа интересовала в совсем ином плане (он противопоставлял моральную погрешность и природную законность)¹⁹.

Так и в спектакле центром сцены на первые два акта становится кровать – одр болезни, смерти, греха и деторождения (*символ-1*). Одновременно во время Вступления Мальчик сооружает по центральной



«Парсифаль». Bayreuther Festspiele. Режиссер – Ш. Херхайм.
Сцена из I действия спектакля

линии сцены над будкой суфлера у самой рампы полукруг из кирпичей. Это – ларец, где хранится Св. Грааль (*символ-2*).

Во *Вступлении* же брал исток неизбежный в наше время *параллельный сюжет* спектакля. В данной постановке это был второй *перпендикуляр*, критически комментировавший произведение: показывалась история Германии в ее движении от времени Вагнера к нашим дням. Новый идеолог Байрейта Брюггеманн провозглашал, что у Вагнера «Германия стала оперой». И этим, возможно, предопределил концепцию нового спектакля. Действие I акта разворачивалось на байрейтской вилле композитора «Ванфрид». Обитатели монастыря в костюмах кайзеровской эпохи. В них же заключалось указание на *сакральность* населяемого обитателями пространства. Черные «ангельские» крылья за спинами – аллюзия на упомянутых Вагнером лебедей, живущих в заповедном лесу – выглядели нарочито нелепо.

Херхайм круто взялся за проблему анемичного *нарратива*. Все долгие рассказы в его спектакле были перенасыщены энергичной, многолюдной пантомимой ярко костюмированной массовки, показом упоминаемых событий, активной, психологически проработанной игрой певцов, сделавших прекрасные актерские работы. В рассказе старца Гурнеманца о Граале режиссер предъявлял ключ своей интерпретации: «вставной» Мальчик символизировал, среди прочего,

и сам Св. Грааль. «Страдающий король» Амфортас внешне решался как Христос Страждущий. Он являлся в белой тунике и терновом венце. Однако у Вагнера, несмотря на элементы подобия, Амфортас – не Христос. Аналогия обусловлена исключительно его литургической функцией как католического первосвященника, служащего мессу, в которой бескровно повторяется жертва Христа во имя всех людей²⁰. Из-за сложно постигаемого теологического обоснования выстроенный Вагнером параллелизм сделался в науке предметом бесконечных безграмотных спекуляций, вроде Амфортас – «первертированный Христос»²¹. Поэтому, показывая Амфортаса Христом, режиссер пошел на поводу у некомпетентных ученых, исказил замысел автора и девальвировал христианский образ. Вместе с тем он, в принципе, верно внес приметы именно католического богослужения. Вот только в интерьере «Ванфрида» католические прелаты смотрелись издевательски двусмысленно, так как Вагнер выступал противником католицизма и никогда не афишировал свою увлеченность обрядом и смыслом мессы²².

Пространство сцены преобразалось непрерывно (судя по изгибу ротонды, мы то внутри дома, то снаружи). Так удавалось избежать сакрального *преображения пространства*, главного детища театральной мысли Вагнера. Тем не менее на центральной линии сцены «хранилище Грааля – кровать – фонтан перед ротондой виллы» прямо из фонтана являлся алтарь, выполнявший свою прямую, сакральную функцию. Корчившаяся на кровати Мать рождала ребенка, его проносили и возносили на обозрение (*Elevation*). Под слова о «тысяче болей», которые претерпел Спаситель, ребенка протыкают ножиком на алтаре, где тут же (строго по ремарке Вагнера) являлись корзины с хлебом и кувшины с вином. При этом ненужным дубликатом поднимали на обозрение и ярко сияющую чашу, то есть сам чудотворящий Св. Грааль. Главный символический предмет вагнеровской мистерии выглядел на сцене лишним. Таков был принцип этого спектакля – игра на два поля и со зрителем, и с автором. Если для зрителя происходящее на сцене выглядело ужасающим кошунством, то лишь потому, что он далек от натуралистичного средневекового символизма и не знаком с французским романом XIII в. «История Сен-Грааля». Здесь, в эпизоде «литургии в Саррасе», священник членит на алтаре живого младенца²³, – символ гостии, восходящий к ее символическим изображениям в Византии²⁴. Если же знать об этом, то решение режиссера будет выглядеть добропорядочно верным одному из первоисточников легенды о Граале (хотя Вагнер не читал этого романа).

А следом под литургические слова установления «Приимите Тело Мое» (собственно *Sacramentum*) на кровати теперь уже соблазнительно корчилась Мать, на нее тут же взгромождался Парсифаль и начинал «скачку». Постановщик осведомлен о глубоко интимном жесте Вагнера, переславшего ноты с этим эпизодом прекрасной Жюдит Готье в качестве признания ей в любви²⁵, и потому чувствовал себя вправе девальвировать кульминацию вагнеровской литургии с помощью максимально скабрёзной интерпретации неоднозначного биографического сюжета. Если несведущий зритель вновь был шокирован, то опять же не имел оснований обвинять режиссера в непочтении к автору.

Наконец, вкусившие даров Грааля рыцари оказывались солдатами кайзеровской Германии и шли на войну. Это было видно и по сменившимся вдруг костюмам, и по проекции парадов и взрывов. Этот режиссерский перпендикуляр откровенно девальвировал мотив готовности на битву во славу Божию, понятый Вагнером по Лютеру в религиозно-общечеловеческом смысле.

Параллельный, исторический сюжет набирал силу. II акт переносил зрителя в эпоху Первой мировой войны. В «Ванфриде» – госпиталь, который в те годы и правда там был. Соблазнительница Кундри являлась перед Парсифалем в образе «голубого ангела» Марлен Дитрих. В финале акта на вилле вывешивались фашистские знамена. Вместо чародея Мальчик – в форме гитлерюгенда, он запускал в Парсифаля Св. Копье. Овладение копьем – победа над фашизмом. III акт открывался руинами ротонды «Ванфрида», в которую во время войны действительно попала американская бомба. Хранитель монастыря сказитель Гурнеманц теперь оказался советским солдатом, хотя Байреит находился в американской зоне оккупации. Режиссер, видимо, стеснялся этого решения, так как из зала зритель не мог разглядеть звезду на пряжке ремня, застегнутого на гимнастерке нейтрального покроя без опознавательных знаков.

Дальнейшее действие решалось в однозначно христианском ключе согласно авторскому замыслу. Парсифаль был облачен как средневековый рыцарь. Сияя, водворялось на место Св. Копье. Вновь бил святой источник. Горели разноцветные лампочки, символизируя преображенный луг. *Сакральные церемонии* омовения ног, помазания на священство и крещения Кундри были представлены без двойного подтекста.

Преображение пространства переносило публику в храм. На закрытом занавесе – знаменитое воззвание Виланда Вагнера к гостям



«Парсифаль». *Bayreuther Festspiele*.
Режиссер – Ш. Херхайм.
Сцена из III действия спектакля

первого послевоенного фестиваля воздержаться от обсуждения политики. После чего на сцене храмом оказывался зал современного немецкого парламента, а его спикером – король Амфортас. Депутаты негодовали, что из-за него утратили контакт со святыней Грааля, тот слагал с себя полномочия, и Парсифаль заступал на его место. Тогда из условного ларца, хранящего Грааль, являлся главный «символизиант» святыни – Мальчик. Мать-Кундри и Гурнеманц обнимали его. Перед публикой стояла счастливая немецкая семья – источник традиционных духовных ценностей восстановлен.

Намечая точки уважения к замыслу автора и воздерживаясь от его полной десакрализации, Херхайм остерегался лезть в душу публике с вагнеровскими вопросами. Ее личное пространство вызывало у режиссера большее уважение, чем Вагнер.

