

[Музыкальная жизнь №11, 2016](#)

Дмитрий МОРОЗОВ

<http://mus-mag.ru/mz-txt/2016-11/r-faust.htm>

Сатана не нужен там

"Фауст" из Таллинна от Дмитрия Бертмана



«Фауст» был выбран для показа в Москве не только по причине того, что его поставил Дмитрий Бертман, по чьей инициативе и состоялись нынешние обменные гастроли двух столиц. Театр «Эстония» в постсоветский период знавал разные времена, испытывая хронический дефицит творческих кадров и не слишком часто напоминая о себе за пределами республики, но это – именно тот спектакль, что мог бы украсить любую из европейских сцен. И качество, что он нам являет – настоящее европейское, в лучшем смысле слова и по всем без исключения составляющим.

И это, конечно, заслуга не только Бертмана, который приехал, поставил спектакль, и уехал. Скажем, нынешний музыкальный уровень, прежде всего, «на совести» Велло Пяхна, сделавшего впечатляющую мировую карьеру и несколько лет назад вернувшегося в родной театр уже в статусе главного дирижера. Продемонстрированная маэстро выношенная, глубокая и до мельчайших деталей отшлифованная интерпретация «Фауста» напомнила о том давнем периоде театра «Эстония», что связан с именем даже не Эри Класа (ему-то больше была присуща импульсивность, нежели скрупулезность), но его предшественника Неэме Ярви.

Сегодня для «Эстонии» этот спектакль – своего рода «визитная карточка», которую можно с законной гордостью предъявлять где угодно. Но и для Дмитрия Бертмана «Фауст» – одна из творческих вершин, подобно геликоновским «Леди Макбет Мценского уезда» и «Диалогам кармелиток», ставшим уже театральной классикой. И даже в чем-то, пожалуй, – еще более высокая ступень. Не только потому, что поставлен режиссером уже на пике зрелого мастерства, но и в плане «приращения смыслов».

Бертман отнюдь не самый радикальный из оперных режиссеров, но его «Фауст» достаточно радикален. Только это радикализм именно по-бертмановски: оставляя в неприкосновенности основу сюжета, режиссер отчасти изменяет «предлагаемые обстоятельства», взаимодействуя, однако же, с музыкой и музыкальной драматургией даже тогда, когда, казалось бы, весьма далеко уходит от автора. И – что особенно интересно и показательно – являет нам воочию, как предельно острый, в чем-то даже злободневный спектакль (при этом практически свободный от конкретных политических аллюзий) вполне может органично сочетаться с условно-историческими костюмами.



Понятно, что любого зрителя (или читателя критической статьи) волнует вопрос, неизменно возникающий, коль скоро речь идет о спектакле современного «режиссерского театра»: где и когда происходит действие? Однако Бертман не был бы Бертманом, если бы на этот вопрос имелся однозначный ответ. Казалось бы, если судить по костюмам (принадлежащим, как и сценография, Эне-Лиис Семпер), все-таки где-то там, если уж и не конкретно в Германии, то во всяком случае – в Северной Европе, во времена скорее Гуно, нежели Гёте. Основное место действия – церковь, притом явно лютеранская. И почти все сцены разыгрываются либо непосредственно в стенах, либо в виду оной.

Две стихии тесно взаимосвязаны в спектакле, порой плавно и незаметно перетекая друг в друга: церковь и кабаре. И мы понимаем, что речь идет не о вере и не о религии. По-настоящему здесь верит, кажется, только Маргарита. Для остальных церковь, религия – лишь ритуал, отлично уживающийся с самой что ни на есть пустой и грешной жизнью. В религиозные экстазы эта публика впадает главным образом в хорошем подпитии. И когда, например, упившийся вусмерть Валентин бухается на колени и, неистово крестясь, запекает свою знаменитую каватину-молитву, в то время как сестра, о которой он таким вот образом молится, сгорая со стыда, пытается привести его в чувство, закрадывается подозрение, что речь на самом деле о чем-то до боли родном, посконном (на языке родных осин почему-то отождествляемом с «духовностью»). И эта мысль укрепляется, когда в следующем эпизоде тот же Валентин пытается защититься от «сатаны» с помощью... пустых винных бутылок, изображая ими крест.

