

Александр Колесников

«Лоэнгрин». Познавшие печаль

«Лоэнгрин», самое популярное творение Рихарда Вагнера, спустя почти 100 лет со дня последней постановки (1923), вновь на сцене Большого театра России. Впервые на языке оригинала. Интернациональный состав участников. В трудное время, когда в мире властвовали не романтические чувства из средневековой легенды, захватившей композитора, а живые страхи пандемии *Covid 19*. Репетировали в медицинских масках, соблюдали дистанцию и предписания Роспотребнадзора по борьбе с инфекцией.

Все это нервировало, но не мешало главному чувству ожидания оперы, возвратившейся на российские подмостки. За время, что здесь ее не было, в мире накопилась история ее интерпретаций. Большой пропустил несколько звеньев в этой цепи, оставаясь сторонним наблюдателем бурного процесса освоения Вагнера. Сам процесс (если обобщать для удобства) балансирует между двумя установками: что интереснее в современном музыкальном театре – все еще партитура и либретто или то, что над ней надстроено режиссером. Работать вне мирового постановочного контекста – значит навлечь на себя обвинения в несовременности. Поставить как у автора? Поди попробуй; это можно, лишь обладая многолетним опытом музыкального общения с сочинением.

Канадский кинорежиссер Франсуа Жирар впрямую соотносит нынешний замысел со своими же прежними обращениями к Вагнеру. Пять раз он ставил «Зигфрида» (в Канаде и Франции), дважды «Летучего голландца» (в Канаде и США) и трижды «Парсифаля» (во Франции и США). Подойдя к проблеме «Лоэнгрин», он нашел базовый концепт: заглавный герой – романтический рыцарь и сын Парсифаля, хранителя чаши Грааля с кровью Христа, продолжает действия отца в будущем. Он выполняет его наказ нести в мир свет и добро, выступить в открытой схватке со злом. И если действие «Парсифаля» в *Metropolitan Opera* (2020) было перенесено Жираром из легендарного прошлого в наше время, то «Лоэнгрин» в Большом театре, как наследник идеи, должен действовать на следующем историческом отрезке. Простая разработка сюжета зиждилась и на том факте, что между сочинениями двух опер прошло 30 лет, композитор взросел. «Лоэнгрин» (1850) знаменовал зрелое творчество Вагнера, «Парсифаль» (1882) венчал. Сопоставления не остались изящной игрой ума просвещенного интеллектуала и породили последовательное сценическое проведение замысла.

Свои накопления в вагнериане имеются и у американца Эвана Роджистера, главного дирижера *The Washington Opera*: «Кольцо nibelung» в *Göteborgsoperan*, «Тангейзер» и «Риенци» в *Deutsche Oper Berlin*, «Лоэнгрин» в шведской *Kungliga Operan*. Его почти интимная причастность этой музыке выплескивается у маэстро в трепетную и пылкую внешнюю манеру. Можно сказать, вертеровскую. Он беззвучно проговаривает текст вместе с певцами, шепчет что-то в инструментальных кусках партитуры, своими длинными руками широкой амплитудой показывает оркестру приливы темы, в ритмически выраженных фрагментах подпрыгивает на подиуме от радости; а то вдруг запрокинет голову с закрытыми глазами



«Лоэнгрин». Большой театр. Сцена из спектакля.

Фото Д. Юсупова

и расплывается в блаженной улыбке, как бы говоря – ну, разве не прелесть все это... И мы соглашаемся – конечно, прелесть. Кульминацией его лучезарного настроения и духовного подъема стало обращение к залу Большого театра перед третьим действием – он развернулся на публику и, переждав волнение от оваций, ему адресованных, сказал – как прекрасен этот миг в Большом, когда музыка соединяет сердца, будем этим дорожить. Восторженная экзальтация переполняла дирижера и на второй премьере, и он также поделился ею с залом, выступил с более коротким обращением, прежде чем дал вступление к знаменитому симфоническому антракту; и был он у него не столько ослепительным и всеподавляющим, сколько лирически-взволнованным. В этом сказался один из пунктов музыкантской концепции Роджистера: «Лоэнгрин», несмотря на известное присутствие громогласной меди и ударных, лирическая опера, и ее преобладающий голос – струнные, скрипки.

