

КОНЕЦ БАЙРЕЙТА?

Есть храмы, которые нельзя безнаказанно разрушать!
В.В. Шульгин

Когда в 1945 году после основательных и с военной точки зрения неоправданных воздушных налетов (зачем, скажем, надо было заниматься прицельным бомбометанием в виллу Ванфрид и могилу Вагнера? — вилла была превращена в руину, могила уцелела) «ами» пришли в Байрейт, они устроили в Фестивальном театре офицерское казино: с помещениями, де, туго, а доблестным воинам надо культурно развлекаться. В этом можно было бы усмотреть вызывающий акт глумления над святынями немецкой национальной культуры, и так, возможно, это и воспринималось поневоле помалкивающими образованными обывателями и, уж, конечно, остававшимися на месте членами семейства Вагнер, прежде всего, его снохой Винифред (в девичестве Клиндворт), у которой запросто бывал «дядя Волк» (прозвище Фюрера в их семейном кругу) и которая теперь должна была собственноручно возить на тачке накопанный на пригородной делянке картофель (а что с ней стало бы, окажись она в советской зоне?). Трудно сказать, в какой степени поступок американской военной администрации был намеренно «идеологизированным», но попадание в цель на этот раз было безупречным: храм нового оперного искусства — я имею в виду его зрительный зал и фойе — очень смахивает то ли на цирк, то ли на театр-варьете (американцы в этих вопросах щепетильны — даже Бенни Гудмен не хотел выступать в Ташкенте в концертном зале, где ранее был оперный театр, частично сохранивший планировку начатого до революции циркового здания «Колизей»), И дело не в «демократическом» отказе от ярусности и парадных фойе, где во время длиннющих антрактов великосветские дамы демонстрировали бы туалеты и драгоценности (антракты остались, но посвящены они «еде и питью» — Essen und Trinken — в близлежащих к театру павильонах). В храме же ничто не должно отвлекать от того, зачем сюда пришел слушатель и зритель — от участия в мистерии духа, адекватной, как утверждал тот же Дядя Волк, богослужению. А богослужение это, несмотря на все неоязычество Вагнера, в истоках своих лютеранское, «строгое и простое» (Тютчев), такова же и «храмина» этого богослужения. Но установка на «соборность», или, попросту, на массовость, требует обращения к возможностям современного строительства, итогом чего является возведение таких смахивающих на цирки или ангары «храмов» как Байрейтский фестиваль театр или Театр Страстей Господних в Обераммергау. Можно было бы упрекнуть короля Людвиг в том, что он, швыряя фантастические суммы на возведение своих, будем откровенны, предельно безвкусных замков, был так буднично экономен в строительстве Байрейта и Обераммергау, но прозаическая стилистика этих «сараяв» намеренная: вы пришли сюда не для услаждения взора и слуха, а для участия в Действе, «в последний раз вам вера предстоит». Какова же эта вера, известно довольно давно, еще до того, как совсем юный будущий Дядя Волк бродил, как пьяный, по Вене после представления «Парсифаля», сам Вагнер бесконечно разжевывал ее в своих писаниях. Но вот только после 1945 года ставить Вагнера «по Вагнеру» стало как-то неловко; наиболее «гибкие» члены семейства Вагнер предвидели это уже в конце войны и, не желая в перспективе упускать из своих рук бразды правления Байрейтским фестивалем, перебрались в Швейцарию, где углубились в поиски новых путей интерпретации (нуждается ли Вагнер в ней? кажется, ни один оперный композитор не занимался столько «самоистолкованием», как он). Особое место (так трудно было понять, куда подует ветер!) в разыскании «ключей к Вагнеру» занял «запрещенный в Германии» (всего 12 лет, да и то ... запрет запрету рознь) и обретенный в Швейцарии Фрейд. И вот

когда к 1957 году казино убралось из «храмины» и возобновились фестивали, вниманию «мировой музыкальной общественности» стали предлагаться спектакли все более и более не похожие на то, как ставили Вагнера, следуя его скрупулезнейшим ремаркам, в «те баснословные года».

