

И. СОЛЛЕРТИНСКИЙ

«Лоэнгрин»

Великие музыкальные драмы Вагнера вновь начинают жить на сценах ленинградских театров: в этом, прежде всего, огромное принципиальное значение блестящей постановки «Лоэнгрин», только что показанной Театром оперы и балета имени С. М. Кирова. Некогда — во времена Направника и Ершова — театр этот славился образцовым исполнением вагнеровского репертуара. Будем думать, что нынешний «Лоэнгрин» — это только первый шаг на пути возвращения Вагнера в старейший ленинградский музыкальный театр.

Вагнер был не только гениальным композитором. Он был художником почти универсальной одаренности: драматургом, поэтом, мыслителем, революционером, в 1849 году дравшимся на дрезденских баррикадах, политическим изгнанником, острым памфлетистом, темпераментным журналистом и критиком, создателем новой теории музыкальной драмы и музыкального спектакля, позже — режиссером, воплотившим замыслы новой музыкальной драматургии на сцене собственного театра в Байройте...

Естественно, что и опера в понимании Вагнера приобретала новые черты. Она становилась предельно далекой от зрелищной развлекательности. В основе оперы — по Вагнеру — должна лежать большая морально-философская идея, облеченная в драматическую форму. Вагнер стремился к тому, чтобы сблизить оперу с величавым действием типа древнегреческой трагедии Эсхила, с титаническим реализмом человеческих характеров шекспировской драматургии. Наконец, на сцене опера должна стать неким «синтетическим произведением искусства», где в неразрывном единстве сочетаются скульптурный пластический жест, цвет и звук. Ставить вагнеровские музыкальные драмы — режиссерская задача феноменальной трудности. Это относится в особенности к поздним произведениям композитора, начиная с «Золота Рейна», где эпос довлеет над драмой и где ведущая роль поручена не актерам-певцам, а гигантскому оркестру, который в океане симфонических звучаний грозит затопить сценическое действие. Строго говоря, и «Кольцо Нибелунга» и «Тристан» — это уже не оперы, а изумительные драматические симфонии с театральными иллюстрациями.

Иное дело — «Лоэнгрин». В нем уже намечены все основные черты будущей вагнеровской музыкальной драматургии: сплошной звучащий поток музыкального действия, постоянные звуковые характеристики-эпитеты (так называемые лейтмотивы). Но в то же время в «Лоэнгрине» есть подлинная сценичность. Драматическая интрига разворачивается живо: страшное обвинение в братоубийстве, взведенное брабантским рыцарем Тельрамундом на юную принцессу Эльзу; появление «рыцаря-лебедя» — Лоэнгрин, вступающегося за оклеветанную девушку; сцена «божьего суда» — поединка, заканчивающегося победой Лоэнгрин; тайна его происхождения, которую так трагически пытается разузнать Эльза, в чью душу мстительная волшебница Ортруда заронила мучительное сомнение; острые драматические перипетии, сопутствующие отъезду Лоэнгрин в далекое и последнее странствование...

Конечно, «Лоэнгрин» — это вдохновленная старинными легендами романтическая сказка. Но в этой сказке есть своя мудрость, своя философская основа. Не такие ли драматические сказки сочинял и Шекспир в последние годы творчества? Вспомним «Цимбелина», «Зимнюю сказку», «Бурю». Вагнер в годы сочинения «Лоэнгрин» (1847—1848, как раз накануне революции в Германии) не раз перечитывал Шекспира. Оттого и злобно-властолюбивая Ортруда, и храбрый, но всецело подчинившийся ее демоническому влиянию Тельрамунд так напоминают леди Макбет и ее супруга — трагического шотландского полководца.