Пели Вагнера вокалисты, в основном, из «недружественных стран»: Германии, Австрии, ЮАР, Австралии. Конечно, это их автор. Но и наш русский тенор Сергей Скороходов, приглашенный из Мариинского театра, может с полным правом назвать заглавную партию своей. Мариинка много ставила Вагнера, и помимо Лоэнгрина Скороходов там (а также на немецких сценах) уже пел Эрика («Летучий голландец»), Тангейзера («Тангейзер»), Фро («Золото Рейна»).

Большой театр, берясь за Вагнера, начинает с чистого листа – традиций никаких. Обязательств тоже. Последнего «Лоэнгрина» Леонид Собинов спел здесь в 1936 г. Освоение любой вагнеровской партитуры всегда носит в Большом героический характер, почти подвиг коллектива. Это чувствуется и сейчас, прежде всего, по самоотдаче хора (хормейстер В. Борисов), его органическому слиянию с ярким и одновременно тонким оркестром. Хорошего пафоса прибавляло и то, что нынешняя постановка мыслилась как совместная с *Metropolitan Opera*. Сценические решения там не могут быть совсем без корней, без контекста, и вагнеровские импульсы, посланные нам приглашенными постановщиками и артистами,нятно читаются. Они увлекательны и совершено не радикальны, скорее, диктуются принципом разумной достаточности. Только обозначить подходы к автору, не настаивая на особых или чрезмерных доказательствах любимой мысли.

На вступление к «Лоэнгину», тончайшей поэтической звукописи, обрисовывающей горние выси Граала и вводящей образ идеального героя, накладывается видео на дальнем плане уже открытой сцены – распахивается, напоминая учебный фильм Московского планетария, космическая панорама с медленным движением планет. Мы смотрим на них сквозь некий иллюминатор – большую овальную пробоину в косом бетонном потолке какого-то тонущего во мраке помещения. Ход небесных тел убыстряется с развитием музыки, к скрипкам присоединяются деревянные духовые, медь; растет звучность, и наконец, достигает мощной кульминации – в этот момент в небе взрывается от столкновения с другой одна из планет. Прелюдия из верхнего мира завершается.

Нас переносят на землю, в то самое пространство, из которого мы наблюдали галактическое событие. Бункер в форме амфитеатра, убежище со следами бомбардировки? Или это остатки форума, на котором в прошлом обсуждались и решались общественно важные вопросы, теперь разрушенного, поросшего могучими, расползшимися и перепутанными корнями.

В центре площадки – остатки дерева, превращенные в подобие трона, на нем восседает в глубоком раздумье король германцев Генрих Птицелов, прибывший в Брабант собирать войско против свирепых венгров. Это единственный объект, оставшийся от ремарки Вагнера: «...на переднем плане король Генрих сидит под древним дубом – Дубом Правосудия». Переосмысление пространства концептуально. Китайский сценограф и дизайнер Тим Йип в соответствии с режиссерским видением



С. Скороходов – Лоэнгрин,
Анна Нечаева – Эльза.
«Лоэнгрин». Большой театр.
Фото Д. Юсупова

«Лоэнгрина» как истории будущего, соотносит темный мир древней распри с безличным универсумом. Из высших сфер явится к этим людям посланец другого мира. Самая близкая смысловая рифма – Орфей спускается в ад. При этом художник самостоятелен и искусен в фактурном изложении данной концепции: расколотые бетонные блоки со следами от разрывных снарядов, перепутанная арматура, густой и прихотливый орнамент корней, напоминающий выделку растений и птиц в китайской шелкографии, символическая игра света, заливающая дальний, проекционный план. Видно, что дизайнерский опыт Тима Йипа не мал.

Видно, что значителен и его опыт актуального модельера, не зря он удостоен самых громких премий: «Оскара», BAFTA, Bessie, Премии Лоренса Оливье. Особое его изобретение, буквально определяющее сквозное движение сюжета – облачение хора. Группы брабантцев, германцев, женщин из сопровождения Эльзы одеты в единообразные плащи-балахоны, которые в нужные моменты распахиваются разными символическими цветами подкладки – кроваво-красным, невинным и чистым белым, зеленым. Этот китайский фокус здорово работает в техническом отношении и поначалу забавляет – в секунду обеспечивает перемену групп персонажей или, наоборот, выводит их из действия, погружая во тьму, достаточно запахнуться черным верхом, набросить капюшон и замереть. Но в конце концов находка начинает немного смешить. Костюмы, дававшие поначалу резкие смысловые перебивки, становятся к середине оперы наивной подтекстовой либретто.