...и Лауфенберг

Выпущенной Байрейтом после паузы постановке опытного оперного и драматического режиссера Уве Эрика Лауфенберга (шла с 2016 по 2019 г.) сразу поставили упреки в непочтительности к исламу и христианству. И католическое духовенство Германии, и лютеранское чиновничество сочли «в принципе необходимую» критику религии чрезмерной²⁶.



«Парсифаль». *Bayreuther Festspiele*. Режиссер – У.Э. Лауфенберг.
Сцена из I действия спектакля. Фото Enrico Nawrath

Германское национальное возрождение приутихло. Уже пять лет как шла война в Сирии, и Германия всюю принимала беженцев. Войну сопровождала повсеместная атака на христианские храмы и монастыри. Новый «Парсифаль» был «газетным» отзывом на эту повестку.

Видеопроекция во время музыки перемены декораций в I акте точно обозначила на карте Земли место действия: Сирия. Все происходило сегодня (вода в пластиковых бутылках, холодильник и т.д.) в поврежденном бомбой храме, вероятно, картезианского (белые рясы, кожаные пояса) монастыря. Географический выбор обоснован: в свое время академик А.Н. Веселовский назвал Сирию родиной легенды о Св. Граале, и эта гипотеза признана некоторыми западными учеными. Хотя именно картезианских общин на Ближнем Востоке нет, решение связать сюжет с духовной традицией этого ордена интуитивно верно Вагнеру²⁷.

Интерьер купольного храма-базилики, «цитировавший» храм в спектакле самого Вагнера, открывался зрителю во время *Вступления* после краткой видеопроекции: лейтмотив Тайной Вечери был визуализирован картиной звездного неба и движения планет. В фокусе оказывался летящий прямо в нас метеорит. Не станем упрекать режиссера в том, что он банально цитировал банальную «Меланхолию» (2010) Ларса фон Триера с ее метеоритом, летевшим под другую музыку Вагнера. Просто Лауфенберг по каким-то причинам решил напомнить нам, что,

в отличие от французской трактовки Грааля как Чаши, была и немецкая – у Вольфрама фон Эшенбаха, в чьем романе Грааль – ниспадный с Небес камень. В храме ночуют беженцы. Символически отработан структурно значимый момент Вступления – лейтмотив Грааля: первому проснувшемуся мужчине с библейской внешностью из окна наверху храма сиял яркий луч света. А из звучащего следом за ним торжественного лейтмотива Веры усваивался не смысл, а только его «бодрый» характер: спящие дружно просыпались.

Нарратив сопровождался лаконичным *символическим* сценическим текстом. В военном антураже белые монахи – это светлые силы. Им противостояли силы темные – европейского вида солдаты в камуфляже с автоматами. Они забредали в храм во время рассказа об утрате Св. Копья и курили. Афортас, весь в белом, принимал целебную ванну в огромной купели. Во время рассказа о Граале на него падал яркий белый свет, обозначающий и чудо, и святость. Одновременно выносилась деревянная фигура Христа, которую на время бомбежки сняли с храмового распятия и спрятали. Теперь ее закрепляли на Кресте, поклонялись ей, прикасаясь к Ранам, а потом вновь заворачивали и уносили. Так мы понимали, что вагнеровская трактовка Св. Грааля как Чаши – в силе: огромная купель на сцене им и является.

После *преображения пространства* под «планетную» видеопроекцию сцена «Вечери» с ее *ритуалом* готовила зрителю болевой шок. Тот же интерьер, но купель-Грааль покрыта крышкой. Под песнопение о Вере на нее ложился Амфортас, видом – Страждущий Христос. Голос Титуреля с требованием открыть Грааль нисходил сверху, словно с Небес, и мучения Амфортаса от незаживающей раны визуально повторяли картину Страстей в Гефсиманском саду.

Вторичное требование открыть Грааль. Занавес, скрывающий задник сцены, падал, открывался Крест. Амфортас сбрасывал тунику и предстал Христом распятым, с ранами на руках и в боку. Рыцари пронзали ножом его рану, но с помощью особого трюка кровь начинала струиться по всему телу, как на изображениях этого евангельского события. Кровь собирали в чашу и по очереди из нее пили. Сцену озарял кровавый свет. После все причащались обычной католической облачкой. Творимого Св. Граалем чуда умножения хлебов и вина не было. Лежавшего мертвым на алтаре Амфортаса поднимали, заворачивали в плащаницу, как ранее заворачивали фигуру Христа, после чего он сам уходил со сцены.



«Парсифаль». *Bayreuther Festspiele*. Режиссер – У.Э. Лауфенберг.
Сцена из I действия спектакля. Фото Enrico Nawrath

Амфоргас вновь уподоблен Христу в полном противоречии замыслу Вагнера, а обряд решен так, что критики дружно возопили: режиссер показывает публике секту. Однако шокирующая картина *перпендикуляр* была предельно внятно выстроена как *символ* и буквально иллюстрировала представление Вагнера о роли Христа в человеческой истории. Характер зависимости, в которой Христос-Богочеловек пребывает от людей, он разъяснил в последней законченной статье «Геройство и христианство»: соединение людей со Христом происходит через физико-метафизическую субстанцию крови; та Божественная Кровь Спасителя, что однажды влилась в людей по свершении Его крестного подвига любви и сострадания, людьми испорчена; страдания Христа делятся²⁸. «Парсифаль» – призыв Вагнера человечеству избавить Его от этих страданий. Режиссер воспринял и со всей возможной остротой точно визуализировал на сцене мысль Вагнера, увлеченного обрядом католической мессы-жертвы, в которой каждый раз символически повторяется Крестная жертва Христа во имя людей.

Чудесный сад Клингзора во II акте – пространство мечети. Сам отпавший от святого братства чародей – бородатый мусульманин. Его девы-цветы – арабские женщины в хиджабах. По ходу обольщения Парсифаля они разоблачались, и мечеть выглядела сералем. И Амфоргас, и Кундри – его христианские пленники, а распятия в витрине



«Парсифаль». *Bayreuther Festspiele*. Режиссер – У.Э. Лауфенберг.
Сцена из III действия спектакля. Фото Enrico Nawrath

у чародея – набор магических орудий. В финале акта, завладев Св. Копьем, Парсифаль ломал его и превращал в крест. Коллекция распятий обрушивалась на пол. Главная коллизия II акта – противостояние покушению на чистоту героя – была показана как религиозный конфликт.

Со II актом режиссер заканчивал напряженное чтение мистерии. III акт не предлагал ни одной мысли к интерпретации и был сделан, кажется, для того, чтобы замести все следы уже проделанной работы.

Место действия – тот же монастырь. Действующие лица – те же монахи. Без искажений показывались опорные для мистерии *сакральные церемонии* омовения ног, помазания на служение и крещение Кундри. Сакральность внешняя избавлялась от сакральности внутренней. Подобно абстракции звездного неба в I акте, здесь использовались символы омывающего Вселенную дождя и яркого света. Они могли обозначать только беспредметную «духовность», ничего не говорили людям о религии, к тому же были отнюдь не оригинальны и лишены театральной выразительности. Так, *преображение пространства* в «Чуде Страстной пятницы» – обильный дождь в глубине сцены среди обильной тропической растительности; под дождем «обновлялись» теперь обычно одетые девы-цветы, хотя один «цветок» – обнаженный. *Преображение пространства* в храм (повторялся интерьер I акта) происходило под банальную видеопроекцию ливня на закрытом занавесе.

В решающей сцене финала мистерии приходило время избавиться и от всякой внешней сакральности. Парсифаль, поначалу явившийся одетым в черное монахом, выходил на служение Св. Грааля, переодевшись в светский костюм. В момент явления святыни Грааля на сцене не было вообще никакого предмета, лишь пространство храма раздвигалось. Нам открывалась главная идея режиссера: храм не является вместилищем истинной религии. Белый свет и нечто – вот что он предлагал залу в качестве высшего смысла мистерии. Складывая в стоящий на авансцене гроб Титуреля религиозные «амулеты» (нательные кресты, иконки, четки и т.д.), включая Св. Копье Парсифаля, все присутствующие направлялись вглубь сцены к этому свету.