Я и не рассчитывал, когда отправлялся в Байрейт, что меня ждет Вагнер, поставленный «по старинке». Я уже достаточно к этому времени пожил в Германии, чтобы знать, какие принципы преобладают (и не просто преобладают, а «правят бал») в оперной и вообще театральной режиссуре страны (и стран-лимитрофов, таких как Австрия и Швейцария; к слову, я подозреваю даже, что Цюрихский оперный театр, назойливо пропагандируемый франко-германским телеканалом «Арте», является рассадником «новаций», угодливо подхватываемых оперными театрами Вены, Мюнхена, Штуттгарта, Нюрнберга). Я был знаком с постановками «Парсифаля» и «Кольца Нибелунга» в Нюрнберге, знал по телевидению Мюнхенских «Тристана» и «Сумерки богов» и даже присутствовал на генеральной репетиции «Золота Рейна» в Байрейте (после бессильных потуг на новаторство в Нюрнбергском «Парсифале» «предвечерие» в Байрейте показалось добропорядочным, несмотря на вращение лопастей, изображавшее подводные хороводы неподвижно возлежавших на них дочерей Рейна; музыкальная же часть, порученная Джеймсу Левину, поразила своей бесцветностью, «пластиночностью» — чуть ли не щипал себя, спрашивая «живая» ли это музыка). Мой молодой немецкий друг тех лет студент-искусствовед Улли, человек довольно широкого кругозора и кровно преданный немецкой культуре, смеясь, говорил мне, что настоящего Вагнера сегодня увидишь только в «Мете» (а один чех совсем недавно, выслушав в моем пересказе это мнение, добавил, что «ами» не позволят за свои деньги подсовывать им нечто сомнительное). Не будь Улли, у меня может быть, и не хватило бы пороку (первая вылазка мне психологически трудна) на принесение дани почтения Францу Листу, Рихарду Вагнеру, Хенри Тоде, покоящимся в Байрейте, на знакомство со зданием Фестивального театра. Затем случай привел на генеральную «Золота Рейна».

И вот, в сезон 2003 года, благодаря любезности дирекции Байрейтского фестиваля, я, в качестве корреспондента «Литературного европейца», получаю возможность посетить три спектакля по моему выбору (в этот сезон, наряду с тетралогией, шли «Летучий голландец», «Тангейзер» и «Лоэнгрин»; эти три оперы я и предпочел «Кольцу», которого, да поймут меня правильно, не было сил слушать после недавней Нюрнбергской постановки). Да и чего греха таить: всегда мне были милее у гениев утро и ранний день их дерзновенного порыва, *Aufschwung*'а, а не «опытность — пресное, неутоляющее питье» (Ахматова). «Летучий голландец» давался в новой постановке, «Тангейзер» и «Лоэнгрин» повторяли уже бывшую режиссуру. В этом смысле мне тоже повезло, ибо я мог в какой-то степени нащупать, какова тенденция развития режиссуры в Байрейте, куда ветер дует в ангаре, то бишь, Храме нового (вот уже полтора века) оперного искусства.

Все три оперы мне хорошо знакомы (особенно «Тангейзер» и «Лоэнгрин»), не только в многочисленных записях, но и в живом исполнении. «Голландца» я помню еще под управлением Б.Э.Хайкина в Большом театре 1950-х годов, в Германии видел великолепную и музыкально, и постановочно западную экранизацию 1980-х годов, «Тангейзера» познал в концертном исполнении, помнится, 1957 года с незабвенным С.А.Самосудом за дирижерским пультом, затем слушал в «Вагнеровской» Риге с темпераментной, красочной Жермэной Гейне-Вагнер в роли Венеры, «Лоэнгрин» «до дыр» наслушался в Ленинграде (очень хорош был «наш» К.Плужников). Словом, в зал Фестивального театра в Байрейте, я пришел не новичком, а довольно искушенным дилетантом (в Стендалевском смысле этого слова). Положа руку на сердце, могу сказать: музыкальный уровень спектаклей достаточно высок, может быть, даже, очень высок, но мне ни такие голоса, ни такой оркестр, ни такие капельмейстеры, ни такая

