

Л.В.Кириллина

## БАРОЧНАЯ ОПЕРА И ТЕАТР XX ВЕКА

Опубликовано в сб.: Театр XX века. Закономерности развития. Отв. ред. А.В.Бартошевич. М.: Индрик, 2003. – С. 430-460.

Оперное искусство возникло, как известно, в конце XVI — начале XVII веков — на границе умирающего Ренессанса и нарождающегося Барокко. Сюжетную и концепционную основу поэтики нового жанра составили, с одной стороны, орфические и неоплатонические мифы о странствиях и метаморфозах бессмертной души (типичные для первых опер истории Орфея и Эвридики, Дафны и Аполлона), а с другой — мотивы и образы рыцарского эпоса, причем не в их первоизданной средневековой суровости, а в весьма изысканном эстетизированном лирико-ироническом преломлении у великих феррарских поэтов XVI века — Л.Ариосто (“Неистовый Орландо”) и Т.Тассо (“Освобожденный Иерусалим”). Сюда же примыкали и сказочно-приключенческие или любовно-приключенческие античные сюжеты — “Возвращение Улисса”, “Дидона и Эней” и прочие. Следовательно, в отличие от драматического театра Нового времени, опера изначально интересовалась не событиями истории или отдельной человеческой жизни как таковыми, а чем-то иным, лишь отчасти соприкасавшимся с реальной действительностью. Да и сама идея театра, в котором персонажи, что бы с ними ни приключалось, постоянно поют или даже танцуют, способна свести на нет любые притязания оперы на внешнее правдоподобие. Не забудем также, что опера в эпоху Барокко являлась прежде всего дорогостоящим развлечением, частью придворного праздника или ежегодного городского карнавала, и потому должна была увлекать и поражать не только слух, но и глаз. В Венеции второй половины XVII века в трехактной опере декорации менялись 12 раз (правда, будучи типовыми, они кочевали из произведения в произведение); в знаменитом аллегорическом “Золотом яблоке” М.А.Чести, созданном в 1668 г. для торжеств по поводу бракосочетания австрийского императора и испанской принцессы в Вене, предусматривалось 67 смен декорации! И даже во Франции времен П.Корнеля и Ж. Расина никто не требовал от оперы соблюдения “трех единств” классического театра. Либретто Ф.Кино, созданные для Ж.Б.Люлли и считавшиеся образцовыми, разительно отличались в этом отношении от разговорных драм. В специфически французском жанре оперы-балета конца XVII — первой половины XVIII веков (А.Кампра, Ж.Ф.Рамо) каждый из актов-картин имел свой сюжет, своих героев и особое, порой крайне экзотическое, место действия. Проза жизни была барочному музыкальному театру совершенно противопоказана (она проникала в оперу лишь через комические жанры и комические персонажи, занимавшие вплоть до середины XVIII века сугубо подчиненное положение). Зато путешествия в мир иной, явления богов, полеты на облаках и крылатых драконах, танцующие кентавры и поющие тритоны, поединки с чудовищами, бури и пожары, превращения и подмены оказывались в опере совершенно уместными и необходимыми.

За всей этой ярко театральной зрелищностью стояло особое, также барочное, мироощущение. Оно унаследовало от Ренессанса внутреннее убеждение в целостности и осмысленности бытия, в способности человека властвовать над природой и собственными страстями, в убежденности, что мир изначально сотворен как стройная система иерархических взаимоотношений — но в то же самое время было проникнуто и детской верой в чудеса, и священным ужасом перед мощью высших сил и диких стихий, и ощущением героического одиночества избранников Рока: царей, воителей, кудесников, певцов... Нередко присутствовавшее в барочной опере (как и в шекспировском театре) смешение высокого и низкого, патетического и фарсового, шокировавшее приверженцев академического вкуса в XVIII веке, также являлось частью этого стремления охватить всё

и построить художественное мироздание из самых причудливых и пестрых элементов. “...Угодность с негою, огромные чертоги, недуги наглые и гнусные остроги, богатство, нагота, слуги и господа” – так в одном довольно небольшом стихотворении М.В.Ломоносова проходит чуть ли не вся панорама бытия, хотя повод к этому – чисто филологический вопрос о правильном произношении буквы “г” в русском языке .

Барочная гротескность и контраст самых трудносочетаемых элементов очень часто диктовались рациональными соображениями.. Например, знаменитый фривольный эпизод Пажа и Придворной дамы, помещенный в “Коронации Поппеи” Монтеверди сразу же после трагической сцены самоубийства Сенеки, с одной стороны, воплощает одну из основных идей либретто — идею слепой и неодолимой власти Эроса над душами смертных, а с другой стороны, отвлекает внимание зрителей, пока за занавесом меняются декорации для следующей сцены пира во дворце Нерона.

Хронологические рамки эпохи Барокко в музыке остаются предметом дискуссий, однако в целом принято обозначать их большим промежутком 1600 — 1750 годов (с внутренним членением на отдельные периоды и с учетом особенностей развития искусства в разных странах). Если же понимать барочность не в узкоисторическом, а в широком смысле, то она как основная эстетическая доминанта присуща музыкальному театру генетически и остается неистребимой на протяжении всех четырех веков существования оперы. Это качество обнаруживается в присутствии фантастических или символично-сакральных моментов в сюжете, в калейдоскопически пестрой композиции, в пышной декоративности постановки (битвы, бури, пожары, сцены безумия и колдовства), а иногда и в совершенно узнаваемых архетипах героев. Легче всего обнаружить подобные “рудименты” в романтической опере XIX века – и в немецкой, от К.М.Вебера до Р.Вагнера, и во французской, особенно у Дж.Мейербера, и в итальянской – в частности, у Дж.Верди. Однако всё перечисленное есть, например, и в “Руслане и Людмиле” М.И.Глинки, и в известнейших “реалистических” операх композиторов Могучей Кучки. И недаром психолога-бытописателя А.С.Даргомыжского так занимала проблема драматического столкновения “того” и “этого” мира (“Каменный гость”, “Русалка”), а в полных беспощадной жизненной правды музыкальных трагедиях М.П.Мусоргского столь важную роль играют мистические озарения, пророчества и видения. Почти сплошь “барочен” музыкальный театр Н.А.Римского-Корсакова, и это касается не только опер, обычно определяемых как сказочные (в частности, в “Садко” присутствуют и орфический миф о певце, превозмогающем смерть, и мотивы рыцарско-приключенческого эпоса), но и такой драмы, как “Царская невеста” (противопоставление “демонической” и “ангельской” героинь, колдовство с подменной зелья, вставные дивертисменты и прочее).

Может быть, именно потому, что почти в любой значительной опере XVIII — XIX веков можно отыскать черты, связывающие ее с более старой традицией, но включенные в приемлемую для публики систему поэтики, собственно барочная опера как историческое явление утратила в тот период свой авторитет и совершенно перестала всерьез восприниматься подавляющим большинством слушателей. Это произошло уже примерно в середине XVIII столетия. Критика “абсурдности”, “нелепости”, “неестественности” на оперной сцене началась еще раньше, но какое-то время музыкальные драмы, написанные на академически строгие либретто П.Метастазियो, в которых отсутствовали боги, чудеса и сверхъестественные явления, мирно сосуществовали на сцене с операми, выдержанными в прежних традициях. Ниспровергнуть власть этих традиций смогла лишь комическая опера, воспевавшая естественные радости бытия, проповедовавшая немудреные истины и высмеивавшая всякую заумную высокопарность (волшебные сюжеты проникли в комическую оперу только в конце XVIII века, причем прежде всего — в австрийский и немецкий зингшпиль; итальянская же и французская опера оставались прочно приверженными земной жизни). Кроме того, в комической опере, прежде всего итальянской, в XVIII веке воплотилась новая концепция музыкального времени, до предела насыщенного событиями, быстролетного, переменчивого и отчетливо

