

Розділ 6



МУЗИКАНТИ в комунікативному просторі

УДК [78.071.2 : 782] : 78.01

Ирина Драч

ФИГУРА ДИРИЖЕРА В ОПЕРНОМ ИСТЕБЛИШМЕНТЕ (по версии Т. Бернхарда)

«Театр – это игра, в ходе которой человек понимает, как и зачем жить», – так определил миссию и смысл театра современный русский режиссер Петр Фоменко [3, с. 85]. Будучи видовым ответвлением театра, опера несколько не противоречит этому высокому пониманию театрального искусства. Фактически, опера – та же игра, в ходе которой человек, понимая, как и зачем жить, вступает в непосредственный эмоциональный контакт с воссоздаваемым на сцене миром возможного. Этот контакт, прежде всего, обеспечивает музыка. Она задает определенное состояние души, рождает ощущение подлинности той, отдалённой в образе мысли, во времени и пространстве, реальности, которая стоит за музыкально-сценическими образами. Как справится музыка с этой задачей – в каждом конкретном спектакле за это отвечает дирижер. Сегодня Дирижёр уже не просто организатор, координатор, вдохновитель, «стилистическая совесть» и доверенное лицо композитора, он – маг и чародей, который «выбивает звуки из оркестра, как Моисей воду из скалы» [5, с. 158]. Партитура оперы «выходит из дирижера, наподобие Афины из головы Зевса» [5, с. 157]. Решаясь на эти сравнения с библейским пророком и античным богом-громовержцем, современный нидерландский му-

зыкавед Элмер Шёнбергер вовсе не преувеличивает художественный статус дирижера в современном оперном театре.

В конце XIX в. Антон Рубинштейн полагал, что «как невидима в человеке душа, точно так же должен быть невидим в оркестре и капельмейстер» [3, с. 256]. Сегодня идеал «капельмейстера-невидимки» канул в Лету. Чтобы добиться признания, оперный Дирижёр должен суметь «навязать» исполнителям определенный темпоритм сочинения, выступая как настоящий шоумен, способный приковывать к себе внимание публики.

Как любая профессиональная деятельность, дирижёрская работа оказывает решающее воздействие на процесс формирования человеческой личности. **В данной статье** предпринята попытка в общем плане очертить тот включённый в иерархию современного оперного театра тип профессионала, который порождается дирижёрской деятельностью. Хотелось бы подчеркнуть, что речь пойдет не о конкретных людях или творческих индивидуальностях, а об условных человеческих типажах, соответствующих определённой профессиональной деятельности.

Характерно, что сами по себе типажные характеристики представителя любой профессии легко идентифицируются посредством ряда внешних признаков: языка (для дирижёра это – «язык жестов»), технологии («дирижёр, прежде всего, устанавливает темп») и продукции («музыкальный компонент спектакля»). Кроме того, профессия оперного дирижёра (как любая другая) имеет свою историю, свою мифологию, исповедует определённые ценности (например, «верность композиторскому замыслу», что, впрочем, не мешает многим достойным представителям этой профессии «перекраивать» композиторские партитуры в соответствии с собственными представлениями о художественном целом). Однако все эти внешние признаки образуют «поверхностный» или (как называет его американский психолог Эдгар Шайн) «символический» слой в структуре профессии [5]. Этот слой легко опознать, но сложно интерпретировать без представлений о внутреннем, наиболее скрытом уровне, который образуют так называемые «базисные допущения» – негласные правила, которые, тем не менее, являются основой в поведении каждого представителя той или иной профессии. «Этот уровень культуры отражает

не когнитивные или оценочные, а эмоциональные и эстетические реакции членов группы», – пишет Э. Шайн [5, с. 123].

Освоение «символического» слоя в структуре профессии носит сознательный характер и зависит от желания людей воспринять ценности, разделяемые членами определённого профессионального сообщества. Э. Шайн называл это «организационной идеологией», которая во многих случаях непосредственно формулируется в программных документах, являясь основным ориентиром в деятельности. «Базисные допущения» как скрытые и принимаемые на веру предположения находятся в сфере подсознательного и, соответственно, недостаточно осознаются даже их носителями. Направляя поведение людей, помогая им воспринять атрибуты, характеризующие ту сферу реальности, куда направлена их активность, регулируя характер человеческих взаимоотношений в сфере профессиональной деятельности, «базисные допущения» определяются лишь гипотетически через множество разнообразных косвенных признаков.