Если Херхайм приторно лебезил и перед Вагнером, и перед публикой, юлил, старательно и дорого развлекал, то Лауфенберг, коль скоро взошел на столь высокую трибуну, решил быть жестоко честным, откровенным и прямолинейным в воплощении своих идей на сцене. Однако еще по ходу мистерии сам испугался своей смелости. Поначалу напряженно-насыщенный, затем расслабленный, но в целом достойный театральный аскетизм сам он оправдывал желанием противостоять «трюкаческой» «режиссерской опере»²⁹.

...и Шайб

Байрейт живет призывом Вагнера: «Дети, создавайте новое!». Фестивальный театр обновил машинерию (к нему пристроили новое внесценическое пространство), обзавелся аппаратурой для демонстрации видеопроекций – опробовать ее на «Парсифале» пригласили акциониста Шлингензифа. А вот и новейшие технологии: для создания параллельной реальности, которую можно увидеть через особые очки. Опробовать ее на «Парсифале» пригласили американца Джея Шайба (2023), известного постановками мюзиклов. Он ошеломил скудостью режиссерских идей, а реклама предстоящей премьеры представляла собой видеоинструкцию по настройке и использованию чудо-очков с гарантией их тщательной стерилизации и новизны зрелища. На деле же очки за небольшую доплату получали только зрители задних рядов, а большинство, как и телезрители, смотрели обычный спектакль...

Под второе проведение лейтмотива Тайной Вечери *Вступления* занавес раскрывается. Под «бодрый» лейтмотив Грааля спящий на полу Гурнеманц просыпается – штамп, забредший из предыдущей поста-



«Парсифаль». Bayreuther Festspiele. Режиссер – Д. Шайб.
Сцена из I действия спектакля. Фото Enrico Nawrath

новки, как и пластиковые бутылки в интерьере. Под лейтмотив Веры одна из женщин подходит к Гурнеманцу и ложится на него сверху, он дает себя увлечь. Однако под следующее проведение лейтмотива Тайной Вечери ужасается своей слабости – женщина с покаянным видом удаляется.

Сакральное пространство из тех, что кочуют по разным операм как условно «постапокалиптические»: тусклый голубоватый свет, абстрактная металлоконструкция, мусор, грязная одежда на людях. Они – мусорщики в фартуках, униформе – робах или рясах из одного материала. Сосуд с арабским бальзамом – полиэтиленовый пакет, сосуд с елеем в III акте – пластиковая бутылка. Все аксессуары «заземляются» без различия их церковно-религиозного статуса.

Нарратив – рассказ о Св. Копье и ранении Амфортаса – сопровождается процедурой обработки огромной кровавой раны. Ее мы видим через громадную дыру в его одеяниях. Во время рассказа о Св. Граале по действию ничего не происходит, хотя все присутствующие изображают сильные эмоции.

Преображение пространства в храм происходит за счет поднятия сияющего дизайнерского, современного круга-светильника. Выносятся христианские церковные святыни (монстранц, реликварии в виде рук, ног и ларца с головой святого) и ставятся на пол. У всех участников



«Парсифаль». *Bayreuther Festspiele*. Режиссер – Д. Шайб.
Сцена из II действия спектакля. Фото Enrico Nawrath

процессии на майках – серебряные голуби. Это отсылка к голубю, что слетает с Небес на Св. Грааль в романе Вольфрама, появлению которого в спектакле на словах «Вера живет, голубь парит» особое значение придавал Вагнер. Тем самым голубь, элемент традиции, который изгнал Виланд Вагнер (дирижер Ганс Кнаппертсбуш категорически требовал от Виланда вернуть голубя, и режиссер уступил, однако, голубя было видно только из оркестровой ямы, не из зала), здесь водворяется обратно, но в виде принтов на футболках, то есть функция его пародийна.

Выносятся и покрытый платом Грааль. Что под ним, – интрига: Амфортас, корчась от боли, долго не решается сдернуть плат. Граалем оказывается большой зеленый кристалл. Тем самым постановщик отсылает нас к источникам, одно время популярным в науке гипотезам о родстве Грааля-камня романа Вольфрама с зеленым (связь с Юпитером) камнем-метеоритом ближневосточной мистики³⁰. Ритуал таков: из одной вынесенной в процессии металлической миски на кристалл льют кровь, которая стекает в другую миску, после чего все из нее пьют. Воздевают руки к небу – оттуда льется свет. Таков единственный *символический текст* всей постановки. Христианский обряд представлен публике откровенно извращенным образом.

Царство Клингзора во II акте решено в стиле «китч». Сам он в розовом пиджаке и цветастой майке, на каблуках, как и его девы-цветы.



«Парсифаль». *Bayreuther Festspiele*. Режиссер – Д. Шайб.
Сцена из II действия спектакля. Фото Enrico Nawrath

Весь спектакль на сцене действует оператор с камерой, и съемка проецируется на задник. Парсифаль одет в пляжное: майка с сердечками (*символ* его способности к состраданию) и шорты – еще один штамп, пришедший сразу из двух предыдущих постановок. Все матерые героические тенора в коротких штанишках выглядят нелепо. В диалоге герои статичны и почти не взаимодействуют.

Решение двух мистериальных чудес этого акта таково. В кульминационный момент прозрения Парсифаль достает из груди почему-то лежащего на сцене трупа сердце, в другую руку берет камень. Несложно сообразить, что окаменевшее сердце героя вдруг стало живым, но зритель не понимает, как же это случилось. Св. Копье – искривленный металлический шест. Парсифаль подходит к Клингзору и просто вырывает этот шест из его рук.

«Постапокалиптика» III акта обогащена сломанным экскаватором. Показаны все *сакральные церемонии*. Искажение минимально: только при омовении ног Кундри тщательно трет Парсифалю не только стопы, но и штаны до колен. *Преображение природы* в день Страстной пятницы обозначено выносом букета цветов, которые раскладываются по кругу. *Преображение пространства* в храм снава происходит с помощью светильника, который теперь эффектно всплывает из бассейна (указанное Вагнером в ремарке святое озеро) в центре сцены. Участники

процессии – в шортах, мантиях или рясах из камуфляжной ткани цвета хаки, на майках вновь серебряные голуби. Гроб Титуреля – целлофановый мешок. Парсифаль, приняв на себя служение, снимает с Граала плат, высоко возносит кристалл и вдруг разбивает в осколки об пол. Долгожданное освобождение от гнета чего-то нам неведомого наступило. Парсифаль ступает босыми ногами в воду бассейна и зовет за собой Кундри. К старцу Гурнеманцу подходит его женщина – они счастливы. Светильник опускается. Такой финал можно зачесть за очередную критику религии, которая сегодня вынуждает Римскую церковь оправдываться: она не имеет ничего против эроса.

Тенденция Байрейта–XXI та же, что утвердилась после войны: осторожное обращение с традицией фестивального «Парсифаля» и яркие «красные линии», фиксирующие допустимую меру ее критики. Следующая книга нового байрейтского идеолога Брюггеманна, выпущенная к 200-летию юбилею Вагнера, называлась «Гений и иллюзия». Она давала обзор всяких мнений о произведениях Вагнера и внушала: никакое однозначное суждение о них невозможно, нет никакого смысла досконально разбираться в столь сложных материях, чтобы получать удовольствие от музыки и спектакля⁵¹. Заигрывая с традицией, с вагнеризмами и с элементами замысла самого композитора, Байрейт движется к тщательной политкорректной стерилизации самого Вагнера, его мистерии, а теперь и «очков виртуальной реальности».