артикулированного. Если герой возвышенной оперы-серия, исполняя очередную арию, мог на несколько минут самозабвенно погрузиться в один-единственный аффект, то в комической опере за это время происходило множество событий, требовавших отражения и в музыке, и в сценическом поведении персонажей. Это лишь ускорило моральное старение собственно барочной оперы. Ее эпическая неторопливость и декоративная условность стали в эпоху Просвещения казаться совершенно невыносимыми, скучными и безнадежно старомодными. Достаточно вспомнить одно только уничижительное описание французской придворной оперы, традиции которой почти не менялись со времен Люлли и Людовика XIV, в “Новой Элоизе” Ж.Ж.Руссо! По этому описанию вполне можно мысленно воссоздать соответствующую сценическую и исполнительскую практику, вплоть до костюмов, машин, декораций и мизансцен — но тон всюду убийственный, не оставляющий места сомнениям в правоте очевидца: “Голубоватое тряпье, свисающее с балок или веревок, как белье, вывешенное для просушки, изображает небо. Солнце, поскольку его иногда видно – просто зажженный фонарь. Колесницы же богов и богинь – рамы, сбитые из четырех брусьев и подвешенные на толстой веревке наподобие качелей [...]. Пониже этого сооружения виднеется свет, идущий от двух-трех смердящих, нагоревших сальных свечей, и пока действующее лицо беснуется и вопит, сотрясаясь на своих качелях, они преспокойно прокапчивают его. Фимиам, достойный божества. [...] Бурное море должны изображать ряды голубых остроконечных коробок с холщовыми или картонными стенками, нанизанные на шесты и приводимые в движение какими-то шалопаями. [...] Добавьте ко всему множество чудовищ, которые придают нечто весьма патетическое иным сценам – таковы, например, драконы, ящеры, черепахи, крокодилы, огромные жабы, ползающие с угрожающим видом, и перед вами предстанут вместо оперы картины искушений святого Антония. Каждая из сих образин приводится в движение каким-нибудь увальнем-савойцем, которому недостает ума даже для того, чтобы выступать в виде животного” .

В XIX веке опера словно бы бросилась вдогонку за разговорной драмой и романом — жанрами, с которыми у нее и прежде имелись точки пересечения, однако сущностно иными по своей природе и игравшими в европейской культуре совершенно иные, нежели опера, роли . Стремление к психологической правде и сценическому реализму привело к тому, что вплоть до середины XX столетия даже серьезные музыканты и исследователи полагали, что барочная опера умерла насовсем, и потому многие музыкальные шедевры прошлого обречены существовать только в виде партитур, доступных изошренному пониманию немногих ценителей.

Сейчас очевидно, что ситуация радикально изменилась. Нельзя сказать, что барочная опера занимает очень уж большое место в репертуаре современных театров – сила инерции певческих и слушательских пристрастий исключительно велика, и в коммерческом отношении даже самые гениальные произведения XVII – XVIII веков не могут на равных конкурировать с “бестселлерами” классико-романтической эпохи. Однако постановки старинных опер перестали быть сенсационной редкостью и давно вышли за рамки лабораторных экспериментов для узкого круга посвященных. Разумеется, в концертном виде или в аудиозаписи барочные оперы можно услышать намного чаще, нежели в театральном воплощении. И все же в XX веке мы вправе говорить о сценическом бытовании старинной оперы как о важной составной части современной музыкальной и театральной культуры. Возможно, так воплотилась догадка многих историков искусства о таинственном внутреннем родстве XVII и XX столетий, благодаря которому “барочность” вновь сделалась элементом художественного сознания. Старинная опера вернулась к жизни как феникс, восставший из собственного пепла.

Трудно назвать определенную дату, с которой началось это возрождение. Справедливее было бы говорить о довольно продолжительном периоде 1900 — 1920-х годов, когда соединились многообразные мотивы и импульсы, подчас имевшие к искусству очень

косвенное отношение. Это и обострение национального самосознания в ряде европейских стран в результате военных и политических катаклизмов, и пробудившийся повсеместно, от Мадрида до Петербурга, интерес к давней истории родной культуры, и энтузиазм бескорыстных первооткрывателей забытых шедевров, и желание находившихся у власти политиков извлечь из всего этого собственную пропагандистскую пользу, заставив гениев прошлого поработать на “патриотическую” или “государственную” идею. Сыграла свою роль и художественная полемика с унаследованными от XIX века художественными системами — романтизмом, реализмом и натурализмом, подчас вовсе не исключавшими друг друга. Захотелось искусства, не отягощенного жестокими современными конфликтами, не проповедующего навязчивой идеологии, не стремящегося слишком правдиво отобразить лохмотья и раны, не срывающегося на крик или шепот, когда заходит речь о самом важном — жизни, смерти, любви. Искусство бросилось от всего этого в варварскую архаику, в футуристическую абстракцию, в утонченный символизм и, наконец, в прошлое, в царственно причудливое Барокко, которое позволяло сочетать внутри себя и первое, и второе, и третье.

Возможно, хронологически первым из исторически значимых событий в сфере музыкального театра оказалось чудесное воскрешение творчества Монтеверди. В 1905 году появилась обработка его “Орфея”, сделанная известным французским композитором и музыковедом В.Д’Энди; затем последовали итальянские редакции этой оперы (Г.Орефиче – 1910; Дж.Ф.Малипьеро – 1923). Вслед за первыми экспериментальными, концертными или студенческими исполнениями “Орфея” и “Коронации Поппеи” произошли постановки этих опер на сцене, и в настоящее время они прочно возглавляют перечень наиболее популярных и часто играемых опер XVII века. Несколько отстает от них в популярности “Возвращение Улисса на родину”, хотя и это позднее творение мастера ставилось в XX веке неоднократно (наиболее известны редакции В.Д’Энди, Л.Даллапикколы и Х.В.Хенце). Всеобщее увлечение Монтеверди пробудило исследовательский и слушательский интерес к творчеству его ближайших оперных предшественников (Я.Пери, Дж.Каччини, М. да Гальяно) и современников (Ф.Кавалли, С.Ланди). Некоторые из их опер ставились и ставятся на сцене, другие возродились в концертном исполнении и в аудиозаписи. Несколько меньше “повезло” плодовитейшему и авторитетнейшему мастеру второй половины XVII века А.Скарлатти: его многочисленные оперы иногда записываются, но на сцене появляются до сих пор крайне редко. Зато с успехом были извлечены из забвения некоторые оперы А.Вивальди (например, “Неистовый Орландо” и “Олимпиада”).

Почти одновременно во Франции состоялось возвращение на сцену парижской Оперы музыкальной драмы Ж.Ф.Рамо на сюжет “Федры” Ж.Расина — “Ипполит и Арисия” (1908). Этому предшествовал довольно длительный период постепенного освоения его обширного творчества, поднятого на щит еще в XIX веке после поражения Франции в войне с Германией: в 1873 году состоялся фестиваль музыки Рамо в Дьеппе, а с 1895 года началось издание собрания его сочинений под редакцией К.Сен-Санса и при содействии других крупнейших музыкантов, включая К.Дебюсси. В начале 1900-х годов в консерватории “Schola cantorum”, основанной в Париже Д’Энди, в концертном или полуконцертном исполнении звучали некоторые оперы и балеты Рамо, причем в 1903 году одно из таких исполнений вызвало возглас одного из зрителей: “Да здравствует Рамо! Долой Глюка!” (возможно, этим зрителем был сам Дебюсси, проповедовавший подобные взгляды в ряде своих статей). Впрочем, путь оперного наследия Рамо к сердцам французской публики оказался вовсе не столь триумфальным, как того желали искушенные ценители-профессионалы. Постановка “Ипполита и Арисии” 1908 года, вызвавшая радостный отклик К.Дебюсси, считавшего Рамо воплощением истинно французского вкуса в музыке, оказалась малоуспешной. После шести спектаклей при полупустом зале опера была снята с репертуара. Через десять лет, в 1918 году, столь же неудачной оказалась постановка другого шедевра Рамо, оперы “Кастор и Поллукс”.

Оперы Люлли и Рамо так и не стали в XX веке по-настоящему репертуарными, поскольку нигде, кроме Франции, их не ставят и не записывают. Но во Франции, особенно во второй половине XX века, число знатоков и поклонников этого утонченного искусства достаточно велико.