Но позвольте, воскликнет иной читатель, как же можно подобным образом обращаться с персонажем, охарактеризованным такой благородной музыкой? Ну, а если посмотреть на перспективу развития образа, если вспомнить, что сей персонаж – на пороге смерти! – шлет проклятия «согрешившей» сестре, пытаясь быть святее не римского папы, но самого Господа (в буквальном переводе его последняя фраза звучит примерно так: «Даже если Бог тебя простит, мною будь проклята»), и оставаясь до последнего вздоха упертым филистером, то уже как-то меньше захочется рассуждать о «благородстве». Тем более что на самом-то деле и упомянутая каватина дописана композитором впоследствии, дабы угодить конкретному исполнителю и носит, таким образом, во многом вставной характер (театр, кстати, взял первый вариант увертюры, куда еще не была введена эта тема). Ну, а то, как ее ставит Бертман, напоминает еще и об одном из ключевых элементов методологии Бориса Покровского – «режиссерском перпендикуляре».

Между прочим, объясняя в одной из своих книг его значение, Покровский ссылается в том числе и на «Фауста», где, по его словам, такой перпендикуляр дан самим автором: «Оркестр воспекает любовь Фауста и Маргариты, а на сцене мы видим насмехающегося над ними Мефистофеля» (цитирую по памяти, не ручаясь за

точность). У Дмитрия Бертмана в этом самом месте тоже перпендикуляр, но совсем иной. Маргарита в экстазе падает в объятия Фауста, а из проема церковной двери за ними наблюдает... Старый Фауст. Очень возможно, кстати, что всё происходящее вообще разыгрывается лишь в его воспаленном воображении...

Параллельное существование в спектакле двух Фаустов – старого и молодого – может иметь не одно объяснение. Помимо вышеприведенного, напрашивается еще и такое: на самом-то деле, вернув себе молодое тело, в душе Фауст остался все тем же сластолюбивым старичком и не способен любить по-настоящему. Вот и в сцене с убийством Валентина он приходит отнюдь не к Маргарите, от которой уже получил всё, что хотел, но к заступившей на ее место служанки в трактире Катерине (чьи повадки недвусмысленно выдают представительницу древнейшей профессии). Последняя, кстати, буквально «материализуется» из серенады Мефистофеля, обращенной в оригинале как раз к некой неведомой Катерине. А Дмитрий Бертман славится, в числе прочего, и своим редким умением схватывать на лету любые «подсказки» как в музыке, так и в тексте.

В отличие от Маргариты, титульный герой решен здесь отнюдь не средствами психологического театра, а потому вопрос, как могла вдруг у такого вот Фауста пробудиться совесть, толкающая его бежать спасать Маргариту, даже не возникает. В данном случае, это прежде всего повод, чтобы последовать за ним в ее темницу (напоминающую в спектакле скорее дом умалишенных – типа бедлама из «Похождений повесы», но только – исключительно женский). Впрочем, как вскоре выясняется, для его появления в сих печальных стенах есть и другая причина, напрямую связанная с основной концепцией – как и почти всегда у Бертмана, отнюдь не однозначной. В какой-то момент Маргарита вдруг начинает видеть демона-искусителя именно в Фаусте, и ищет защиты у... Мефистофеля.

Да-да, Мефистофеля, что предстает в спектакле куда более мудрым и даже человечным, чем иные из людей. И когда в самом финале, вновь перенесясь в церковь, мы видим Маргариту, склонившую голову на плечо Мефистофеля, как бы взявшего на себя роль утешителя, чувства протеста почему-то не возникает. Напротив, эта мизансцена многое ставит на место. Мефистофель, похоже, вполне искренне скорбит, что так или иначе способствовал гибели Маргариты (или, напротив, спасению?). Его задача, кажется, вовсе не в том, чтобы заполучить чьи-то души. Он пришел, чтобы подвергнуть людей испытанию, и не испытывает никакого торжества от того, что большинство рода человеческого оно не выдерживает. Грустным взглядом окинув окружающих, с постными кукольными лицами поющих осанну, он удаляется из этого мира, где, говоря словами Пастернака, «всё тонет в фарисействе», и участие сатаны вовсе и не требуется – сами как-нибудь справятся...



Отдельный разговор – Маргарита. Она, действительно, как луч света, и вряд ли стоит говорить о каком-то значительном переосмыслении этого образа, развитие которого, однако же, представлено во всей глубине, с мельчайшими подробностями, но вместе с тем без всякого нажима. Мы почти физически ощущаем ее истому в объятиях Фауста и всю разность испытываемых обоими чувств. И даже столь, казалось бы, «скользкий» момент, как появление беременной Маргариты, сделан так, что ком стоит в горле, и ни о каких издержках вкуса и чувства меры, сплошь и рядом возникающих в подобных случаях, и речи быть не может. Маргарита поет свою арию (почти всегда, увы, выпускаемую) и с трепетом прикасается к животу, с просветленной улыбкой прислушиваясь к биению зарождающейся в ней жизни и, одновременно, с тревогой сминает в руках детские ползунки, предчувствуя, что ее ждет. Ну, а когда после смерти Валентина у нее начинается подобие схваток и затем она извлекает откуда-то красный комочек, напоминающий сердце, мы прекрасно понимаем, что это – фантазмы ее помутившегося сознания. Как и следующая сцена молитвы в храме, где голос Мефистофеля раздается непонятно откуда, и Маргарите кажется, что он звучит внутри нее, и она в ужасе забивается под лавку...