музыка в целом не нужны; в них есть все, кроме того, что делает музыку музыкой — тайны, разговора духов, дуэндо, как говорил Гарсия Лорка. В общем-то подобное «пластиночное» исполнительство не новость. Были и в прошлом такие «кибернетические», «сомнамбулические», «цифровые» исполнители, пользовавшиеся подчас большим успехом — у нас в России Д.Ойстрах, Евг. Мравинский, во многом (но не полностью) Св. Рихтер, из певцов Е. Образцова; на Западе — это в самой своей сути И. Менухин, Вл. Горовиц; я всегда предпочитал этим «живым трупам» даже исполнителей безупречного вкуса (К.Иванов, Я.Зак, Б.Штоколов, Н. Кеннеди), но со своим лицом.

Справедливости ради, надо сказать, что музыкальное неблагополучие Байрейта отражает общую беду. С какого-то момента, примерно с конца 1950-х годов, «все стали исполнять хорошо», «на уровне мировых стандартов», границы технических возможностей исполнительства были опрокинуты во всех областях — столетняя Матильда Кшесинская плакала, глядя на советский балет в Париже, от сознания того, что в ее время такая техника была невозможна (от этого балет не переставал быть советским — и для меня Лиан Дейде на сцене, как и сама Кшесинская, на фото, были «выше»), в России провозвестником «новой эры» исполнительства стал Св.Рихтер, барометрически опередивший свое календарное советское время, отчего он казался ошеломляющим, несравненным, хотя только, как недавно неопровержимо определил Андрей Гаврилов, был впереди времени, забегал вперед; величайшие же, думаю, — скажем из вымышленных, Крейслер у Гофмана, о реальных промолчим, — вне времени. На Западе, в оперном искусстве, новую эпоху открыла Каллас, ставшая петь партии от меццо до колоратурного сопрано — ее фантастического диапазона голос (лично меня не трогающий, предпочитаю Канилью и Тебальди, из современных — Ренэ Флеминг) это позволял, не теряя естественности, но затем как из рога изобилия посыпались певицы с насквозь искусственными, «сделанными» голосами, по-настоящему пригодными только для музыкальной истерии «Саломеи» Рихарда Штрауса.

Я пишу не под горячую руку. Начав свою репликацию о Байрейтском паломничестве сразу по окончании фестиваля, я долго не мог заняться ее продолжением; сейчас, когда прошло более года после посещения фестиваля, могу с чистой совестью сказать: ничто, ровно ничто с музыкальной точки зрения в виденных мной спектаклях не взволновало меня, не оставило в душе следа, попросту не вызвало того ошеломляющего чувства новизны, по которому всегда узнаешь, что перед тобой нечто капитальное, wichtiges (S. Zweig). Консервы высокого сорта, безупречно отшлифованные музыкальные иллюстрации, исполнительство для компакт-дисков, не более того. Передо мной подаренный мне, как представителю прессы, ежегодник «Байрейтский фестиваль 2003» (232 с.). Мелованная бумага, добротная цветная печать, все тексты на трех языках. Листаю, пытаюсь оживить если не эмоции, то воспоминания о таковых — тщетно. Музыкальное руководство и дирижирование осуществляли — в «Летучем голландце» Марк Альбрехт, в «Тангейзере» Кристиан Тилеманн, в «Лоэнгрине» сэр Эндрю Дэвис (ежегодник почему-то не дает их «послужных списков», в отличие от певцов-солистов; невольно думаешь, что, наравне с главным руководителем фестиваля Вольфгангом Вагнером, они мыслятся как лица «неподотчетные»). Придраться в их «музыкальном руководстве» не к чему, но и вспомнить ровно нечего. «Все правильно, но неинтересно», как... Сади некогда сказал (взывать к священным теням Голованова, Фуртвенглера, Караяна, к учительному присутствию среди нас Аббадо, Меты и Мути просто неловко).