Особое положение в XX веке заняло обширнейшее оперное творчество Г.Ф.Генделя, представляющее собою целый мир со своей “историей” и “географией”. Гендель — немец, писавший итальянские оперы для английской сцены — принадлежал в XVIII веке всей Европе. Его искусство было космополитичным в лучшем смысле слова. Оно впитало и немецкую серьезность в отношении к миру и людям, и итальянский влюбленный взгляд на античную традицию, и элементы французской театральной культуры, и английские этические и эстетические ценностные представления. В этом, видимо, одна из причин феноменального успеха “генделевского ренессанса”, охватившего ныне многие страны (прежде всего Германию, Англию, Италию и США). Всё началось в 1920 году в Гёттингене, когда историк искусства О.Хаген, воспитанник университета в Галле (родного города Генделя), приложил решающие усилия к постановке в городском театре генделевской “Роделинды”. За нею последовали “Оттон”, “Юлий Цезарь в Египте” и “Ксеркс” в версиях Хагена и “Орlando” в редакции известного музыковеда Х.И.Мозера. Вскоре генделевские фестивали, включавшие оперные представления, сделались в Германии регулярными (параллельно развивалось подобное движение и на второй родине композитора, в Англии). К 1930 году немецкая публика познакомилась уже с одиннадцатью операми Генделя. Особый успех выпал на долю “Юлия Цезаря”, который в переработке Хагена прозвучал в десятках немецких городов в течение пяти лет 222 раза! На то имелись причины как внешние (не будем забывать, что происходило в 30-е годы в германской политической жизни), так и внутренние, музыкально-театральные. Недаром на пике успеха оказался “Юлий Цезарь”, который допускал пропагандистское прочтение, а не, допустим, вполне конгениальный ему и созданный почти одновременно “Тамерлан” — драма жестокая и почти безысходная, где горячее сочувствие вызывают покоренные, а не их победитель. С другой стороны, самодовлеющая музыкальная красота и специфический образный язык барочной оперы давали режиссерам возможность найти нетрадиционное сценическое решение. По мнению одного из современных дирижеров-аутентистов, К.Хогвуда, “барочная опера была почти совсем не известна немецкой публике, и немецкие оперные режиссеры воспользовались Генделем в качестве оружия против вагнеровской музыкальной драмы, до этого практически безраздельно господствовавшей на своей родине. Было трудно ставить Вагнера без натуралистических условностей, но если при постановках Вагнера публика отвергала всякую абстракцию, то у Генделя она ее восторженно принимала. [...] Выбор пал на Генделя не случайно: структурные свойства его опер обладали особой привлекательностью для Хагена и последующих режиссеров. Они видели в арии строгую музыкальную форму, в которой чувство подвергалось трансформации и стилизации, а не выражалось непосредственно; это соответствовало барочной идее типовой, но притом индивидуальной формы. Жесткие каноны текста и музыки приводили к объективной, опосредованной выразительности, противоположной спонтанности музыкальной драмы”.

Нереалистическая, зачастую совершенно чуждая психологизму, событийно медлительная, но притом нарочито сюжетно запутанная, полная визуальных эффектов и отнюдь не лежащих на поверхности символических идей барочная опера оказалась вообще чрезвычайно созвучной принципам художественного и театрального мышления XX века, склонного к чему угодно — к игре, буффонаде, концептуальности, к политической ангажированности или к эстетской рафинированности — но только не к реалистической однозначности взгляда. В XX веке обнаружилось, что барочная опера не просто допускает, но и властно требует присутствия в личности ее постановщика свойств волшебника или демиурга. И насколько работа постановщика оперы в XVII — XVIII веках была внеличностной, настолько индивидуальной она сделалась в наше время.

Тяготение к “режиссерскому” театру, столь характерное для XX века, вполне гармонирует с внутренними возможностями оперы вообще и старинной оперы в частности. Отсюда, вероятно, и интерес к опере вообще (не только старинной) у ряда великих театральных режиссеров – Л.Ронкони, Дж.Стрелера, И.Бергмана и других. Поэтика барокко зиждется на парадоксах, символах, аллюзиях, аллегориях, а потому может выглядеть очень соблазнительной для художника, отвергающего обыденность.

Однако барочный спектакль не мог сразу возникнуть в воображении режиссера во всеоружии, как Афина из головы Зевса. Чего только не перепробовали постановщики и музыканты, бравшиеся за партитуры забытых опер! Вплоть до середины XX века, когда традиции психологическо-реалистического театра были еще очень сильны в сознании как публики, так и театральных деятелей, чаще всего избирались половинчатые и компромиссные решения. Исходной предпосылкой было сознательное или бессознательное убеждение в том, что старинная опера — произведение, в музыкальном отношении, быть может, прекрасное, но в драматургическом — явно ущербное. Ей долгое время попросту отказывали в эстетической самоценности.

В чем это выражалось?

Барочная опера не воспринималась как целостный текст соответствующей культуры и в общем, и в конкретном смысле этого слова.

Прежде всего осуществлялась сильная редакция нотного и словесного текста с целью убрать “лишнее” – то, что, по мнению постановщиков и исполнителей, затормаживало действие и расхолаживало публику. Итальянские либретто переводились на другие языки, выигрывая для публики в понятности, но сильно проигрывая в чисто фонетической красоте и особой слиянности слова, смысла и музыки, которое присутствует в сочинениях любого мало-мальски вдумчивого композитора, не говоря уже о великих мастерах. Ведь даже пресловутые словесные клише, повторявшиеся из оперы в оперу фразы, эпитеты и рифмы, были частью поэтики жанра. Их перевод искажал смысл, но ведь этим дело далеко не ограничивалось. Из оперы не только изымались целые арии и сцены, что было вполне возможно в рамках барочной практики, но и безжалостно отсекались отдельные куски от монументальной формы арии *da capo*. Делалось это с искреннейшими намерениями теми же самыми людьми, которые изо всех сил старались вернуть публике забытые шедевры: уже упомянутыми Хагеном и Мозером, Дж.Ф.Малипьеро и другими. До сих пор в в фонотеках можно отыскать обезображенные до неузнаваемости купюрами записи, а в библиотеках – клавиры: от какой-то арии оказывалось оставлено лишь оркестровое вступление, от другой — только ее первая часть, от следующей — две части без третьей, но с оркестровым завершением. И даже хорошие музыканты не сразу привыкли ощущать на слух, что форма при этом лишается архитектурной опоры, перекашивается и рушится, подобно портику, у которого варварски снесли половину колонн.

Перекраивались и до сих пор перекраиваются, конечно, не только собственно барочные оперы, но и произведения, написанные в конце XVIII — XIX веках и заслужившие себе репутацию “несценичных”, “затянутых”, “громоздких”. Однако при этом всем известный и легко доступный подлинный полный текст все равно остается в сознании публики и является точкой отсчета. Но лишь по отношению к барочной опере мысль о том, что она в принципе нуждается в переделках, возникала *ad hoc*, прежде всяких попыток сыграть ее целиком и попробовать найти ключ к ее причудливой целостности.

С другой стороны, отредактированный и принятый к постановке или печати нотный текст исполнялся, в согласии с классико-романтической традицией, без каких-либо изменений, между тем как в XVII — XVIII веках всякий уважающий себя певец вносил в свою партию элемент импровизации. Кое-кто при этом, конечно, позволял себе излишние вольности, а кое-кто, подобно дрессированной птице, пользовался лишь парой затверженных рулад, но в высших своих проявлениях певческая импровизация придавала внешне статичной музыкальной форме арии *da capo*, изобилующей повторами слов, фраз и целых периодов, увлекательную динамичность. Импровизировали, кстати, и музыканты-

инструменталисты — нередко за капельмейстерским клавесином сидел автор оперы, вставлявший в свою партию эффектные каденции и расцветивавший неожиданными оборотами внешне скупые речитативы. Если в оркестре имелся выдающийся виртуоз, его мастерство также не пропадало втуне. Искусство барочной исполнительской импровизации внутри законченного авторского текста к XX веку было полностью утрачено, и его пришлось заново восстанавливать по старинным трактатам. Собственно, нечто аналогичное произошло и в театре, где сценическая импровизация была реабилитирована в XX веке как особый прием актерского искусства.