Необходимо сказать и еще об одном персонаже – пожалуй, самом загадочном. Это никто иной, как Зибель. Похоже, что именно ему здесь выпало связать воедино все пласты. Мы видим его еще до начала спектакля – клоун в котелке и нарисованной на лице маске занимает место за не то пианино, не то органом, стоящим на авансцене справа, и имитирует игру, глядя в настоящие ноты, стоящие перед ним на пюпитре. Такой вот персонаж «от автора», аллюзия на самого Гуно, который ведь был и священнослужителем, играл на церковном органе и, одновременно, писал музыку вовсе даже не «духовного» характера. Затем, в кабачке, этот персонаж идентифицируется с Зибелем, принимает активное участие в дружеской попойке с Валентином и Вагнером, изображает влюбленность в Маргариту. В следующей картине, чутко откликнувшись на «смену обстановки», он поет знаменитые куплеты («Расскажите вы ей») как вставной эстрадный номер, с бутафорским микрофоном в руках, да еще и в сопровождении целой ватаги клонированных зибелей в аналогичных костюмах. А в сцене возвращения Валентина вдруг обнаружится, что под этой маской на самом деле скрывается... женщина. Валентин – строго по тексту – приглашает его (ее) в свой дом, и когда они выходят оттуда, видно невооруженным глазом, что между ними уже всё произошло... Здесь трудно отделаться от напрашивающейся параллели со «Сказками Гофмана» Оффенбаха, где Никлаус оказывается в итоге Музой поэта. Правда, если что и роднит Валентина с Гофманом, то разве лишь пристрастие к «зеленому змию»...

Высокой оценки заслуживают в этом спектакле абсолютно все актерские работы,

некоторые из которых можно смело назвать сценическими шедеврами. Причем, что интересно: в Москве в качестве Маргариты и Мефистофеля предстали участники второго премьерного состава (те, что из первого, не смогли прибыть по причине большой занятости в международных проектах), но если не знать, то об этом ни за что не догадаться. Потому что и чешка Мария Файтова – Маргарита, и украинец Павло Балакин (завершивший свое вокальное образование в Таллинне у Мати Пальма и ныне являющийся постоянным членом труппы) – Мефистофель были весьма и весьма хороши. И только потом, посмотрев DVD с первым составом, можно было понять, почему с таким сожалением говорили руководители театра о том, что не смогли приехать Иоанна Фрешель из Польши и Айн Ангер (в прошлом солист Национальной Оперы Эстонии, давно уже входящий в ансамбль Венской Оперы и выступающий на многих европейских сценах). Да, с их участием этот спектакль производит еще более сильное впечатление. Ангер – феноменальный Мефистофель, а Фрешель – без преувеличения, гениальная Маргарита. Она не просто идеально, с тончайшей нюансировкой, исполняет свою партию, но и являет нам актерскую работу такого уровня, что нечасто встретишь на оперной сцене. Впрочем, и Оливер Куузик – молодой Фауст, и Рауно Эльп – Валентин, и Хелен Локута – Зибель – все из первого состава. И о каждом можно сказать много самых наилучших слов – особенно, об удивительно органичной Хелен Локуте.

Отдельной строкой стоило бы упомянуть замечательную работу хора театра (хормейстер Эльмо Тиисвальд), если бы хоровое искусство традиционно всегда не находилось в Эстонии на огромной высоте. И оркестр, как уже говорилось, в прекрасном состоянии (про выдающуюся интерпретацию Велло Пяхна я уже говорил в начале).



Эстонский «Фауст», показанный (увы, лишь один раз) на сцене «Геликона», стал, безусловно, событием экстраординарным. К счастью для тех, кто не сумел на него попасть, или кому (как автору этих строк) одного раза не хватило, есть очень качественный DVD-диск, который в дни гастролей можно было приобрести в стенах «Геликона». И это – один из тех редких случаев, когда спектакль записанный ошеломляет не меньше, нежели когда смотришь его в зрительном зале.

Но записи записями, а хотелось бы все же, чтобы подобный обмен гастрольями между двумя театрами-побратимами стал традиционным и случался хотя бы раз в два-три года.