...и Черняков

Аргентинско-израильский маэстро Даниэль Баренбойм в детстве видел Вильгельма Фуртвенглера, в 1992-м постановкой «Парсифаля» заступил на руководство восточно-берлинской Оперой на Унтер-ден-Линден (*Staatsoper Berlin*). Убеденный «вагнерианец» (исполнял его музыку в Израиле), он считается хранителем почти утерянного «германского» звучания оркестра. Его альянс со всемирно прославленным оперным режиссером из России Дмитрием Черняковым, состоявшийся в Берлине на почве культовой мистерии Вагнера (2015), – такой же важный показатель самочувствия Вагнера и его мистерии в современной Германии, как и происходящее в Байрейте.

На сцене – заполненный строительным мусором интерьер большого современного помещения с элементами старого храма. Происходящее далее разъяснит, что это сектантский молельный дом. К началу *Вступления* занавес закрывали – демонстративный жест уважения к



Афиша «Парсифаля»
в постановке Д. Чернякова.
Берлин

автору. Когда за пультом оказывается такая личность, как Баренбойм, спектакль сразу улетает в иное измерение и длится минут на 15 дольше байрейтского стандарта.

Помимо изумительной работы с оркестром, слышна и особая работа, проведенная maestro с певцами над подачей текста и дикцией. Когда-то над этим много работал и Вагнер. Результат Баренбойма – очень четкая, но утрированная, антивокальная и антимузыкальная мелодекламация, будто поют не Вагнера, а Берга. Порой с помощью интонации, мимики и жестов певцы пытались передать двойственный (явно скабресный) подтекст высказываний, не совпадавший с прямым смыслом слов. Возможно, это было совместное решение дирижера с режиссером, тоже предельно внимательного ко всем деталям текста. Хотя исполнитель партии Гурнеманца в день телетрансляции оказался простужен, сморкался на сцене и был в состоянии лишь вымученно декламировать, у глубоко нездорового вокального решения всего спектакля явно была иная причина.

Признаки *сакральности* пространства заданы, но обитатели Монсальвата – в современной затрапезной одежде, на этот раз осенне-зимней. Соблюдена первая ремарка, предписывающая служкам монастыря склониться в утренней молитве. Но религиозный *ритуал*



Д. Черняков и Д. Баренбойм

выглядел так: образуя круг, все ложились плашмя на живот, а Гурнеманц контролировал, чтобы никто не поднялся до команды «Вставайте!». *Нарратив* протекал как лекция по истории, которую Гурнеманц читал служкам перед белым экраном с указкой в руке. В качестве предыстории Св. Грааля и Св. Копья на экран проецировались фотографии постановки Вагнера, эскизов к ней Пауля фон Жуковского и книжных иллюстраций эпохи культа «Парсифаля» рубежа XIX–XX вв. Являлся Парсифаль: короткие штанишки, пластиковая бутылка, из нового – рюкзак со спальником за спиной. *Преображения пространства* не было, поскольку действие изначально разворачивалось внутри квазихрамового помещения.

В «Вечере Св. Грааля» община представлена нехристианской сектой с языческим обрядом. На френче Гурнеманца – погоны, значит, секта – тоталитарная. Легко узнавалась знаменитая трактовка «Парсифаля» в книге американца Роберта Гутмана. Еще в 1960-х он первым нарисовал одиозный портрет Вагнера – антисемита, расиста, фашиста; именно его труд инициировал потоки однотипной антивагнерианы, но из-за пафосного и откровенно ненаучного передергивания фактов все-таки не сделался авторитетным среди ученых. У Гутмана община Грааля и есть «параноидальная концепция малой элитарной, самодостаточной группы, уверенной, что обладает истиной, одержимой “чистотой” и занятой

борьбой с внешним миром, который считает никчемным», а вагнеровская «Вечера» – «невротически трансформирующая христианские символы», «первертирующая» их «черная месса», что делает «Парсифаля» сочинением «антихристианским»³².

И вот уже в наши дни община двумя круговыми потоками наполняла берлинскую сцену, рассаживаясь по скамьям, тоже расставленным кругом. Вносились кóзлы с чашей и с черным квадратным ящиком, вроде ящика фокусника. Наподобие того, как в католическом храме, проходя мимо чаши с водой, прихожане, зачерпнув ее, совершают крестное знамение, здесь каждый опускал в чашу обе руки и умывал лицо. Выносили гроб Титуреля, сам он выходил в кожаном пальто и ложился в него (по Вагнеру, немощный старик живет во гробе). Община процессией направлялась к гробу, и каждый сгибался в прощальном поклоне. Амфортас, раздевшись, оставался в одних трусах и кровавой повязке. Он не хотел совершать ритуал, его удерживали силой. Титурель из гроба требовал открыть Св. Грааль. На Амфортасе разрезали повязку, видно огромную рану. Понятно, что она и есть Грааль. С началом *Sacramentum* к ране подставляли стакан и делали вид, что наполняют его. Действие символическое, так как стакан оставался пуст (проницательная реакция режиссера на театральный символизм литургии Вагнера). Из черного ящика доставали кувшин и чашу, наливали в нее воду и добавляли нечто невидимое из стакана, после чего возбужденная толпа устремлялась к чаше, каждый со своим стаканчиком получал порцию воды, жадно пил и ложился плашмя на пол вниз животом (как мы помним, на языке режиссера эта поза означает молитву). Лишь Парсифаль стоял со своим рюкзаком. Титурель выходил из гроба, все тянули к нему руки, чтобы дотронуться как до святого старца. Под песнопение о Св. Граале Амфортасу накладывали новую повязку. Под боевой гимн рыцарей, идущих на битву во славу Божию, вся община поднималась со скамей, каждый обнимал соседа, и весь круг раскачивался под музыку точно так, как это происходит по выходным в немецком пивном ресторане. Кундри подбирала «реликвии» Амфортаса: его окровавленную рубашку и повязку.

«Арийское» христианство времен Третьего рейха, предтечей которого, как убеждал Гутман, был Вагнер с его «Парсифалем», – то же язычество. Одновременно в стране возрождался собственно германский языческий культ. Образ Амфортаса у Гутмана трактуется так: «Понятно, что тот предпочитает смерть садизму церемонии Грааля...



«Парсифаль». *Staatsoper* (Берлин). Сцена из I действия спектакля.

(Он) жаждет неарийского секса и арийского спасения и потому благоразумно содержится под надзором братьев, численность которых критически уменьшилась из-за их подверженности соблазнам внешнего мира»³³.

Режиссер спектакля избегал прямых отсылок как к германскому язычеству, так и к христианству. Он показывал абстрактный языческий ритуал, видимо, изобретенный им самим. Похвально, что он не стремился стереотипно эпатировать публику кощунственными аллюзиями на христианский обряд и визуальным сходством Амфортаса со Христом. Здесь Амфортас – прямо по Гутману – охраняемый братьями человек-божество, принудительно используемый в кровавом ритуале. Как помним, в качестве материалов по истории секты «лектор» Гурнеманц демонстрировал фотографии и иллюстрации, относящиеся к первой постановке «Парсифаля». Иными словами, язычество на сцене – прямое продолжение и современная версия «культы», созданного байрейтской мистерией Вагнера, как то и внушал Гутман. В начале III акта на экране вновь появлялась косо отображенная фотография сцены «Вечери» из спектакля Вагнера. Она говорила зрителю, что в наши дни традиция байрейтского «Парсифаля» пребывает в упадке.

II акт начинался как пародия: Клигзгор – лысый плюгавый папаша, девы-цветы – дочери-девочки с косичками, куклами, в цветастых

платьяцах, Кундри – его жена. Заклинание чародеем Кундри – бурная семейная ссора, что позволяло оживить долгий диалог и вволю посмеяться над высокой романтической тональностью музыки Вагнера, которой для режиссера грош цена.