Существовавшая между барочной оперой и музыкальной практикой начала XX века эстетическая пропасть вряд ли могла быть преодолена одним скачком. Поэтому возрождение барочного репертуара сопровождалось неизбежным поначалу искажением звукового облика (а стало быть, эмоциональной ауры) произведения. Ведь воскрешать памятник довольно отдаленного прошлого брался не специальный ансамбль “аутентистов”, как это делается сейчас, а обычный театральный или студенческий коллектив, никогда не учившийся игре на старинных инструментах и попросту не имевший их в распоряжении. Обычно делалась инструментовка (у барочных авторов она иногда отсутствовала, как в поздних шедеврах Монтеверди — “Возвращении Улисса” и “Коронации Поппеи”) или переинструментовка, рассчитанная на современный симфонический оркестр, пусть даже в его камерном варианте. На самых ранних порах барочного ренессанса необходимый для аккомпанемента клавесин вообще мог заменяться абсолютно не соответствующим ему по тембру роялем! Вдобавок струнные и духовые играли в привычной романтической манере — в замедленных темпах, с густым “вibrато”, с широким мелодическим дыханием, нивелирующим мелкие детали фразировки, столь важные для барочной стилистики. Тембровый колорит старинного оркестра с его ясной, прозрачной и отчетливой звучностью при этом искажался до полной неузнаваемости. Иногда отдельные номера переносились в другие тональности, совершенно невозможные в эпоху неравномерной настройки. Если прибавить сюда соответствующую манеру пения солистов, то Монтеверди и его современник Кавалли начинали звучать подобно Пуччини, а Гендель почти превращался в Вагнера. При этом иногда высвечивались неожиданные и захватывающие глубины национальной традиции, однако стилистически подобное исполнение диссонировало с сутью самой музыки.

Что еще существеннее, долгое время почти обязательным оказывалось перераспределение певческих голосов, влекшее за собою искажение не только звукового баланса, но и всей поэтики барочной оперы, особенно итальянской (во французской опере кастраты не выступали никогда, и мужские роли исполнялись голосами соответствующей тесситуры: юноша пел тенором, зрелый человек баритоном, старец басом).

Итальянская же барочная опера была царством высоких и необычайно подвижных голосов кастратов и примадонн. Все главные герои, независимо от своего исторического возраста на момент развития сюжета, должны были выглядеть молодыми, сильными и прекрасными. Их реальный пол, возраст, характер и внешность не имели никакого значения. Из-за церковных запретов женские роли в Риме всегда исполнялись мальчиками или кастратами, зато в других городах, наоборот, примадонны часто появлялись в ролях античных царей и полководцев. Элемент травестии придавал некоторым рискованным с точки зрения общественной нравственности сценическим ситуациям невинную пикантность и утонченную двусмысленность.

В XX веке партии, в оригинале рассчитанные на сошедших с исторической сцены виртуозов-кастратов или на переодетых дам, стали поначалу перепоручать тенорам, басам и баритонам, руководствуясь “реалистическим” представлением о героях и героике (образы Александра Македонского, Юлия Цезаря, Ксеркса, Тамерлана и т.д.). Но ведь в барочной опере низкий мужской голос — знаковый признак перехода в низкий “регистр” бытия: басом или баритоном поют персонажи низших сословий, злодейских помыслов, оккультных занятий (жрецы, маги, колдуны), варварского происхождения, а то и вообще

инфернальной природы (Харон, Плутон). Если монарх — гротескно-комический персонаж (как придурковатый и велеречивый император Клавдий в “Агриппине” Генделя), он, конечно, может петь басом, но блистательного героя обязательно должен представлять либо кастрат, либо примадонна-травести. Тенор в итальянской опере вплоть до середины XVIII века появлялся редко и исполнял отнюдь не партии юных героев-любовников, как в романтическом XIX веке, а благородных отцов, великодушных тиранов или пожилых властителей с трагической судьбой (непокорный султан Баязет в написанных на один сюжет “Баязете” Ф.Гаспарини и “Тамерлане” Генделя). Но гораздо чаще тенор представал в барочной опере в характерных амплуа хитрых комических старух (кормилиц и служанок), ведьм, смешных уродливых кокеток (болотная нимфа Платея в одноименном “комическом балете” Рамо).

Сценическое решение также старалось приблизить барочную оперу к идеалу действенной психологической драмы. Изъятие “лишних” персонажей, “слишком длинных” речитативов и “ненужных” арий, изменение тембровой палитры и прочие музыкальные преобразования сочетались с соответствующими театральными приемами. В костюмы зачастую привносился историзм, которого барочная опера совершенно не требовала, в сценографии отображался быт той или иной эпохи; дабы придать “статичным” ариям некую живость, от певца добивались сценической подвижности, да еще и сопровождали его пение параллельным мимическим или балетным действием других персонажей, что в барочной опере могло происходить разве что в совсем исключительных ситуациях — например, в сценах колдовства или нисхождения в загробный мир.

По мере того, как театральные эксперименты XX века и поиски новой, иногда абсолютно авангардной, поэтики шли параллельно с развитием аутентического (то есть стремящегося к исторической достоверности) исполнительства в музыке, открылась возможность свежего и зачастую “еретического” взгляда на барочную оперу. Коль скоро откровенная театральность, зрелищность, символическая и аллегорическая условность вообще присущи художественной концепции Барокко, кто может предписать границы, до которых им дозволено простираться?

Единственной почти безусловной предпосылкой сколь угодно смелого или, напротив, подчеркнуто “музейного” режиссерского прочтения барочной оперы стало в последней трети XX века ее аутентичное в музыкальном отношении исполнение. Это подразумевает полное, без купюр или с очень незначительными купюрами, воспроизведение музыкального и словесного текста оперы. Очевидным выглядит ныне и принцип верности тембровому решению оригинала. Воссоздается не только старинный инструментарий, но нередко и количественный состав оркестра, игравшего на премьере, благо в некоторых случаях сохранились именные списки членов капелл и сведения о численности придворных оркестров.

Что касается певческих голосов, то здесь совсем без паллиативов обойтись, вероятно, невозможно — кастратов больше нет, и достижение их уровня вокальной мощи и виртуозности не доступно ни самым искусным певицам, ни обладателям наиболее звучных контртеноров. Потому в зависимости от конкретной ситуации и вполне в согласии с барочной практикой главные партии поручаются ныне либо контртенорам, либо певицам. Контртенора, возможно, чисто визуально предпочтительнее, особенно когда постановка рассчитана на видеозапись. Возможно, по этой же причине некоторые партии, которые теоретически допускали в свое время и теноровое исполнение, в видеверсиях поручаются тенорам, а не женским голосам (Нерон в “Коронации Поппеи” Монтеверди в постановке Ж.П.Поннеля).

Что же касается принципов театрального воплощения, то тут вариантов гораздо больше. Мы не будем подробно касаться добротных консервативно-академических спектаклей, выдержанных в духе благородной умеренности и не притязающих ни на стилистический

аутентизм, ни на особую оригинальность режиссуры. Таковы, например, некоторые постановки опер Генделя на сцене театра Ковент-Гарден, доступные нам ныне в видеозаписях (“Юлий Цезарь в Египте”; “Ксеркс” ). В них, безусловно, встречаются и блистательные исполнительские работы, и интересные мизансцены, и удачно придуманные костюмы, и отдельные зрелищные находки. Но вряд ли они могут восприниматься как выражение истинно современного взгляда на проблему барочной оперы. В них, напротив, создается видимость, что никакой проблемы, в сущности, нет. Либо всё трактовано полностью всерьез, без малейшей доли иронии (“Юлий Цезарь в Египте”, где есть и война, и смерть, и любовь, и предательство), либо всё — невсерьез (взбалмошная любовь деспота Ксеркса то к древнему платану, то к чужой невесте Ромильде), между тем как у великих творцов эпохи Барокко серьезное и несерьезное обычно присутствуют одновременно, взаимно переплетаясь и прослаиваясь. Не будем мы также говорить о явных неудачах, вызванных не излишней дерзновенностью режиссерского прочтения оперы, а полной неопределенностью такового (“Альцина” Генделя — спектакль 1990 года в Большом театре Женевы; режиссер Ф. Берлинг, постановочная концепция Ж.-М. Вийежье, дирижер У. Кристи). Опера при этом вновь превращается в пресловутый “концерт в костюмах”, и беспомощное, бессмысленное и беспорядочное сценическое действие только мешает восприятию музыки. Не впечатляют ни декорации К. Томмази, в которых не обыграны дворец и сад Альцины, ни костюмы П. Кошетье, выглядящие просто безвкусными и не идущими большинству исполнителей. Постановке не хватает ни роскошной барочной статуарности, ни сказочного “наива”, ни современной остроты взгляда, заставляющей постановщика в первую очередь задаваться вопросом: а о чем, в сущности, это произведение?... Неужели только о том, как девушка-рыцарь Брадаманта вырвала своего возлюбленного Руджеро из объятий коварной волшебницы Альцины? Тогда почему же в конце невольным сочувствием проникаешься именно к Альцине — ибо Гендель явно писал ее музыкальный портрет с симпатией и состраданием? Лишь два момента в этом большом спектакле позволяют уловить намек на какую-то идею. Во-первых, это образ главной героини, созданный прекрасной певицей Арлин Ожер: временами своей царственной статью эта Альцина напоминает... стареющую Екатерину Вторую, которая прекрасно знает цену своим временным фаворитам, однако не в силах примириться с мыслью о том, что юность, красота, любовь и даже всевластие для нее уже в прошлом. Во-вторых же, это финал третьего акта, где пленники Альцины (между прочим, рыцари!) нацеливают на нее свои шпаги, а затем, морально уничтожив ее и разрушив ее волшебное царство, возвращаются к своим детям и женам в аккуратненьких чепчиках и передничках. Обыденная жизнь побеждает мечту, заурядность торжествует над опасным миром соблазнов, приключений и перевоплощений. Но, возможно, это всего лишь наши домыслы, поскольку остальные компоненты спектакля не содержат даже намека на те или иные идеи. Гораздо интереснее для нас два внешне взаимоисключающих, но на самом деле в чем-то родственных подхода: “аутентичный” и “авангардный”.