А. Нечаева – Эльза,
Х. Микаберидзе – Ортруда.
«Лоэнгрин». Большой театр.
Фото Д. Юсупова

Мы находим, что режиссер Франсуа Жирар и художник Тим Йип (при поддержке художника по свету Дэвида Финна и видеодизайнера Питера Флаэрти) актуализируют «Лоэнгрина» в меру. Они задают работающий на весь спектакль эффектный сценический образ, оставляя вне активного осмыслиения всех шестерых персонажей оперы. Более того, с точки зрения развития сценических образов и актерских трактовок спектакль почти минималистичен. Вернее, абсолютно классичен, и не дает никаких отклонений в гротескные деформации или навязчивую характерность. Четкая расстановка добрых и злых сил сразу видна и в способе существования, и в костюмах. Ни один из героев не нагружен внешним комплексом черт и вязких, трудно разрешимых психологических загадок. Словом, режиссер не демонстрирует никаких попыток самовыражения через артиста. В проведении замысла полагается на Вагнера и его полномочного представителя дирижера Роджистера. Создав вместе с художником фантастическое пространство, он, похоже, любуется его странной красотой, где разрушение противостоит истине, а зло успешно борется с явившимся добром. Да, и у зла есть свои боги, и им неистово молятся Тельрамунд и Ортруда, не сдавая территорию развалин, где, казалось бы, все, что можно, давно сдано, порушенено и быльем поросло.

Ориентация на внешний радикализм и актерский традионализм характерна для постановки и на фоне статичного в целом зрелища вызвала сильные образные «вспышки». Символическим смыслом проникнуто появление героя. После отрывистых, беспокойных реплик



М. Лобанова –
Ортруда,
Т. Майер –
Тельрамуд.
«Лоэнгрин».
Большой театр.
Фото Д. Юсупова

хора, заметивших движение по реке странной ладьи, ведомой лебедем, и стоящего в ней рыцаря, повисает пауза, все взоры обращаются наверх, к овальному проему. Из него медленно поднимается человек крепкого телосложения, не вооруженный и одетый не так, как все – на нем черные брюки и белая рубашка навыпуск. Пришелец на какой-то миг замирает в контражуре на границе двух миров. Снизу смотрят на него с подавленным беспокойством и надеждой. Действительно, событие; может быть, самое яркое в визуальном плане – человек из будущего ступает на территорию, ввергнутую в хаос.

Та же мизансцена венчает оперу – Лоэнгрин, произнеся последний монолог, открыв свое имя и божественное происхождение, покидает людей; он начинает возвратный путь наверх, как из норы, в которой провел день, успев испытать любовь и разочарование. Надо спешить – Грааль негодует... Постояв на кромке хаоса,бросив последний печальный взгляд на остающихся внизу аборигенов и Эльзу, находящуюся на грани помешательства, Лоэнгрин медленно исчезает в тревожно подсвеченном пространстве. Даже герою, наделенному сверхспособностями и посланному во спасение, не дано пересилить земное зло. Простота этого горького вывода, возможно, и есть концепция постановщиков, если выделить ее из толщи огромного, продолжительного спектакля. Каждый посыл добра неизбежно парирует ответный выпад зла: прямота благого намерения – интрига, ясность – колдовство, уверенность – сомнение, радость – печаль.

Антитезы вагнеровского либретто, как и итоги рыцарского служения, яснее прочего прослежены в образе Лоэнгрина, каким он задуман постановщиками и воплощен Сергеем Скороходовым. Его могучий облик подкреплен богатыми вокальными возможностями, простирающимися от амплуа лирического тенора – к *Helden* тенору, то есть героическому, главному вагнеровскому протагонисту. Традиция чисто лирического (особенно в России) исполнения партии им убедительно поколеблена, или, говоря мягче, уточнена. Его Лоэнгин – герой по облику и природе, оттого он не нуждается в рыцарских доспехах и оружии, лишь жестом сильной руки он останавливает нападение на него Тельрамунда, вооруженного тяжелым средневековым мечом. Не в мече дело, как бы говорят постановщики, а в моральной силе, исходящей от этого человека. У него нет военной поддержки, экипировки, рыцарской атрибутики, былых заслуг, его прошлое скрыто, у него нет громкого имени, наводящего ужас на противника. До поры он – то, что есть, и этого достаточно, чтобы стать на пути коварства. Убедительное чередование лирических и героических красок в пении позволяет говорить о драматургии тембров, органичном переходе из одной ипостаси образа (обращение к лебедю, любовная сфера сцен с Эльзой) – к другой (военные эпизоды с Генрихом, схватки с Тельрамундом).