Под статью капельмейстерам и певцы-солисты. Для них как будто бы не существует технических трудностей, слаженность с оркестром бесподобная, все звучит в должной мере, не больше и не меньше. Но... Что можно сказать об их Голландце, Сенте, Тангейзере, Вольфраме, Елизавете, Лоэнгрине, Эльзе? Таких

персонажей словно бы и не было. Были технически совершенно проведенные партии (я воздержусь поэтому от цитирования фамилий исполнителей новой постановки «Летучего голландца»), и только. Я полагаю, при том, что Вагнер композитор достаточно головной и холодный: если у слушателя сами собой не навертываются слезы от «сна Эльзы» или «рассказа Лоэнгрин» (внимая Собинову, их не мог сдержать за дирижерским пультом «профессионал» Никиш), то ни к чему городить и всю оперу, завывания и перебранки Ортруды и Тельрамунда; если Тангейзер не заражает своим иступленно-экстатическим восторгом в «гимне Венере», а Вольфрам не завораживает глубиной мужского самоотречения и целомудрия в своей «Вечерней звезде» (Пруст лишний раз проявил свой снобизм, считая романс Вольфрама банальным), то кимвал бряцающий все эти пляски нимф, фанфары Вартбурга и даже хор паломников. Но для того, чтобы это произошло, надо отдаться тому, что исполняется, чувствовать это, пережить это. Чего у современных исполнителей Вагнера в Байрейте нет. И здесь мы должны перейти к иному аспекту фестивальных спектаклей, к постановочной части — режиссуре и сценографии.

Вагнер сильно, гораздо в большей степени, чем Ницше, скомпрометирован Гитлером. И дело не в том, что это был любимый (и единственно по-настоящему любимый) композитор фюрера — это вопрос более (хотя не исключительно) окказиональный, имеющий отношение к рецепции, нежели сущностный. Главное, что Вагнер носил в себе Гитлера, был чреват им, можно даже сказать, что без Вагнера Гитлер был бы невозможен, как без Д'Аннунцио был бы невозможен Муссолини. Наивно было бы сводить все к юдофобству литературных писаний Вагнера и к неоязыческой почвенно-германской сюжетике его опер. Простили бы национальному гению его грешки — прямо высказанным отпущением (как Сталинская пропаганда после учреждения ГДР) или стыдливым умолчанием, и все было бы в порядке. Но Гитлера в Вагнере никак не минуешь, его присутствие (или предвосхищение) постоянно, на него можно закрывать глаза, но это его не устраняет. Несколько лет тому назад в Германии имела определенный резонанс, если не успех, книга «Гитлер Вагнера». Само название говорит о верности постановки проблемы, хотя лично мне для разрешения ее существеннейшую роль сыграла блестящая работа Эриха Фромма «Некрофилы и Адольф Гитлер». Мастерски проанализированная Фроммом сублимированная некрофилия Гитлера с полным основанием может быть обнаружена и у Вагнера. Культ смерти, отрицание жизни, взвинченная, истерическая патетика, заклинание атавистических, «глубинных», «нутряных» импульсов души не сразу, но постепенно становятся существом *музыки* Вагнера. С полным основанием разочаровался в ней биофил Ницше, изменивший Вагнеру ради солнечного Бизе (и не для него одного они были двумя полюсами оперного искусства — достаточно вспомнить П.И.Чайковского, а если нужны голоса «с другого берега» — М.А. Кузмина).