Первого из них придерживаются режиссеры, пытающиеся либо точно воссоздать стилистику театра соответствующей эпохи, либо, воспроизводя какие-то важные ее черты, влюбленно взглянуть на нее из постмодернистского далека. Прежде было принято с некоторым пренебрежением называть такие постановки “музейными”. Однако возникающее — в случае удачи — ощущение подлинности дорогого стоит и не каждому дается.

Поразительное впечатление производит, например, “Атис” Люлли в точно воспроизведенных и костюмах XVII века (Париж, Опера-Комик, 1987 ). Любопытно, что режиссером здесь был упоминавшийся выше Ж.-М.Вийежье, а сценография и костюмы создавались К.Томмази и П.Кошетье. И насколько критично воспринимается их работа в “Альцине”, настолько она восхищает в “Атисе”. Мифологический сюжет обнаруживает в данном случае пронзительную актуальность, однако не “всевременную”, а сугубо конкретную: трагическая любовная история незапамятных времен вдруг четко привязывается к эпохе Людовика XIV (король, кстати, особенно любил эту оперу Люлли) . Грозная богиня Кибела выступает здесь в роли абсолютной монархини, которая вправе казнить и миловать, способна сломать чью-то судьбу, довести кого-то до безумия и самоубийства, но не может лишь одного: заставить полюбить себя. Придворный этикет и придворные интриги, пышные церемонии и скрытые сердечные драмы, деспотизм и бессилие власти, смерть как последнее прибежище человека — столь серьезная проблематика раскрывается в “Атис

Первого из них придерживаются режиссеры, пытающиеся либо точно воссоздать стилистику театра соответствующей эпохи, либо, воспроизводя какие-то важные ее черты, влюбленно взглянуть на нее из постмодернистского далека. Прежде было принято с некоторым пренебрежением называть такие постановки “музейными”. Однако возникающее — в случае удачи — ощущение подлинности дорогого стоит и не каждому дается.

Поразительное впечатление производит, например, “Атис” Люлли в точно воспроизведенных и костюмах XVII века (Париж, Опера-Комик, 1987 ). Любопытно, что режиссером здесь был упоминавшийся выше Ж.-М.Вийежье, а сценография и костюмы создавались К.Томмази и П.Кошетье. И насколько критично воспринимается их работа в “Альцине”, настолько она восхищает в “Атисе”. Мифологический сюжет обнаруживает в данном случае пронзительную актуальность, однако не “всевременную”, а сугубо конкретную: трагическая любовная история незапамятных времен вдруг четко привязывается к эпохе Людовика XIV (король, кстати, особенно любил эту оперу Люлли) . Грозная богиня Кибела выступает здесь в роли абсолютной монархини, которая вправе казнить и миловать, способна сломать чью-то судьбу, довести кого-то до безумия и самоубийства, но не может лишь одного: заставить полюбить себя. Придворный этикет и придворные интриги, пышные церемонии и скрытые сердечные драмы, деспотизм и бессилие власти, смерть как последнее прибежище человека — столь серьезная проблематика раскрывается в “Атисе” благодаря внешне декоративному “музейному” сценическому прочтению.

В некоторых аутентических или квази-аутентических постановках Ж.П.Поннеля звучат ноты ностальгического любования прошлым. В “Орфее” и “Коронации Поппеи” Монтеверди режиссер как бы воспроизводит спектакли, которые в свое время могли быть показаны при мантуанском дворе в 1607 году и во время венецианского карнавала 1642 года. Зритель, созерцающий эти постановки, вправе ассоциировать себя с герцогом Винченцо Гонзага или с венецианским нобилем: именно к такому уровню внимания и компетентности обращается режиссер, который, с одной стороны, не утруждает себя разъяснением символов и выражений, понятных образованным людям XVII века, а с другой стороны, помнит о необходимости развлекать сиятельную публику, даже когда речь идет о печальных, трудных или малопривлекательных предметах.

Аутентические постановки не обязательно обращены только к прошлому. В них непременно присутствует и аналитический взгляд на это самое прошлое, которое к тому же способно расслаиваться и саморефлектировать. Но ведь и сам материал барочной оперы, в которой сквозь условную античность или ориентальность всегда

просматривается пронзительное “здесь и сейчас” европейской культуры, располагает к такому подходу. И, как ни странно, это “антинаучное” художественное пренебрежение историческими и географическими реалиями, когда греческие боги и богини появляются в камзолах и кринолинах, а древние индийцы, турки или скифы свободно изъясняются на языке галантности, это смешение времен, пространств, культур и стилей роднит барокко с постмодернизмом конца XX века.

В качестве примера приведем трактовку Ж.-П.Поннелем оперы В.А.Моцарта “Милосердие Тита”, написанной в 1791 году непосредственно перед завершением работы над “Волшебной флейтой”. Ни хронологически, ни музыкально-стилистически эта опера, конечно, барочной не является, однако в ней есть черты, позволяющие нам рассматривать ее как “старинную”. Напомним, что Моцарт был вынужден срочно заняться “Милосердием Тита”, получив заказ на оперу для официальных торжеств в Праге по случаю коронации нового австрийского императора Леопольда II в качестве короля Богемии. Старое либретто П.Метастазии (1734) было своего рода дежурным блюдом подобных мероприятий. Оно допускало воплощение почти в любой стилистике: и пышной барочной, и в строгой классицистской, и даже сентиментальной. Но после “Дон Жуана” и “Cosi fan tutte” Моцарт вряд ли был способен беспечно следовать пусть даже лучшим образцам своих предшественников. И тем не менее в “Милосердии Тита” он, на первый взгляд, вопиюще консервативен.

Если некоторые современники композитора (в частности, его почитатель и первый биограф, пражский профессор Ф.К.Нимечек) считали “Милосердие Тита” шедевром и даже отдавали ему предпочтение перед открывавшим жуткие психологические бездны и стилистически дисгармоничным “Дон Жуаном”, то впоследствии критики обходились с “Милосердием” довольно безжалостно. В классическом фундаментальном труде Г.Аберта об этой опере не сказано ни единого доброго слова. Анахронистическое либретто в ремесленной переделке К.Мадзола, надуманная интрига, искусственные или бесхарактерные персонажи, начиная с заглавного героя; в музыке — ничем не оправданные, кроме страшной спешки, в которой замотанный и уже больной композитор выполнял заказ, штампы неаполитанской оперы-серия: попирающая всякий психологизм самодовлеющая вокальная виртуозность; длинные арии, в том числе с концертирующими инструментами; такие оперные клише, как пожар Рима и сцена в темнице...

В XX веке те же самые черты вдруг стали восприниматься по-иному. Возникла мысль о том, что моцартовское “Милосердие Тита” может рассматриваться как стилизация (да, в рамках XVIII века!) той традиции, которая в детские годы композитора уже уходила в прошлое. И поскольку те или иные игры со стилистикой разных эпох и культур внутри XVIII века присутствуют и в “Дон Жуане”, и в “Волшебной флейте”, разумно предположить, что автор “Милосердия Тита” прекрасно осознавал дистанцию, отделявшую оперу 1791 года от ее предшественниц 1730-40-х годов. Ведь во Франции уже произошла революция (которая вряд ли могла вызывать какое-либо сочувствие у Моцарта), и вполне абстрактный образ “идеального монарха” вдруг приобрел особую общественную значимость и проблематичность. К тому же опера предназначалась глазам и слуху конкретного правителя, а именно — Леопольда, преемника своего прославленного брата, императора-реформатора Иосифа II, смелые идеи которого вполне могли соперничать с революционными, однако никогда не приводили к массовым казням и кровопролитию. Возможно, Моцарт знал известный двойной портрет работы П.Батони (1769), на котором молодой император Иосиф и его брат Леопольд изображены в дружеском рукопожатии на фоне древнеримского собора святого Петра и статуи Минервы, причем под рукой у Иосифа — томик “Духа законов” Монтескье...