Рассказ Кундри о матери Парсифаля сопровождался психоаналитической пантомимой. В ней актеры миманса изображали типичную ссору любящей матери с сыном переходного возраста. То, что Кундри утешала Парсифаля, пытаясь напомнить ему мать, логично примыкало к этому сюжету и не эксплуатировало тему эдипова комплекса, что весьма похвально. Поэтому статья из матери любовницей Кундри не удавалось: стоило ей перейти эту грань, как Парсифаль прозревал, поскольку чувства к матери и к любовнице для нормального человека – разной природы. Об этом рассуждал и сам Вагнер, когда разбирал миф об Эдипе, а поведение Парсифаля в русле той же логики когда-то объяснил добрый пастор-вагнерианец³⁴. Проблема его интерпретации в том, что она упразднила чудо прозрения и чувства сострадания к Амфортасу, которое вдруг выходило на поверхность сознания. По той же причине, что пастор, без чуда обошелся и режиссер.

Одна из мнимых проблем толкования мистерии Вагнера, породившая массу спекуляций с момента ее появления, – отсутствие имени постоянно упоминаемого Спасителя. Полагали даже, что автор имел в виду неведомо какого, альтернативного «спасителя»³⁵. Так и в этом спектакле. Чудесная вспышка сострадания Парсифаля к Амфортасу, его воззвание к Спасителю, ясновидческое угадывание им в Кундри совратительницы Амфортаса и ее ответный рассказ о ее кощунстве перед Спасителем на Голгофе меняли свой смысл с помощью одного лишь *символического* аксессуара – подобранной Кундри окровавленной рубашки Амфортаса, которую она теперь извлекала на свет. Становилось очевидным, что «спасителем» в этой сцене герои называют того же Амфортаса, сектантского человека-божество. Вагнеровская теологически обоснованная аналогия оказывалась поводом для ловкой подмены. Произведена она была блистательно.

Далее Кундри натягивала на себя эту рубашку. Это значит, что и тогда, когда она совращала Амфортаса, и теперь она преследовала цель разрушить братство и утвердить конкурирующую с «Байрейтом» секту в их с Клингзором доме. В эту логику так же блистательно встраивалось все дальнейшее: и упреки в кощунстве, получаемые ею от Парсифаля, и обещание ей спасения, и ее отказ помочь Парсифалю вернуться к



«Парсифаль». *Staatsoper* (Берлин). Сцена из II действия спектакля.

Амфортасу, и то, сменив короткие штаны на длинные, а худы на кожанку, резко возмужавший Парсифаль запросто отнимал у плюгавого Клингзора копьё (и здесь никакого чуда) и пронзал его, пресекая попытку низложить лидера «байрейтской» секты. Тем самым вся христианская мотивика сюжета Вагнера (евангельская предыстория, литургия) последовательно упразднена в самом корне.

В III акте зритель мог отдохнуть. Режиссер все сказал: ценностная парадигма задана, законы микромира установлены, духовная реальность мистерии Вагнера «переведена» в совсем другую реальность. Действие с его *сакральными церемониями* омовения ног, помазания на священство и крещения вписывалось в эту другую реальность, не требуя изменений, после чего в *церковной сцене* мы видели уже знакомый нам сектантский ритуал. *Преображения пространства* снова не было – ни при цветении луга, ни при переходе во храм. Ничего не происходило, когда Парсифаль должен прикосновением копья закрыть рану Амфортаса или открыть Грааль. Лишь сектанты, взвинченные его речами, устремлялись прикоснуться к нему и, воздев руки, переживали длительный экстаз вплоть до финала. Как в воображении Гутмана, так и здесь Амфортас, помимо жажды спасения, демонстрировал жажду «неарийского» секса с Кундри, но блюститель сектантской чистоты Гурнеманц предусмотрительно втыкал в нее нож.

Цельно-однозначное, детально проработанное, с утонченным мастерством выстроенное музыкально-сценическое решение спектакля представляет Вагнера лжеучителем, сектантом, чернокнижником, а в подтексте – идеологом фашизма. Такая концепция – «нижний этаж» антивагнерианы, самое оголтелое ее течение. Можно строить предположения, что у Баренбойма были мотивы продвигать именно такую направленность постановки. С началом работы в Берлине в 1990-х его жестко критиковали «слева» за то, что он, как и Левайн, согласился стать «витринным» евреем Байрейта и служить якобы «коричневым» силам в обелении их репутации; Баренбойм всячески оправдывался³⁶. Замыкая новым «Парсифалем» круг своей работы в Берлине, он, безусловно, смыл это клеймо. Спектакль жесточайшим образом дискредитировал не только Вагнера, но и байрейтскую традицию, так что Баренбойм демонстративно высказался и против Вагнера, и против Байрейта.

...и Серебренников

Редкие оперные постановки Кирилла Серебренникова, одного из заметных режиссеров российского драматического театра и кино, едва ли открывают в нем мастера оперного театра. Его «Парсифаль», выпущенный в пандемию в Венской Опере при пустом зале (2021; постановка остается в репертуаре, очередное возобновление весной 2024 г.), идет проторенным путем конструирования *параллельного сюжета*, *перпендикулярного* его идеям. «Геометрия» строгая: полноводно текущая «параллель» целиком затопляет вагнеровский сюжет, а длинный «перпендикуляр» даже ассоциативно с ним не перекликается. Естественно, что ни один мотив, структурирующий мистерию, не принят в спектакль – сценическое решение «Парсифаля» не имеет к нему никакого отношения. Смысл присутствия здесь Вагнера – в эксплуатации эмоционального заряда его музыки и далекого эха вторичных «вагнеризмов».

Конструкция *параллельного сюжета* двусоставная: собственно сценическое действие и квазидокументальные, художественно снятые кинофрагменты, которые показываются на трех экранах в верхней части сцены. *Пространство* не *сакральное* – это рекреация в тюрьме «Montsalvat», где заключенные проводят досуг, кругом решетки камер. Гурнеманц, опять с пластиковой бутылкой в руках – высший авторитет среди заключенных, Кундри – сотрудница тюрьмы в штатском. Амфор-тас предстает то большим директором тюрьмы, то заключенным, в сцене

«Вечери» вскрывающим себе вены на руках. Одеты все, как водится, в дешевое, но на сей раз чистое. Кинокадры, помимо редких пейзажных съемок «постапокалиптического» характера, тоже посвящены тюремной жизни. Как на экранах, так и на сцене эта жизнь разработана во всех деталях: присутствующие непрестанно совершают сообразные обстановке действия (занимаются спортом, дерутся, покупают наркотики у охраны, Кундри занята фотосъемкой и т.д.).

Религиозная символика присутствует как фон, эдакий атавизм смутного бессознательного, в противоположность задаче мистерии Вагнера довести все символы до состояния живой реальности сознания. Кинокадры крупно показывают на телах заключенных татуировки с иконами, крестами, текстами вроде «Спаси и сохрани» (на русском языке), церквями, даже литургической чашей и копьем, иконки на прикроватных столиках. Во время *Вступлений* к I и III актам показан заброшенный храм без крыши где-то в российской глубинке. Во время *Sacramentum* тюремщики инспектируют посылки заключенным, из которых извлекаются менора, коврик для намаза и вдруг – красиво украшенная чаша, которую надзиратель поднимает высоко на обозрение (*Elevation*). Но оживленная музыка следующего, пятого раздела «Вечери» «переводится» в бодрую утреннюю побудку, и под заключительный гимн рыцарей заключенные готовы отправиться на работу. Во II акте большой крест неясного предназначения находится в офисе редакции гламурного журнала («замок Клингзора»).

Единственный момент драматургии Вагнера, к которому режиссер оказывается чувствителен, – молчание Парсифаля, действующего силой внутреннего переживания. Из него рождается главный лейтмотив спектакля: герой является в двух ипостасях, нынешней и минувшей. Парсифаль нынешний со стороны наблюдает за происходящим и подает несколько реплик, тогда как Парсифаль юный молча участвует в событиях. Под музыку *Вступления* нынешний Парсифаль медитирует на тему прошлого, а во время музыки *преображения пространства* лицом к лицу встречается с «тем» Парсифалем. Так режиссер крепко ухватил и развил одну из главных тем источника Вагнера, «Парсифаля» Вольфрама, – тему взросления и личностного становления героя. Именно этим книга завоевала популярность в Новое время, поэтому Вильгельм Дильтей и причислил «Парсифаля» к тому же типу романа, что и романы Гете о Вильгельме Мейстере³⁷ (в позднейшей терминологии Дильтея – к «роману воспитания»).