Поэтому не обинуясь можно назвать простецкой и попросту примитивной ту «ревизию» Вагнера, которая была предпринята в послевоенные годы, постепенно стала набирать силу и наконец возобладала в Германии и странах германского культурного ареала. Иные времена, иные песни. При Дяде Волке апология национального духа, беззаветной веры, нордической прямоты, непреклонной героики, трагический конфликт благородства и низости, самоотверженности и корыстности (и в общем это, хотя и со специфической акцентуацией, «по Вагнеру», а не «вопреки»). Теперь — очистим Вагнера от скверны, а посему фрейд-юнгианские копания, поиски архетипов, дегероизация, приземление, бытовизация и пошлое осовременивание. Мне могут возразить, что такова общая тенденция развития мирового театра, что играть классику «по автору» теперь не принято. Что же... Времена, действительно, меняются. Если в 1908 году постановка «Бориса Годунова» Мусоргского в Мариинском театре Вс.Мейерхольдом (та самая, где пристава у него наотмашь били по лицу нагайками

народ, заставляя звать на царство Бориса; и та самая, в антракте которой Шаляпин, опустившись на авансцене вслед за хором на колени, исполнил, обращаясь к Царской ложе, Русский гимн) была встречена воем негодования в не утратившей последние крупницы ответственности части прессы, если в 1930 году гастроли Театра Мейерхольтда в Париже были расценены правой французской прессой как вылазка культурбольшевизма, то ведущие свою генеалогию от Мейерхольтда нынешние Венские постановки «Бориса Годунова» и «Пиковой дамы», бездарно претенциозные в своем модернизаторском зуде (а первая пронизанная и антирусскими инсинуациями) стали расхожим штампом, шаблонным бонтоном.

Следует правилам игры и Байрейт. Правда, начал я с возобновленной постановки «Тангейзера», которая не производила отталкивавшего впечатления, и на новый спектакль «Летучий голландец» я приехал из Нюрнберга, несмотря на убийственную жару, в довольно благодушном настроении. И вот... Отзвучала увертюра, поднимается занавес (или включается освещение — запямятовал, был ли занавес). Я, как приснопамятный Ипполит Матвеевич Воробьянинов, привык к традиционной интерпретаций «Женитьбы», то бишь «Летучего голландца», и настроился на гавань, паруса, мачты и т.п. Пустое!.. Сцена (режиссер Клаус Гут, сценография и костюмы Кристиан Шмидт) представляет нечто вроде гостиничного холла, с опоясывающей его лестницей, на которую выходят двери комнат, о море напоминает только пейзажик в рамке на стене (можно ехидно спросить: не такими ли промышлял в юности Дядя Волк?) Здесь вполне могло бы развертываться (у «раскованного» режиссера, ибо это все же не гостиничный номер) действие «При закрытых дверях» Сартра. И так до самого конца. Здесь имеет место все — и прибытие Корабля-Призрака, и песня прях, и порука Сенты, и ее «предательство», и ее гибель. Разгадка этого замысла мне по силам. Возможно, сценограф просто отдал дань моде на «воскрешённого» датского импрессиониста Вильгельма Хаммерсхоя (на это указывает фестивальное ежегодник) и дал свою вариацию его «симфоний в белом» (будь сегодня мода на Климта, получили бы вариации на его темы, но Климтовский бум прошел). В финале, впрочем, наподобие «Болеро» Равеля, происходит нечто вроде рывка из этого заколдованного круга «белой смерти» (Ахматова): с верхней лестничной площадки (!) Сента бросается в морскую пучину, но тряпичную куклу в ее облике (ее душа?) увлекает за собой, спустившись с потолка черепом вниз, гигантский скелет Морьяка Скитальца. Сама же она, ломая руки, приговорена к дальнейшему существованию. Такие дела! Замечу в скобках, что на спектакле, где я присутствовал (второе представление, по исконной театральной традиции злополучное), сценическая машинерия дала какой-то сбой, и скелет не опустился. Сента совершила восхождение, затем погас свет, и через какое-то время «изумленным народам» воскресшая героиня без всяких экивоков предстала посередине сцены.