Да, “Милосердие Тита” можно истолковать как музыкальное воплощение образа идеального просвещенного государя, отца и друга своих подданных. Но этот идеал лишен, во-первых, какого-либо героизма, а во-вторых, какого-либо правдоподобия. Моцарт прекрасно понимал, что реальное приближение к нему невозможно — он ведь

довольно много общался с императором Иосифом, отнюдь не худшим образцом просвещенного абсолютного монарха, и знал, что сильные мира сего не могут быть свободными от слабостей, заблуждений и несправедливой пристрастности. Кроме того, объективно сюжет “Милосердия Тита” подразумевал и постановку вопроса, особенно актуального для революционной и послереволюционной эпохи: а справедливо ли всю вину за несовершенство общества возлагать лишь на правителя или на единовластие как таковое? Допустим, монарх — Тит — безупречен во всех отношениях. И с чем же он сталкивается с самого начала своего правления? Козни и интриги приближенных, предательство лучшего друга Секста, пренебрежение женщин, которых он собирается сделать императрицами, попытка переворота, едва не завершившаяся не просто цареубийством, а концом Вечного города... Идеальный монарх подразумевает и идеальных подданных, но ведь люди совсем не таковы.

Удивительная красота музыки моцартовского “Милосердия Тита” одевает своим обманчивым покровом идеи столь же глубокие, сколь и пессимистические по существу (примерно так же, как это происходит в “*Così fan tutte*”, написанной по заказу императора Иосифа — с виду легконравной комедии со скандальным обменом парами, а внутри — философской притчей о власти Эроса, власти и сладостной, и страшной, и губительной одновременно).

Поннель удачно схватывает в своей постановке разные аспекты моцартовского “Милосердия”. Музыка увертюры сопровождается изысканным зрительным рядом: квазиримские руины с пробивающейся сквозь вечность пышной растительностью, статуи, бассейны — и пугливо прячущийся с воспоминаниях Тита прекрасный образ восточной красавицы Береники (хотя в опере об этом не говорится, всякий культурный человек XVIII века знал историю любви Тита и Береники и понимал, что действие оперы начинается уже после того, как император был вынужден расстаться с иудейской царевной). Именно потому, что после Береники Титу уже почти все равно, с кем связать себя брачными узами, он столь легко отказывается от сестры Секста ради Вителлии, а от Вителлии ради спокойствия в государстве. В его безграничной способности сочувствовать и прощать проступает не столько невозмутимое величие духа, сколько отчаяние человека, поставившего крест на личном счастье.

Роскошные туалеты середины (не конца!) XVIII века — парики, жабо, камзолы, шпаги мужчин, необъятные фижмы и грандиозные башни-прически дам — на фоне искусно воссозданных древних руин, оборачивающихся то лабиринтами, то темницами, и как бы необузданной, однако знающей свое место природы создают не просто контраст эпох и культур, но и контрапункт нескольких самостоятельно развивающихся идей. Люди XVIII века, всерьез полагавшие, что их судьбы и деяния можно мерить античными масштабами, на самом чаще всего деле оказывались несравненно мельче именно потому, что культура Просвещения сделала их более человеческими и более уязвимыми для частных страстей, волнений, обид и соблазнов. Император Тит в шелковом халате, затравленно мечущийся среди мертвых, но монументальных колонн (столпов Закона) и тщетно заглядывающий в каменные лики своих предшественников (олицетворяющих Государство), пытается совместить человечность и власть.

Заговор Секста в зародыше обречен на поражение, поскольку Секст изначально ведет себя как жертва, а не как хладнокровный убийца — роль Брута ему явно не по плечу и не по нраву. Кажется, что только Вителлия способна соответствовать образу древнеримской “львицы” времен империи: она жаждет мести и рвется к власти любой ценой. Однако недаром бронзовый бюст ее отца, жирного, обрюзгшего и нисколько не героического императора Вителлия со скептической ухмылкой смотрит на дочь, произносящую громкие тирады о справедливости. В ее поведении также человеческие мотивы всегда берут верх над политическими. Как только Тит объявляет Вителлию своей невестой, ее ненависть к императору исчезает, но она не в силах безучастно наблюдать страдания Секста, которого сама послала на верную смерть. В поннелевской постановке “Милосердия Тита” столь

свойственная творчеству Моцарта всеобъемлющая человечность в конце концов торжествует и... тут же терпит сокрушительное поражение. В финале оперы Тит появляется отчужденный от себя самого, в пышном парике и блестящих доспехах “настоящего” императора, а хор безликих статуй славит Милосердие, превратившееся из внутреннего стержня пусть слабой, но обаятельной личности Тита в официозную государственную доктрину. Однако не обречена ли всякая великая и возвышенная идея проделать тот же путь, став расхожей монетой и пустым “общим местом”?...

Метастазиевская (а зачастую и дометастазиевская) опера-серия обычно завершалась так называемой *licenza* — небольшим предельно учтивым нравоучением, в котором, выражаясь словами Г.Р.Державина, поэт брал на себя смелость “истину царям с улыбкой говорить”. Это было одной из условностей придворного жанра, и ни на какие откровения подобные “вольности” не претендовали. Однако наиболее выдающиеся музыканты (а ныне, вслед за ними, и режиссеры) обладали умением, ни на йоту не отступая от этикета, выразить нечто действительно важное, сущностное и затрагивающее каждое чуткое сердце. В моцартовском и поннелевском “Милосердии Тита” это ощущение краха самой идеи милосердия: монарх может быть не милосердным, а только милостивым. Опера в XVIII веке вообще была изрядно политизирована, и то, что идеи в ней редко высказывались “открытым текстом”, лишь увеличивало силу ее воздействия, поскольку практически любая смоделированная в ней на античном, ориентальном или средневековом материале ситуация допускала злободневное и притом многозначное истолкование. Как отмечает исследователь наших дней, в Италии XVII — XVIII веков “опера была предметом высокой политики. Театр прежде всего являлся тем местом, в котором не только показывалась иерархия тогдашнего общества, но и демонстрировались взаимоотношения между правителями и подданными”. То же самое можно сказать о других придворных сценах — французской, английской, прусской, австрийской, русской... Увлечение некоторых монархов оперным жанром имело как полезные для искусства последствия, так и пагубные, ибо венценосные знатоки вмешивались буквально во всё, начиная от выбора сюжета, либретто, авторов и исполнителей — и кончая нотным текстом, режиссурой, костюмами. Трудно найти сколько-нибудь значимую оперу XVII — XVIII веков, включая комический жанр, начисто лишённую какой-либо политической или социальной проблематики.

Естественно, что режиссеры XX века, особенно те, что испытали влияние политического театра в любом его качестве, нередко подчеркивали в старинной опере ее идейную сторону, причем расставляли акценты совсем не так, как подразумевал это автор и либреттист. Не меняя ни одного слова и ни одной ноты, только при помощи режиссуры, опере придавали остросовременное звучание.

Иногда переистолкованный оригинал начинает мстить за себя. Влияние политического театра Б.Брехта, воздействие которого все еще велико, особенно в Германии, в барочной опере не всегда оказывается благотворным. Так, в постановке Г.Купфера опера Генделя “Джустино” из несколько ироничной, но в целом благожелательной притчи о сметливом и храбром крестьянине, становящемся в конце концов византийским императором, превращается в сатиру на сильных мира сего, где окарикатурено абсолютно все: и царствующая чета – Анастасий и Ариана, и мятежник Виталиан, и сам герой. Замечательные сценические находки Купфера (кукольный театр, действующий параллельно с живыми актерами и берущий на себя то, что трудно изобразить в опере напрямую — битву, пожар, бурю и т.д.; великолепный дракон, остроумные мизансцены) оказываются самоцветами в картонной оправе идеологических клише. Концепция режиссера выглядит убийственно прямолинейной (все монархи ничтожества, и потому власть может забрать любой деревенский дурень) и, что гораздо существеннее, находится в вопиющем противоречии с самой музыкой Генделя, едва ли не основной приметой которой является внутреннее достоинство и гармония. Царственное искусство Генделя допускает иронию и даже гротеск, но требует в определенные моменты серьезности и

возвышенности, ибо для него существуют совершенно незыблемые истины и несокрушимые святыни. “Джустино” – поучительная сказка, но сказка, находящаяся в одном смысловом поле с библейским преданием о пастушке Давиде, победившем Голиафа и унаследовавшем венец Саула, и с вагнеровской трактовкой мифов о Зигфриде и Парсифале – святых простаках, не ведающих ни греха, ни страха.