Несмотря на то, что такое решение действительно и уместно по сюжету, постановщик замещает выраженное в музыке религиозное переживание простейшей эмоцией воспоминания и потому все равно оказывается перпендикулярен композитору. Борьбой двух Парсифалей во время искушения Кундри во II акте режиссер заставляет предвкушать какое-то сильное решение *чуда* прозрения, но жестоко обманывает ожидания: Кундри внезапно прекращает терзать юнца, занимается потревоженным макияжем, а Парсифаль-певец в это время исполняет свой текст, сидя на стуле.

От второго *чуда* обретения Копья режиссер избавляется так же беспомощно: Кундри намеревается выстрелить в Парсифаля, но в последний момент решает все же переключиться на Клингзора. В нарушение всякой логики Копье откуда-то возьмется в III акте в виде металлической палки.

Из *сакральных церемоний* здесь сохранилось только помазание Парсифаля на священство; причины такой избирательности не прояснены. Вместо омовения ног ему, лежащему на столе, словно покойнику, моют ноги и руки. Вместо крещения Кундри (первое действие Парсифаля в сане священника) – дружеские объятия. Вместо *преображения пространства* в «Чуде Страстной пятницы» богобоязненные женщины и одна юродивая окружают сидящего Парсифаля свечами и цветочной гирляндой. Вместо открытия Св. Грааля – открытие дверей тюремных камер. Искупление от грехов сластолюбца Амфортаса и соблазнительницы Кундри в финале мистерии Серебренников, как и Черняков, видит в их воссоединении. Хотя Амфортас – далеко не единственный рыцарь Грааля, соблазненный Кундри, обоим режиссерам кажется, что их союз истинный и должен возродиться, чтобы у мистерии был хороший конец.

Серебренников взялся за «Парсифаля», не имея никакого желания вникать в замысел сочинения Вагнера, в мир его мысли и творений. Вместо этого он стал разбираться, какие из близких ему ассоциаций может навеять «Парсифаль». Убедился, что таковых нет. Это не помешало реализации постановки, благо предоставленные ему в Вене певцы и музыканты экстра-класса безупречно знают сочинение и могут воспроизвести его даже внутри абсолютно постороннего ему сценического текста.

Вагнер подвергается не прямому, а, так сказать, онтологическому запрету: мистерия ставится на многих сценах, но связь любого сцени-

ческого результата с истоком за много лет разорвана коллективными усилиями интерпретаторов (ученых, постановщиков, критиков). Занимать сторону Вагнера, идти за ним опасно и давно считается не политкорректным. Так культурный код для чтения «Парсифаля» оказался безвозвратно утерян. Для сегодняшнего театра «Парсифаль» – абсолютный тупик. Читая намеренно лживую литературу о Вагнере, размышляя своим умом, постановщики ищут, как бы перехитрить титана, завести в ловушку и показать, что под христианской религиозностью его мистерии подразумевается нечто совсем иное. Но как только современные режиссеры со своих антивагнеровских позиций вступают в диалог с этим произведением, сами будто догола раздеваются перед зрителем.

Русский голос в проектах «Парсифаля» звучит двояко. Черняков обслуживает радикализацию маргинальной, крайне «левой» антивагнерианы, поскольку как чужой или даже именно как «русский» с прочно приклеенным к нему в СМИ титулом *«enfant terrible»* может законно выйти за грань уважения к немецким национальным ценностям и политкорректности. Серебренников прицельно шокирует западного зрителя ужасами российской тюрьмы, но в его случае можно говорить об интуитивно мерцающей верности традиции «русского Вагнера» в одном отношении: русская тема в «тюремных» киносъемках неявно уравнивает простодушный и остро отчаянный религиозный посыл, выраженный в татуировках, с пробуждением истинного христианства среди людей, что и является мистериальной целью драмы Вагнера.

Великолепный бас Георг Цеппенфельд – вот кто настоящий герой! Он – Гурнеманц сразу в трех виденных мной постановках. Мастерство вокалиста и виртуозное владение музыкально-словесным текстом Вагнера позволяют ему легко и естественно выполнять самые разные режиссерские задания так, что независимо от их характера автор музыки и слов всегда оказывается главным. Музыка и слово Вагнера помимо воли режиссеров по-прежнему несут прямой смысл мистерии.

¹ См.: *Пашенко М.В.* Сюжет для мистерии: Парсифаль – Китеж – Золотой Петушок (историческая поэтика оперы в канун модерна). М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. С. 33–210.

² См.: [*Горький М.*] Хроника заграничной жизни // *Современник*. 1912. № 10. С. 375.

- ³ См.: *Wagner N.* The Wagners: the Dramas of a Musical Dynasty. Princeton, NJ: Princeton UP, 1998. P. 138–139.
- ⁴ См.: *Godefroid Ph.* Essai sur le théâtre wagnérien: mises en scène et réception de Parsifal. Paris: L'Harmattan, 2017.
- ⁵ Еще недавно, в 2014 г., когда я сказал об этом на конференции по Римскому-Корсакову в ГИ искусствознания, музыковеды во время доклада, издеваясь, переспрашивали: «В данном случае какой “мотив” имеется в виду – “наш” или “ваш”?».
- ⁶ См.: *Mösch S.* Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit: *Parsifal* in Bayreuth 1882–1933. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2009. S. 108.
- ⁷ Письмо Людвигу Баварскому от 12 ноября 1880 г.: König Ludwig II und Richard Wagner. Briefwechsel. Karlsruhe i.B.: G. Braun, 1936. Bd. 3. S. 186–187.
- ⁸ См. статью «Религия и искусство»: *Wagner R.* Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe. 6. Aufl. 12 Bde. Leipzig: Breitkopf & Härtel / C. F. W. Siegel (R. Linnemann), [1912]. Bd. 10. S. 258–259.
- ⁹ *Wolzogen H. von.* Thematischer Leitfaden durch die Musik des Parsifal. Leipzig: Gebrüder Senf, 1882. S. 17–18.
- ¹⁰ См.: *Wagner W.* Acts. London: Weidenfeld & Nicholson, 1994. P. 185.
- ¹¹ Общая характеристика проблемы: *Bauer H.-J.* Wagners «Parsifal»: Kriterien der Kompositionstechnik. München; Salzburg: Emil Katzbichler, 1977. S. 216. Впрочем, это обширнейший вопрос исполнительской практики и традиции. Например, см.: *Mösch S.* Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit: *Parsifal* in Bayreuth 1882–1933. S. 195–208.
- ¹² См.: *Voss E.* Die Dirigenten der Bayreuther Festspiele. Regensburg: Gustav Bosse, 1976. S. 60. Здесь же таблицы длительностей спектаклей у разных дирижеров по актам.
- ¹³ У Вагнера преобразование пространства достигалось вращением декорации (техническое новшество того времени), пока рыцари «шли», оставаясь на месте. О других решениях в первых постановках «Парсифаля» после 1914 г. рассказывает глава новой диссертации: *Bornemann-Quecke S.* Heilige Szenen: Räume und Strategien des Sakralen im Theater der Moderne. Stuttgart: J.B. Metzler, 2018. S. 253–351.
- ¹⁴ *Chamberlain H.S.* Das Drama Richard Wagner's [1892]. 4. Aufl. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1910. S. 135.
- ¹⁵ В этой связи о роли «эстетики безобразного» в «режиссерской опере» см.: *Godefroid Ph.* Essai sur le théâtre wagnérien: mises en scène et réception de Parsifal. P. 367.