Мифу о Лоэнгрине Вагнер придавал особое, иносказательное значение, Трагедия Лоэнгрин — это трагедия гениального человека-художника, непризнанного и отвергнутого капиталистическим обществом. Это — не домысел комментатора: Вагнер сам в письмах к друзьям давал истолкование и «Лоэнгрин», и более ранней оперы «Моряк-скиталец» («Летучий голландец»), как символического изображения художника, для которого в пределах буржуазной цивилизации нет родины. Вагнер мучительно переживал унижительное положение гения-творца в капиталистическом мире, и именно это в первую очередь и привело его, одинокого бунтаря и непризнанного новатора, на дрезденские баррикады.

Музыка «Лоэнгрин» полна удивительной чистоты и поэзии. Не случайно ее отдельные интонации и мелодические обороты оказали такое сильное влияние на музыкальный язык Чайковского: это особенно ясно на примере «Лебединого озера», основная музыкальная тема которого, бесспорно, навеяна «Лоэнгрином». Иногда музыка оперы достигает и большой трагической выразительности: таково место со зловещим, приглушенным отстукиванием литавр в I акте, когда оклеветанная Эльза взором тщетно умоляет брабантских рыцарей выступить на ее защиту, или поразительная звуковая характеристика ночи во дворе замка, когда осужденные на изгнание Ортруда и Тельрамунд, в бессильной злобе прислушиваясь к доносящимся из ярко освещенных окон пиршественным возгласам, задумывают план мщения...

Самое ценное в интересной постановке В. Лосского и великолепно по изобретательности и красочной фантазии оформленной С. Вирсаладзе — это чувство стиля и чувство эпической масштабности оперы Вагнера. Движения и жесты немногочисленны, величественны без аффектации, неторопливы; массовые сцены и группы даны в статуарном плане — мощные фигуры бородатых воинов, огромные тяжелые щиты, бесконечно длинные, богаче по цветовым впечатлениям, расшитые шлейфы брабантских красавиц. И режиссер, и художник правильно подошли к Вагнеру, создавая некую зрительную, красочную симфонию, начисто отбрасывая и методы жанрового, бытового натурализма и «костюмность» исторических пьес. Спектакль очень доходчив, а для оперной драматургии Вагнера это исключительно важно. Вагнер — не Верди, не Бизе и не Чайковский, слушать его труднее; правда, необходимая для Вагнера полная сосредоточенность слушательского внимания полностью компенсируется поразительными музыкальными красотами, заключенными в вагнеровских партитурах.

Н. Середа проникновенно и скорбно поет Лоэнгрин, чудесно доносит звук, но создаваемый им образ вызывает возражения. Лоэнгрин — не только меланхолический лирик; в нем есть героика, мужественность, воинская сила, порою гневный темперамент, жгучий протест против людской несправедливости; Эльзу он любит горячо и страстно, и вряд ли правильно изображать Лоэнгрин в брачных покоях в виде «Алексея, человека божьего» или иного подвижника. А. Халилеева поэтически и задушевно поет Эльзу. В чисто вагнеровских тонах дают образы Ортруды — О. Мшанская и короля — Б. Фрейдков: они больше других в стиле спектакля; эпизод Ортруды из II акта был проведен О. Мшанской с большой трагической силой, и здесь достойным ее партнером оказался Г. Орлов — Тельрамунд.

Хорошо звучал оркестр под управлением О. Брона. Правда, впечатление было бы сильнее, если бы дирижер полностью следовал основному принципу развития оркестрового действия у Вагнера (особенно в «Лоэнгрине»): медленному и непрерывному накапливанию звучности, нарастанию звуковой волны и такому же постепенному ее отливу. У О. Брона непрерывность несколько дробилась перетягиванием пауз и порою недостаточно подготовленными переходами от приглушенной звучности к громогласной и обратно. Отлично звучали хоры (хормейстер В. Степанов).

В целом спектакль имел шумный и вполне законный успех. Возрожденный к новой музыкально-сценической жизни, Вагнер вновь возвратился в театр, который когда-то немало сделал для пропаганды вагнеровского репертуара в России. Ленинградский слушатель, надо полагать, встретит Вагнера внимательно и гостеприимно.