Резкий контраст режиссерской концепции и исходного текста бывает, впрочем, и выигрышным для спектакля. Таковы, например, внешне эпатазирующе скандальные, но на самом деле тщательно продуманные и отнюдь не лишённые барочной смысловой многослойности генделевские постановки П.Селларса (“Орlando”, “Юлий Цезарь в Египте”, “Теодора” ). Для оперных спектаклей Селларса характерны общие принципы, своего рода фирменные знаки авторского стиля. Во-первых, это перенесение действия в наши дни, причем иногда в шокирующую обстановку с точно воспроизведенными реалиями (трущобы американского мегаполиса в “Дон Жуане” Моцарта; научная лаборатория в “Орlando”; ультрасовременная тюрьма, где методом экзтаназии умерщвляются юные герои “Теодоры”, и т.д.). Во-вторых, весьма критическое, иногда ерническое, а иногда гневно протестующее отношение к утвердившимся в XX веке нормам политического, социального и нравственного поведения, основанным на цинизме, лицемерии, насилии и нетерпимости. В-третьих, демонстративно хулиганская буффонада в деталях – костюмах, аксессуарах, жестах, мимике персонажей. Кажется, что для Селларса ничего святого уже не осталось, и он не может воспринимать всерьез истины, проповедуемые искусством прошлых веков. И тем не менее, в его постановках никогда не изменяется авторский словесный и музыкальный текст произведения, сколь бы длинным, запутанным и утомительным для современного человека он ни выглядел. Все его спектакли исполняются великолепнейшими певцами и оркестром в “аутентичной манере”. Поэтому светоносность музыки, чарующая гармоничность итальянского языка и жестокая “исковерканность” зрительного ряда создает неослабевающее напряжение, время от времени приводящее к мощным “разрядам” энергии. Результат — тот самый катарсис, то самое состояние очищения потрясением, к которому стремились создатели старинных опер, видевшие себя законными наследниками античных драматургов.

Рассмотрим механизм этого парадоксального воздействия аутентично преподнесенного текста в вызывающе современном контексте на примере наиболее репертуарной в XX веке оперы Генделя “Юлий Цезарь в Египте” в трактовке Селларса .

Действие происходит в современном Египте. Разумеется, не совсем точно таком, каков он в реальности, а скорее в условном “Египте” расхожих представлений “западного” человека: жаркая ближневосточная страна с малопочтенным деспотическим режимом правления, паразитирующим на своем действительно великом прошлом. Как ни странно, таковым мог быть образ Египта и для древних римлян эпохи Цезаря, и для европейцев времен Генделя. Подобный же неожиданно возникающий исторический параллелизм просматривается в якобы безоглядно модернизирующей постановке Селларса на разных уровнях и во многих деталях. Так, хотя его Цезарь (Дж.Галл) предстает ни больше ни меньше как президент США, а Клеопатра (С.Ларсон) как современная восточная эмансипированная политикесса, по случайному совпадению или по преднамеренному замыслу режиссера их внешние черты действительно напоминают облики исторических прототипов: поджарый, сухощавый, слегка облысевший император и египетская царевна, которая, вопреки сложившимся позднее легендам, вовсе не была красива, но отличалась умом, обаянием и совершенно чарующим голосом. У персонажей высокого ранга в костюмах непременно присутствует царственное сочетание золотого и пурпурного цветов (галстук Цезаря, различные туалеты Клеопатры, платок Корнелии, майка и плавки Птолемея) — и лишь в финале третьего акта режиссер с хулиганской откровенностью расшифровывает этот элемент как символ нефтяной суперимперии “Шелл”, давая крупным планом соответствующую эмблему. Появился она с самого начала, это

выглядело бы действительно плоско и плакатно, но в конце она воспринимается скорее как остроумный каламбур на имперскую тему, нежели как политическое обличение. Селларс вслед за Генделем, однако на свой собственный лад, никого не обличает или, вернее, предоставляет каждому обличать самого себя. В отличие от ранней генделевской “Агриппины”, где также действуют реальные исторические персонажи (император Клавдий, его супруга Агриппина и ее сын Нерон), среди которых нет ни одного сколько-нибудь положительно трактованного образа, “Юлий Цезарь в Египте” — отнюдь не развлекательный костюмный “боевик” и менее всего сатира на нравы древних и современных политиков. Сюжет был трактован Генделем и его либреттистом Н.Хаймом по большей части всерьез и даже с трагическим уклоном. Моменты иронии и гротеска здесь также присутствуют, но играют подчиненную роль. Возьмем хотя бы первый акт. Здесь полна изящной едкости первая ария Клеопатры, обращенная к Птолемею, с ее издевательски повисающими в воздухе и украшенными капризными колоратурами вопросами “Как знать?...” (“Если мне не везет с властью, быть может, повезет с любовью, как знать?”); ария же Птолемея с ее яростно “топочущим” аккомпанементом, задышающимся ритмом и дикими скачками голоса находится на грани карикатуры, изображая неистовую ярость юного деспота (у Селларса он при этом рвет в клочья газету, где помещен отчет о реакции Цезаря на убийство Помпея). Ария Ахиллы из первого акта, обращенная к убитой горем Корнелии (“Ты — сердце моего сердца”), своей музыкой, мрачной, агрессивной и неуклюже напористой, совершенно не вяжется с текстом, содержащим галантное признание в любви — но такова любовь этого варвара-солдафона, в котором лишь со временем открывается подлинно человеческое страдание. Переодевание же Клеопатры в “Лидию” — вообще чистая игра.

Селларс, ухватившись за несомненно присутствующую у Генделя идею иронического переистолкования либретто, резко усиливает эту ноту, начиная оперу практически как фарс и заканчивая как жутковатый трагифарс. Прибытие Цезаря в Египет обставляется крайне смешными для барочной оперы аксессуарами — ораторской трибуной с государственной символикой США, суевой шефа президентской охраны (Курция), в темных очках с рацией и пистолетом; пластиковыми креслами из ближайшего кафе, на которых восседают вальжная Корнелия и прилизанный маменькин мальчик Секст, еще не знающие об убийстве Помпея и потому с готовностью репетирующие для телесъемок здравицу Цезарю... Даже голову Помпея наглый Ахилла преподносит не в традиционном ларце, а в коробке из-под торта! И Цезарь шумно возмущается вероломным умерщвлением Помпея не только потому, что ему претит такая низость, а еще и потому, что его осрамили перед публикой и испортили репутацию победителя, милостивого к побежденным. И Секст (певица Л.Хант), мальчик в стильном костюмчике с галстучком, размахивает в своей мстительной арии пистолетом, пока еще не зная, как и в кого из него стрелять. Что же до Клеопатры, то она поет свое “Как знать?”, обращаясь к причесанному и одетому под панка Птолемею, который буквально не слышит ее, подергиваясь в такт совсем иным ритмам, бьющим его по ушам из наушников модного плеера, а борьба брата и сестры за царский трон выливается в детское спихивание друг друга с пляжного шезлонга. Присутствующая у Генделя идея “театра в театре” в начале второго акта, где Клеопатра предстает Цезарю в облики Добродетели, окруженной хором Муз, подана Селларсом как эстрадное шоу: Клеопатра поет свою изящную арию “Обожаю вас, очи”, медленно спускаясь с неба на массивном золоченом крюке-полумесяце.