- ¹⁶ *Brüggemann A.* Wagners Welt, oder Wie Deutschland zur Oper wurde. Kassel u.a.: Bärenreiter, 2006. S. 94.
- ¹⁷ Записи 1887 г.: *Nietzsche F.* Kritische Gesamtausgabe. Werke. Bd. VIII, 1. Berlin: Walter de Gruyter, 1974. S. 202.
- ¹⁸ *Lévi-Strauss C.* De Crétien de Troyes à Richard Wagner [1975] // *Lévi-Strauss C.* Le regard éloigné. Paris: Libr. Plon, 1983. P. 314.
- ¹⁹ *Wagner R.* Oper und Drama. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1984. S. 189–191.
- ²⁰ Текстуальное сходство монолога Амфортаса и литургических молитв показано в книге: *Пащенко М.В.* Сюжет для мистерии: Парсифаль – Китеж – Золотой Петушок (историческая поэтика оперы в канун модерна). С. 122–124.
- ²¹ Например, у авторитетнейшего вагнериста и медиевиста, казалось бы, обязанного разбираться в католической литургики: *Wapnewski P.* Der traurige Gott: Richard Wagner in seinen Helden. München: C.H. Beck, 1978. S. 257.
- ²² Впервые раскрытые подробности этого увлекательного сюжета: *Пащенко М.В.* Сюжет для мистерии: Парсифаль – Китеж – Золотой Петушок (историческая поэтика оперы в канун модерна). С. 109–114.
- ²³ Этот эпизод, приводя параллели, подробно разобрал Веселовский. См.: *Веселовский А.Н.* Избранное. Легенда о Св. Граале / Сост., комм. М.В. Пащенко. М.; СПб.: Петроглиф, 2016. С. 70–79.
- ²⁴ Установлено М.И. Лот-Бородиной: *Lot-Borodine M.* Les apparitions du Christ aux messes de l'Estoire et de la Queste del Saint Graal // Romania. 1951. T. 72. P. 206–212.
- ²⁵ См.: Die Briefe Richard Wagners an Judith Gautier. Erlenbach–Zürich; Leipzig: Rotapfel, 1936. S. 152–158.
- ²⁶ *Hasselbeck K.* Kirchenvertreter kritisieren Parsifal-Inszenierung // BR-Klassik. 27.7.2016 (<https://www.br-klassik.de/themen/bayreuther-festspiele/hintergrund/reaktionen-kirche-parsifal-religionskritisch-bayreuther-festspiele-100.html>).
- ²⁷ Во всей вагнеристике нет ни слова о возможных связях трактовки Вагнера с картезианской традицией. Мне удалось обнаружить источник его поэтического решения образа Св. Грааля – гимн монаха-картезианца Людвиг Мозера (1497), перевод «Pange Lingua» св. Фомы [*Пащенко М.В.* Сюжет для мистерии: Парсифаль – Китеж – Золотой Петушок (историческая поэтика оперы в канун модерна). С. 100–103].
- ²⁸ *Wagner R.* Sämtliche Schriften und Dichtungen. Bd. 10. S. 280.

- ²⁹ Uwe Eric Laufenberg, Regisseur des diesjährigen Bayreuther «Parsifal», bezichtigt seine Kritiker der Voreingenommenheit // *Nachtkritik*. 16.8.2016 (https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=12881:uwe-eric-laufenberg-regisseur-des-diesjaehrigen-bayreuther-parsifal-bezichtigt-seine-kritiker-der-voreingenommenheit&catid=101&Itemid=84)
- ³⁰ См.: *Hagen P.* Der Gral. Strassburg: Karl J. Trübner, 1900. S. 65.
- ³¹ См.: *Brüggemann A.* Genie und Wahn: die Lebensgeschichte des Richard Wagner. Weinheim: Beltz & Gelberg, 2013.
- ³² *Gutman R.W.* Richard Wagner: The Man, His Mind, and His Musik. New York: Harcourt Brace Yovanovich, 1968. P. 423, 432, 438.
- ³³ *Ibid.* P. 428.
- ³⁴ *Hartwich O.* Richard Wagner und das Christentum. Leipzig: Georg Wigand, 1903. S. 129–130.
- ³⁵ И в недавнее время авторитетный философ утверждал, что из-за отсутствия имени Спаситель у Вагнера – не евангельский Христос, а «мифологический»: *Хюбнер К.* Истина мифа. М.: Республика, 1996. С. 367.
- ³⁶ Подробности: *Wagner G.* The Wagner Legacy. London: Sanctuary Publ., 2000. P. 256–260.
- ³⁷ Статья написана в год начала работы Вагнера над мистерией. См.: *Dilthey W.* Ueber die Einbildungskraft der Dichter // *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*. 1878. Bd. 10, Heft 1. S. 92–94.



Доосмысляя

Московский Камерный театр в осмыслении русского зарубежья. 1922–1936. Том 1: 1922–1929 / сост. С. Сбоева. – М.: АРТ, 2023. – 624 с., ил.

Московский Камерный театр в осмыслении русского зарубежья. 1922–1936. Том 2: 1930–1936 / сост. С. Сбоева. – М.: АРТ, 2023. – 528 с., ил.

Жанр книги «Московский Камерный театр в осмыслении русского зарубежья, 1922–1936» определен автором как «исследование в двух томах» и представляет собой собрание материалов, существенно расширяющих представления не только об истории Камерного театра (1914–1949), но и об истории советского театра в целом, взять шире – об истории страны. Под обложками двух томов собраны и опубликованы (многие – впервые) уникальные свидетельства театральной эпохи 1920-х – начала 1930-х гг.

Говоря «диссертационным» языком, введено в науку невероятное количество нового материала, который, безусловно, окажется востребованным и нынешними, и будущими историками театра.

Структура двухтомника вполне традиционна для известного рода изданий: вводная статья, три части, комментарии и приложения. Слово от автора (сиречь – вступительная статья) служит своеобразным пояснением, где немало повторов, зато налицо предельная объективность и строго научный подход к собранию рецензий. Во всех частях представлены различные отклики – А.Я. Левинсона, Евг.А. Зноско-Боровского, К.Д. Бальмонта, С.В. Яблоновского, К.В. Мочульского, Ф.А. Степуна, Ю.В. Офросимова и др., по-своему оценивающих искусство Камерного театра. Встречаются восторженные и скептические отзывы, впрочем, родственные в одном: блестящее образование, высочайшая культура, великолепное владение словом. Тут – в который раз! – можно и нужно

горько сожалеть, что наша страна потеряла так много театральных мыслителей, что советские историки и «обыватели» от театра на протяжении десятилетий не имели ни малейшей возможности познакомиться с наследием русско-зарубежной искусствоведческой мысли, толкующей наши же достижения в общемировом художественном процессе, а в случае с Камерным – его определяющим.

В 1920-е гг. еще разрешались зарубежные гастроли – не только Камерному или МХАТу, например, выезжали на просторы мира спектакли студий МХАТ: советская Россия не была изолирована от мира. Рецензии и комментарии, помещенные в двухтомнике, доподлинно свидетельствуют: единое общеевропейское культурное пространство, где русский театр занимал далеко не последнее место, существовало. Если говорить о Таирове, то каковы бы ни были оценки спектаклей Камерного и возможностей его труппы, он входил в признанные лидеры европейского театрального движения.