Одного ему не преодолеть – иррационализма женской природы, становящейся на пути ясного и благородного замысла. Он не может победить ни сомнений Эльзы, ни маневров Ортруды. Они образуют эффективный союз против него. Одна, не ведая, что творит, другая – сознательно. Мучительные объяснения с Эльзой убедительны у Скороходова, равно как и *Helden* сцены. Рыцарь «включает» свою лирическую природу, идя на откровенность с девушкой, и терпит, в сущности, поражение. Это горькие моменты спектакля – в них вскрывается разочарование в главном, что составляло надежду и миссию рыцаря, избавителя от навета и злой воли. Поразить объявленного и вооруженного врага в открытом поединке гораздо легче, чем доказать светлые намерения близкому человеку. Все участники лирических картин вместе с дирижером, проводящим их с филигранной подробностью, вскрывают в них вагнеровский психологизм, как правило, теснимый его же эффектной театральностью и медными трубами.

Да, все дело в этой Эльзе Брабантской! Страдалица, способная заставить страдать всех вокруг себя. Решение ее образа в московском «Лоэнгине» традиционно – сны волшебные видит, смешала вообра-

жение с явью, разговаривает сама с собой, видения ее посещают, предчувствует что-то...

Обе исполнительницы существуют в этой нормативности по-разному: Анна Нечаева отвергает версию душевнобольной и слишком чувствительной Эльзы, она жизненно конкретна, ее насыщенный, скорее, вердиевский звук говорит в пользу земных чувств и склонности девушки к благородству. Это первая вагнеровская партия известной певицы в Большом театре, которую она с честью и уверенностью проводит.

Сопрано из ЮАР Йоханни Ван Оострум много пела Эльзу, это видно по свободной органике обращения с материалом, способности переключаться из реалий сюжета в метафизические планы роли, быть идеальным голосом автора в предлагаемых обстоятельствах и поэтике спектакля. Наиболее ценной в ее работе представляется именно двойственность героини, заложенная композитором и прямо восходящая к средневековому эпосу. Там есть указания на то, что женщина часто оказывается призрачным идеалом, струит обманчивый свет. Это не проявление умысла, но природа, с которой надо считаться, принимать такой, как есть, не обольщаться.

Характерны в этом плане и полные горечи запоздалые возгласы Тельрамунда в его монологе; он вспоминает таинственную власть Ортруды над его душой. В некоторых постановках он готов – за неимением конфискованного меча – просто задушить ее, не оправдавшую доверия и заведшую отважного воина в тупик позора и отчаяния: «Страшная женщина! Что меня так крепко с тобою связывает? Почему я не могу с тобой расстаться и бежать прочь – туда, туда, где бы я снова обрел покой?!».

Это еще одна, внятно проведенная в спектакле тема либретто – прямого противостояния доблести и обманчивого света, а также морально-го насилия одного человека над другим. Медные трубы не побеждают, когда за дело берется такая женщина, как Ортруда. Обе исполнительницы – Хатуна Микаберидзе и Мария Лобanova не нагружают образ никаким дополнительным, привнесенным смыслом. Они исчерпывают до дна то, что он содержит в себе, им этого достаточно, чтобы явить властную язычницу, колдунью и все, все, все, что с ней связывалось в воображении Вагнера и в последующей истории интерпретаций образа. Разумеется, художник по костюмам одел ее классической колдуньей из сказки для театра: инфернальный черно-красный свободный балахон, растрепанные волосы, гротескный грим с огненными бликами.



Й. ван Оострум –
Эльза.
«Лоэнгрин».
Большой театр.
Фото Д. Юсупова

Высокие, пронзительные ноты в кульминациях у обеих исполнительниц звучат эскалацией зла, гордо и победительно. У Хатуны Микаберидзе больше меццовых красок, и она умело ими распоряжается по всей вертикали партии, обостряя ее контрасты. Не очень здорово, правда, что Ортруда мизансценически часто сливаются с хором, и приходится искать ее по голосу, раздающемуся из массы.