Великолепно поставлена знаменитая ария Цезаря с концертирующей валторной в первом акте, которая в драматургическом отношении предлагает режиссеру весьма непростую задачу. Пленительно красивая по музыке, эта ария представляет собой типичную барочную эмблематическую “картинку”: две части текста аналогичны надписи и подписи, а сама музыка является изображением сцены охоты (валторна сохраняет здесь свою семантику сигнального охотничьего инструмента) . Смысл арии двойствен: охотятся друг на друга и Цезарь, и Птолемей, и кто из них станет дичью, пока неясно. Но что должно

происходить в это время на сцене? Проще всего решить эту арию как “остановленное мгновение” и, поскольку в барочной опере герой, как правило, не мог обращать речей к самому себе, заставить выступить в роли слушателя телохранителя Курция. Тогда, пропев арию “в сторону”, Цезарь вынужден спешно покинуть дворец Птолемея, чтобы не угодить в ловушку и не быть убитым. Селларс делает из этой арии утрированно скандальную сцену переговоров Цезаря и Птолемея за традиционным столом, покрытым зеленым сукном и уставленным бутылками с минеральной водой. Вступление к арии — ритуальный выход делегаций, позирование перед камерами журналистам, улыбочивая демонстрация благих намерений. Собственно ария — это речь Цезаря, обращенная к молча изнывающему от ярости Птолемею и не знающему, куда деваться от унижения, Ахилле. И по-барочному аллегоричный текст с “охотничьими” метафорами и повторами слов вдруг начинает восприниматься как стилизация Цезарем издревле традиционной восточной, цветистой и несколько туманной, манеры выражения, которая, однако, скрывает под собой весьма жесткое содержание. Здесь этот подтекст гротесково выносится на поверхность, ибо в репризе арии *da capo* Цезарь, в знак нешуточности своих намерений, изображает при помощи богатого “арсенала” массивных разноцветных авторучек, расставленных по внутренним карманам пиджака, грозящую Птолемею в случае нелояльного поведения ракетную атаку. Импровизированные же колоратуры репризы воспринимаются как проявление тщетно скрываемого (или, наоборот, искусно демонстрируемого) гнева Цезаря.

Однако весь этот каскад режиссерских выдумок, блистательно вписанных в музыкальную ткань, вряд ли нацелен лишь на то, чтобы растормозить зрителя и заставить его “проглотить” длинную — более четырех часов звучания! — оперу-серия. Да, Селларс, как и прочие интерпретаторы XX века, динамизирует и психологизирует подлинник, ничего не меняя в тексте, но до предела насыщая зрительный ряд событийностью (как в комической опере) и культурными аллюзиями. И все же за всем этим просвечивает идея, общая как для барочного, так и для современного театра: идея странного, порой гротескного, порой трагического, но всеобщего и неизбежного несовпадения слова и смысла, образа и жеста, сущности и явления. Вещи и люди суть не то, чем они кажутся или хотят казаться, и потому возможны любые сближения и метаморфозы. Нагляднее всего эта идея проявляется в мифологических, волшебных и приключенческих сюжетах, но есть она и в музыкальных драмах, основанных на более или менее достоверно трактованных исторических событиях.

Мрачные и даже трагические ноты начинают звучать в селларсовской постановке “Юлия Цезаря” еще в первом акте. Так, при всем желании, вряд ли возможно найти пародийный ключ к завершающему акт душераздирающему дуэту Корнелии и Секста (“Я рождена.. я рожден... чтобы плакать”), в котором сын прощается с матерью, уже заключенной Ахиллой под стражу в качестве пленницы и, возможно, будущей наложницы.

Влюбленный варвар позволяет им в последний раз обнять друг друга. Селларс превращает дуэт в пантомимический терцет: Ахилла, естественно, не поет, но ведет свою партию в “танце рук” Корнелии и Секста. Попутно создается и нигде в либретто не прописанная роль статистов — стражей, которым приказано увести Корнелию. На смуглых лицах солдат читается явное сострадание. То же самое происходит в третьем акте в сцене заточения Клеопатры в темницу. Этим отчасти объясняется, отчего в конце концов войска Птолемея так легко и охотно переходят на сторону римлян.

Одна из неизменно волнующих Селларса тем — это всевозможное насилие человека над человеком (собственно, почти всецело об этом — его интерпретации “Дон Жуана” Моцарта и “Теодоры” Генделя). Во втором акте “Юлия Цезаря” тема насилия мало-помалу начинает выступать на первый план. Страдает Корнелия, которую грубо домогаются и Ахилла, и Птолемей. До безумия страдает Секст, меняющий свой цивильный костюмчик на неряшливые штаны, рубаху и налобную повязку то ли партизана, то ли обнищавшего самурая, и вместо элегантного пистолета сотрясающий

автоматом. Страдает Клеопатра, понимающая, что беспечная самоуверенность влюбленного Цезаря угрожает смертью им обоим. Но страдает и Ахилла, воинское достоинство которого попорчено Цезарем, а мужское — Птолемеем. И страдает (втайне) сам Птолемей, этот нелепый дурашливый садист, в котором режиссер узнает типичного современного “трудного” подростка, чье сознание исковеркано фантомами массовой псевдокультуры. Ведь исторический Птолемей — еще ребенок, ему всего 13 лет, он царь некогда великой державы, ему кружит голову вседозволенность, но у него нет ни отца, ни матери, ни друга. Не потому ли он так тянется к Корнелии, что смутно жаждет от нее материнского тепла?... Смешной поначалу, Птолемей на какое-то время делается страшным и омерзительным, а потом просто жалким.

В третьем акте трагическое уже явно преобладает над фарсовым, хотя и последнее играет заметную роль. Ария Клеопатры в темнице (“Буду плакать о моей судьбе”) при всем своем искреннем пафосе отчаяния, боли и жажды мести, рассчитана также и на внимание солдат-охранников. Цезарь, обманным путем завладевший знаками полководческих полномочий только что умершего Ахиллы, мгновенно переходит от расслабленной апатии к кипучей деятельности, не замечая, что невольная виновница совершившегося предательства, наперсница Клеопатры Нирена, в отчаянии пытается утопиться в море (спасает ее телохранитель Цезаря, неизменно корректный Курций). Помешанный на мщении и внутренне отвергаемый теперь даже собственной матерью Секст превращается в убийцу-маньяка, с ног до головы покрытого кровью. Ему уже ничего не стоит прикончить безоружного Птолемея. Однако густая, липкая “театральная” кровь демонстративно выливается на тело Птолемея и на руки Секста из консервной банки. Секст буквально умывается кровью. Это — всего лишь символ, хотя и страшный. Сын Помпея убивает своего сверстника, почти собрата, такого же несчастного заблудшего сироту, каким является сам. Респектабельная дама Корнелия уже не видит в Сексте своего милого воспитанного мальчика.

Финал оперы — любовный прощальный дуэт Цезаря и Клеопатры с хором — вновь поставлен как чистый фарс, от которого, однако, после всего пережитого становится не по себе. Влюбленные, даже не потрудившись переменить утреннее неглиже, расточают друг другу комплименты, а затем выступают с трибуны перед воображаемыми корреспондентами и толпой “осчастливленных” египтян. Но в самом конце оперы режиссер находит сильный прием, придающий внешне обычному финальному сого поразительный психологический смысл. В точном согласии с барочной практикой режиссер выводит на сцену всех солистов, участников спектакля, среди которых оказываются и живые, и умершие. И напоследок, словно бы перед лицом Вечности, победители и побежденные, убийцы и жертвы, коленопреклоненно просят друг у друга прощения: Секст у Птолемея, Корнелия у Ахиллы, Курций у едва не погибшей Нирены. В данном контексте прием этот отчасти трагифарсовый, как и все остальное, но в то же время проникнутый ощущением катарсиса, достигнутого страшной ценой примирения между столь разными героями и выстрадавшими ими человеческими истинами. В словесном тексте сого ничего подобного, естественно, нет, он вполне ритуально-банален, но в музыке Генделя при вдумчивом подходе можно услышать странноватую прихотливую перебивчивость ритма, которая не позволяет сделать из этой развязки беззаботный танец радости или всеобщий хоровод. Впрочем, и в других своих операх Гендель во многих сходных случаях столь же умудренно неоднозначен, о чем Селларс, ставя “Юлия Цезаря в Египте”, по-видимому, знал.

Отнюдь не все оперные постановки Селларса кажутся нам столь же убедительными и в общей концепции, и в деталях, как эта. Однако они несомненно возбуждают сильнейший интерес, будоражат своими парадоксами мысль и заставляют по-новому взглянуть на подлинник, к которому возвращается блеск, свежесть и многогранность. Барочная опера становится при этом полноправным явлением театра конца XX века, сохраняя свою

текстуальную целостность и провоцируя музыкантов и постановщиков, не согласных с данным решением, на новые, еще более увлекательные, трактовки.