Читать и осмыслять книгу об «осмыслении» интересно вдвойне тем, кто знает, как характеризовала искусство Камерного театра критика советская. Понятно, что тут – тема особого исследования, однако, некие сведения присутствуют и в книге об оценках искусства Камерного «там» – за пределами «домашнего» обихода. Русское зарубежье в 1920-е гг. проявляло гораздо большую благосклонность к таировцам, нежели (в то же время) просвещенная часть советской критики. Подтверждением тому служит статья К. Мочульского «Театральная жизнь России», посвященная рецензиям из журнала «Жизнь искусства» на петроградские гастроли «театров Мейерхольда и Московского Камерного». Критик возмущается отношением к спектаклям с позиций «принятия революции», «коллективизма», «классовой борьбы», в связи с чем в Москве превозносят Мейерхольда, припечатывая наотмашь Камерный и Таирова как «испорченное дитя буржуазии», «общественно-вредное явление»¹.

Разумеется, такая точка зрения не была всеобщей, подобные взгляды исповедовали сторонники лидера «левого фронта», провозгласившего лозунги «Театрального Октября» и объявившего «гражданскую войну» академическим театрам, в том числе Камерному. Печатались в Советской России и восторженные отклики на постановки «камерников», благодаря чему такие спектакли Таирова, как «Адриенна Лекуврер», «Федра», «Жирофле-Жирофля» и многие другие сохранились в исторической памяти отечественного театра как драгоценные достижения.



А.Я. Таиров

В статьях же, опубликованных в первом томе (гастроли 1923–24 гг. и 1925–29 гг.), вульгарной брани в адрес Таирова и его труппы не найти. Иная ситуация сложилась во времена более поздние, уже в 1930-е гг., ее абрис находим в Третьей части издания (начале второго тома). Здесь уже тесно от отрицательных отзывов, продиктованных отнюдь не эстетическими, а политическими мотивами, на что во вступительной статье и прилагаемых к текстам комментариях указывает автор книги-дуэта. Справедливо акцентируется, к примеру, мнение о работах Н.Н. Чебышева: «Все статьи написаны по одной схеме и являются элементами политической акции, направленной на дискредитацию созданных в Советской России произведений»². Гастроли Камерного театра 1930 г. совпали по времени с гастролями театра Мейерхольда, которого приняли еще хуже. Русская эмиграция явно не простила ему «большевизма», «Театрального Октября», спектаклей-митингов и проч.

Все свидетельствует о том, что перемены, происходившие в СССР, ужесточавшем политику и идеологическую доктрину, формировали негативное отношение к советской стране и ее искусству, стремительно отдаляя его от Европы, углубляя пропасть перед «железным занавесом»: культурные связи рвались и разрушались. Однако зловещие времена только наступали, театры молодой России еще выезжали за границу, и далеко не все, кто их видел, категорично выступали против Камерного. Это подтверждают рецензии многих авторов – объективные, подчас хвалебные (правда, в основном – без подписи).

Сам факт приглашения Таирова на IV конгресс Алессандро Вольта, проходивший в Риме 8 – 14 октября 1934 г., говорит о многом. Материалы, посвященные конгрессу (в том числе и публикуемая речь Александра Таирова), отправленные автором двухтомника в приложение, подтверждают бесспорный международный авторитет режиссера-новатора.

Конгресс проходил, когда в Москве состоялся Первый съезд советских писателей, провозгласивший единым творческим методом социалистический реализм. Наступил конец экспериментам, конец зарубежным гастролям, что, впрочем, прояснилось не сразу. В заметке, опубликованной С.Г. Сбоевой в конце Третьей части и датированной 1935 г., сообщается о прибытии Камерного театра в Лондон «в ближайшем будущем». Далее следует фельетон А.М. Ренникова, посвященный печально известному спектаклю «Богатыри», после чего ни о каком Лондоне уже не могло идти речи.

На «Богатырях» заканчивается и вступительная статья С.Г. Сбоевой, логично исчерпывающей тему своего исследования. Хотя не совсем точным представляется утверждение автора: «В Москве ситуация разрешилась в августе 1937 г. слиянием Камерного и Реалистического под руководством Н.П. Охлопкова театров»³. Ситуация, если и разрешилась, то частично. С одной стороны, Таирова продолжали преследовать, с другой – Камерный театр продержался до 1949 г. и показал несколько значительных спектаклей. Гастрольная деятельность тоже не остановилась, хотя поменяла маршруты: в 1939-м театр отправили в длительный вояж-ссылку на Дальний Восток.

Комментарии составляют чрезвычайно важную часть нового исследования С.Г. Сбоевой и по объему едва ли не превышают часть основную. Они проработаны с необыкновенным тщанием: весьма подробно рассказано обо всех авторах публикуемых материалов, все имена, упомянутые в их статьях, «расшифрованы» в сносках. Несмотря на то, что книга посвящена русскому зарубежью, в комментариях приведены некоторые отзывы иностранных критиков, что расширяет представления об отношении к Камерному театру в мире и доказывает, что Запад был расположен к нему больше, чем иные бывшие соотечественники.

Порой дотошность комментаторства представляется излишней и отвлекает от основных текстов: невольно зарождается вопрос – кому адресован солидный, научно организованный двухтомник? Ведь очевидно, что не широкому читателю, не ведающему, кто такие Гете или



А.Я. Таиров

Гофман. В иных случаях автор изменяет своему же принципу, и тогда у неопита могут возникнуть неверные представления о театре оных лет. Так, рядом с подробными справками об актерах разных театров (не только Камерного) про Василия Ивановича Качалова сказано лишь то, что он «актер Художественного театра с 1900 г. до конца жизни»⁴. И это про великого Качалова, игравшего главные роли в легендарных спектаклях МХТ! Меньше, чем о Гете или Гофмане.

К сожалению, комментарии грешат неточностями и ошибками. Например, «Потоп» – спектакль не Второй, как указано С.Г. Сбоевой, а Первой студии МХТ. Может быть, тут описка, но – заметим – опасная для историка, ибо «Потоп» – спектакль Е.Б. Вахтангова. Еще. Настоящее имя Хмельницкого, игравшего в дуэте с Алисой Коонен – великой актрисой таировского театра – главные роли после ухода Николая Церетелли, вовсе не Юзеф. Позволю утверждать сие безапелляционно. Как внучка Юлия Осиповича, могу с уверенностью свидетельствовать, что никакого другого имени у него никогда не было, зато для моей семьи до сих пор существует большая загадка, откуда этот «Юзеф» возник и почему безответственно тиражируется в тех или иных источниках.

Не могу согласиться также и с тем, что письмо О'Нила Камерному театру публикуется на русском языке впервые С.Г. Сбоевой⁵. Публиковалось Р.И. Рубинштейном в «Зарубежной прессе о Камерном театре»⁶ –

в сборнике «Камерный театр. Статьи, заметки, воспоминания», и это – 1934 г.! Перевод другой, но отличия от «новейшего» весьма ничтожны. Например, вариант 1934 г. начинается словами: «Увидев ваши спектакли “Любовь под вязами” и “Негр”, я был изумлен и преисполнен самой глубокой благодарности», а заканчивается: «Ваш друг Евгений О’Нейл»⁷. В 2023-м: «Увидев ваши постановки пьес “Страсть под вязами” и “Все дети господ имеют крылья”, я испытываю изумление – и глубокую благодарность». Подпись уже «Юджин О’Нил»⁸. Видим: тот же самый по сути и смыслу текст. Спору нет, издание 1934 г. давно стало библиографической редкостью, новая публикация насущна и актуальна, даже более корректна, но – не впервые.

Книга, составленная С.Г. Сбоевой, по-своему провокационна: будоражит, побуждает переосмыслить историю театра в сегодняшнем времени. Доосмыслить – тоже.

Александра Филиппова

- ¹ Московский Камерный театр в осмыслении русского зарубежья. Т. 1. С. 132.
- ² Там же. С. 46.
- ³ Там же. С. 59.
- ⁴ Там же. Т. 2. С. 334.
- ⁵ Там же. С. 267.
- ⁶ См.: Камерный театр. Статьи, заметки, воспоминания. М.: Художественная литература, 1934. С. 94–95.
- ⁷ Там же.
- ⁸ Московский Камерный театр в осмыслении русского зарубежья. Т. 2. С. 266.