Могут сказать, что режиссерское решение обнажает перед нами сердцевину Вагнеровского мировосприятия с его катастрофизмом и культом смерти. Спору нет, «начальная схема» (Мальро) искусства Вагнера всегда включала в себя эти элементы, но до «Тристана» их присутствие, будучи полновесным, не полновластно. И в «Летучем голландце», и «Лоэнгрине» на первом плане тоска по беспредельному, не омраченному никакой рефлексией, никаким сомнением доверию, на которое органически не способна земная, плотская, мятущаяся любовь. В «Летучем голландце» это доверие должно также стать залогом спасения безлюбой, но стремящейся любить души Скитальца; перед нами трагедия первородной неспособности любить, при беспредельном желании любить, трагедия, напоминающая трагедию Лермонтовского Демона, какой давал ее Шаляпин в оперной интерпретации А.Рубинштейна (полагаюсь на Мариетту Шагинян, которая «на заре туманной юности» сидела у ног «великих» и порой находила «свои слова», затем «ремесло ее сгубило», «сбилась с праведной пути»).

И без романтики тут не обойтись, без романтики тут «просто нельзя», как говаривал М.Горький. А что предлагает нам достопочтенный режиссер в «Летучем голландце»? Сделанную для него сценографию я постарался очертить.

А вот какими предстают у него, не решаюсь выговорить герои, — действующие лица: лжебарственно восседает в кожаном кресле делец средней руки Даланд (Яакко Рюхянен), аффектированно устремила взор горé дама «последней зимы перед войной» (1914 года, разумеется) Сента (Адриенна Даггер), седовласым и седобородым, «до отвращения похожим» на тысячи других предстает нам pater familias околопенсионного возраста в капитанской фуражке Голландец (Джон Томлинсон) и т.п. И все это не просто послушливо глотается, но просто-таки энтузиастически воспринимается публикой. Аплодисментам, вызовам и выкрикам по адресу не только исполнителей, но и «реализаторов» постановки не было конца. Впрочем, так было, видимо, всегда. Надо же утвердиться в сознании того, что участвовал в Действе. Еще П.И.Чайковский в письме Н.Ф фон Мекк имел дерзость заметить о Берлинском «Тристане»: «По всему видно было, что публика, хотя и немецкая, очень скучала, но после каждого действия раздавалась громы рукоплесканий. Чем объяснить это — недоумеваю. Вероятно, патриотическим сочувствием художнику, который, в самом деле, всю жизнь свою посвятил поэтизированию германизма». Самое печальное во всем этом то, что ни Действа, ни Вагнера не было. Зритель пребывает в уверенности, что он присутствовал на представлении трагедии, в то время как перед ним разыграли драму сатиров.

В сравнении с оголтелым (хотя и застойным, мертвенным, пошло-трафаретным) модернизмом «Голландца», «Люэнгрин» и в особенности «Тангейзер», поставленные ранее, гораздо умереннее в своем «новаторстве», более близки к Вагнеровской оперной драматургии и к самому *raison d'être*, смыслу существования Байрейта, как Вагнеровской консерватории, хранилищу «тайны и веры» вагнерианства. Режиссер и сценограф «Тангейзера» Филипп Арло, как и положено ныне, отказался от «иллюстративности» в своих «сценических установках» (прибегаю к этому Мейерхольдовскому жаргону, ибо назвать «декорациями» то, на фоне чего, или в чем, или на чем, происходит действие, нельзя), даже намек на «местный колорит» нет; весьма абстрагированный историзм дан только в костюмах художницы Карин Бартельс, да в «сценических установках» 3-й сцены 1 акта и 2-й сцены 3 акта — отправление и возвращение паломников — можно усмотреть отдаленные реминисценции из «Часослова герцога Беррийского». Но все же эти «установки» не дают нам вместо гавани замкнутый интерьер, вместо горного луга подземелье, вместо залы певческих состязаний рыночную площадь. Не знаю, правда, в какой степени солистам и хору удобно на весьма вздыбленной «установке» луга, но это уже мелочные придирки, бекмессеровщина. Об актерах и певцах в эру режиссерского беспредела никто не думает. Вот и будут сновать под носом у героев статисты в знаменитейших сценах «Люэнгрин», отвлекая вас от музыки и пения (режиссер Кейт Уорнер, сценограф Стефанос Лазаридис), во имя... взавправдашности? — но тщетно будете вы вглядываться сначала в сценические дали, потом в авансцену — Лебеда вам ни в первом, ни в последнем акте не увидеть. Когда-то мы думали, что елозенья статистов на сцене во время арий — это деревенские изыски Б.Покровского, возможные только в габтовском «Садко», но какими однако жизнеспособными оказались эти плевелы (на очереди перенять от престарелого маэстро его поздние находки — кувыркания и т.п. акробатические штучки солирующих певцов, Татьяны, например, в сцене письма в «Евгении Онегине»). Это говорит, конечно, не о родстве «соцреализма» и «авангардизма», но о пренебрежении, в каждом конкретном случае, к специфике оперного искусства, его исконной и законной условности, примату музыки и пения, направленности на декоративную зрелищность. Когда нам скажут, что все это не про Вагнера, что он всему этому хотел свернуть и свернул шею, мы ответим, что оперный театр Вагнера, конечно, был смертью до-Вагнеровской оперы, но созданная