Бравый рыцарь Тельрамунд чем более распаляется в претензиях на трон Брабанта, прокурорских выпадах против Эльзы, после неудачной для него схватки с волшебным пришельцем, а затем в ночном споре с собственной женой, тем рельефнее оформляется как жертва исторических обстоятельств, а в житейском смысле как неудачник. Одной из причин этого становится его большая энергия и неспособность проникнуть за границу реальности. Окруженный волшебством с трех сторон (Эльза, Лоэнгрин и Ортруда), он до последнего мгновения жизни продолжает мыслить в параметрах практической пользы и военной тактики. (В некоторых европейских и американских постановках его делали откровенным плебеем.)

Его элементарность подчеркнута Вагнером единственным лейтмотивом, а режиссером и исполнителями – несколько напыщенным, иногда суетливым поведением. Оба баритона – Мартин Гантнер и Томас Майер – существуют в «текущей повестке» данного спектакля, но соотносятся с более широкой исполнительской традицией этой партии



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

и роли, ее выразительной речитативной графикой, динанизмом, пластической характерностью.

Импозантный австрийский бас Гюнтер Гройссбёк, которому партия Генриха Птицелова хорошо знакома, дарит истинное наслаждение выразительным, волевым пением и благородным сценическим обликом. Он также существует в общей традиции исполнения роли, сочетающей заботы военачальника о германском рейхе с внезапным вторжением чуда в его миропорядок. Артист удерживает в сценическом существовании противоположные аспекты – удивление фантастической историей Лоэнгрина с необходимостью готовить реальное наступление на Восток. Во втором действии оперы постановщики расширили его роль, введя немую сцену – он помещается на дальнем плане, в ночи, погруженный в глубокую думу, в то время как на переднем плане, приближенные к зрителю, Ортруда и Тельрамунд при невольной поддержке Эльзы готовят нарушение объявленного королем порядка: свадьба героев и за ней военный поход.

Это один из примеров продумывания драматургии спектакля. Казалось бы, что здесь ставить в заслугу режиссеру и его драматургу-консультанту Сержу Ламоту? А то, что они доказывают эффективность работы с сюжетом и образами исключительно через погружение в них, а не путем привнесения в либретто Вагнера внешних, сторонних мотивов.

Говорить об этом приходится постоянно в связи с неугасающей проблемой активной режиссуры или, иначе, режиссерской оперы (в российском современном словаре – «режоперы»). Оказывается, концепция достижима на путях режиссерского самоограничения, почти минимализма. Достаточно найти и расставить в нужных местах спектакля сильные образные «вспышки», которые бы в емкой форме направляли восприятие действия, поворачивали или развивали мысль, создавали взнервленную или заторможенную его ритмику, наконец, итожили замысел.

Постановка содержит подобные острые, вполне содержательные акценты, возникающие, как правило, контрастно и взрывающие общее настроение или устоявшийся порядок. Восход кровавой Луны, заполняющей собой синее небо (а может это Марс, предвестник будущего?). Масса хора, стабильно привязанная к амфитеатру, не сходящая все три часа с установленных мест (согласно роли каждой группы в сюжете), только и занимающаяся распахиванием да запахиванием плащей, в сцене шествия в собор всколыхнется и сдвинет статику и образует длинное-предлинное шествие по первому плану сцены. Ритмичное движение уплывающей за кулисы массы на фортиссимо оркестра рождает – помимо внешней динамики – активные ассоциативные посылы, от завораживающей красоты ритуала до жутковатой людской сплоченности. В этом эпизоде отчетливо видна роль режиссера по пластике Максима Петрова (в отличие от иных надуманных им передвижений групп артистов причудливым квадратно-гнездовым способом с постоянным опусканием на колени).

Итак, к чему мы пришли? «Лоэнгрин» воплощен с необыкновенным тщанием и пietетом к партитуре, образно выражаясь, она возделывается всеми участниками творческого процесса не экстенсивно, а интенсивно. То есть создатели спектакля находятся в авторской проблематике, практически не выдвигаясь за ее границы и ничего к ней не приращивая. В их замысле не заметны ни исторические, ни военные аспекты либретто. Высшие смыслы отыскиваются на путях подробного и значительного лирического психологизма. Это не кажется недостаточным или пассивным, нет, мы констатируем это не в упрек. Наоборот, не стремясь активно вписаться в очередной общемировой тренд современной оперной постановки, московский «Лоэнгрин» сохраняет свою вечную загадку и сам рождает новый постановочный контекст. Спектакль обретает на сцене Большого театра свою поэтику и в ней совершаet новое узнавание Рихарда Вагнера.