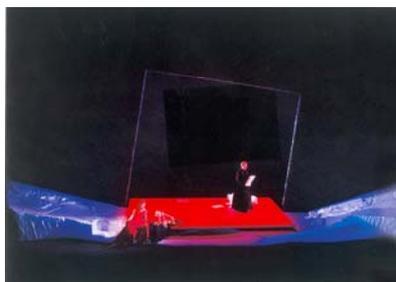
им система была еще более условной и совершенно нежизнеспособной (несмотря на гениальную одаренность Вагнера и его титанические усилия): ни Мусоргский, ни Бизе, ни Чайковский, ни Пуччини, ни Прокофьев не последовали за Вагнером в его оперной реформе (надо ли говорить, что я имею в виду не Вагнера-композитора, точнее — «симфониста», как выражался умница, интеллигентнейший П.И. Чайковский).

Но если Вагнер это «смерть», отрицание оперы, какой она была от «Орфея» Монтеверди до «Маргариты» Гуно, то «ревизия» Вагнера, осуществленная в послевоенной Германии, это «смерть» Вагнера. Вагнер немислим, не воспринимаем, мертв вне «историзма», «мифологизма», «документальности» XIX века, с его назарейством, Мейнингенским театром и т.п. В какой дозе и как подавать это сегодня, вопрос одаренности, чуткости, добросовестности постановщиков, музыкантов, певцов.

Порой в меня закрадывается совсем некорректное подозрение: а не является ли осовременивание, «выворачивание наизнанку», «отсебятина» способами преодоления подчас невыносимой статичности Вагнеровских опер, их ходульности, выпренности, заставляющих не раз помянуть добром итало-французскую оперную «вампуку»? Сомнительный, пагубный путь. Исполнять все созданное в эру «аристотелевского театра» следует только оставаясь в границах этого театра, веря в то, что ты исполняешь, сопереживая ему. В противном случае — не играть вовсе. И это будет лучше: «Так храм оставленный — все храм, кумир поверженный — всё бог». Если Байрейтские фестивали не находят в себе желания, сил, чувств для того, чтобы быть подлинным хранилищем, консерваторией вагнерианства, им лучше прекратить свое существование. Переполненный в, как правило, тропическую жару зал ровно ничего не значит. Вездесущие «японцы» всегда найдутся, но ведь не для них строился Festspielhaus.



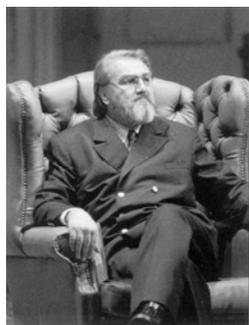
«Летучий Голландец».
Третье действие.



«Тангейзер».
Первое действие, 2-я сцена.
Тангейзер – Глен Уинслейд,
Венера –
Барбара Шнейдер-Хофстеттер



«Тангейзер».
Третье действие, 2-я сцена.
Елизавета – Рикарда Мербет,
Вольфрам – Роман Трекель



«Летучий Голландец»:
Даланд (Яаакко Рюхенен), Сента (Адриенна Даггер), Скиталец (Джон Томлинсон)