Виртуозный анализ регулирующих жизнедеятельность современного оперного сообщества «базисных допущений» осуществил в пьесе «Знаменитые» (1975)¹ австрийский прозаик и драматург Томас Бернхард (1931–1989). В предисловии к русскому переводу он представлен как современный классик – «очень сильный, очень непростой, очень чужой» [1, с. 5]. Особо отмечена «остросовременная манера письма», сочетающаяся в его книгах с «пропитанностью культурными (музыкальными, философскими, литературными) традициями» [1, с. 6]. Опубликованную в 1976 г. пьесу «Знаменитые» автор предисловия назвал «гротескно-сатирической “звериного-марионеточной” комедией, обращенной к театральному и музыкальному миру, предстающему в эпоху его предельной коммерциализации как всеохватная ярмарка тщеславия, самолюбования, зависти и злословия» [1, с. 8]. Рецензент акцентирует: «Ансамбль персонажей пьесы исполняет многоголосную партитуру этого опереточно-саморазоблачительного действия зло и весело, даже задорно, и Бернхард не скупится на многообразные художественные средства, расцвечивающие текст. Два пространных

¹ Её русский перевод был опубликован во 2-м номере журнала «Иностранная литература» за 2010 г. [1].

пролога и две сцены завершаются своего рода гоголевской немой сценой, только у Бернхарда герои не лишаются голоса вовсе, а обретают голоса животных, несусветная хаотическая какофония которых прерывается троекратным криком петуха – своеобразной библейской реминисценцией, свидетельствующей о полном отречении “интерпретаторов” от сакрально-спасительной роли искусства» [1, с. 8].

Между тем, указанный в рецензии разоблачительный пафос не исключает и иного прочтения пьесы. Т. Бернхард, прежде всего, со знанием дела представил определённое сообщество людей, чья профессиональная деятельность связана с оперным искусством. Это сообщество объединено в статусную группу, которую можно обозначить как «оперный истеблишмент».

В политологии и социологии понятием «истеблишмент» (англ. *establishment* – установление, основание) обозначаются привилегированные правящие общественные группы, устоявшиеся системы власти; элита общества, являющаяся опорой общественного строя и пользующаяся рядом преимуществ перед другими слоями населения.

Оперный истеблишмент никогда не обладал властью в политическом смысле слова. Однако его влияние обеспечивает и определяет ценностные установки, которые служат основанием для того, чтобы мир оперы оставался таким, каков он есть. В этом мире главным способом решения проблем, связанных с внешним выживанием и внутренней интеграцией, является обретение славы. Оперный истеблишмент объединяет не только и не столько тех, у кого есть талант или гений, высокий уровень доходов, устойчивое положение в обществе, достаток, сколько тех, чьи имена «у всех на устах». Опера – плод индивидуальных усилий многих, в оперной индустрии есть свои производители, свои управляющие, свои высококвалифицированные специалисты и вспомогательный состав, свои маркетинговые службы и отделы сбыта и т. д., но в оперный истеблишмент входят лишь те, кого знает публика. Каждый, кто намерен попасть в «компанию избранных», должен стать знаменитостью.

Т. Бернхард тонко разграничивает феномен знаменитости и «звёздность» в оперном истеблишменте. Знаменитым является герой пьесы – Бас, отмечающий своё двухсотое выступление в роли Барона (барон Окс из оперы Р. Штрауса «Кавалер розы»). Знаменитыми

являются его гости – Дирижёр, Режиссёр, Пианистка, Издатель, Актёр и Актриса, даже Тенор. «Все мы здесь сидящие знамениты, быть может, мы даже самые знаменитые, да, мы и есть самые знаменитые», – восклицает гостеприимный хозяин [1, с. 196]. Но среди всех приглашённых звездой является лишь Сопрано Гунди. Её ждут, о ней судачат, её появление с бутылкой шампанского сопровождается скандалом. «Она звезда, господин барон, самая молодая суперзвезда», – говорит Издатель. «Вы не знаете, что такое сопрано, ставшее звездой, – возражает Дирижёр. – Звезда – это для всего света сущее наказание, надо с этим смириться» [1, с. 174].

В лице своих представителей оперный истеблишмент создает резервуар образцовых, нередко идеализированных, примеров, идентификационных моделей – персонифицированных клише. В пьесе этот идеальный план представлен куклами, которым присвоены прославленные имена: режиссера Макса Рейнхардта, певицы Лотты Леман (сопрано), баса Рихарда Майра и др. У каждого «живого художника» есть свой «высочайший образец в искусстве», представленный на сцене в виде куклы².

Высочайшим авторитетом для Дирижёра служит «многоуважаемый достопочтимый маэстро Тосканини», великий Тосканини, который топал ногами, испытал «взлёты в Ла Скала, в Америке, вершины в Зальцбурге». Его образцовую запись «Cosi fan tutte» 1937 года должен слушать и знать каждый ученик Моцартеума. Уверенность в исполнении возникает лишь тогда, когда авторитет покажет, как дирижировать (скажем, дирижировать «Макбетом»), покажет темпы. Задача дирижера – «соответствовать» и честно повторять всё, что показал великий Тосканини. Однако, чтобы занять место на оперном Олимпе и стать знаменитым, Дирижёр должен также наследовать и многим другим образцам – великому Джорджу Селлу, («который попользовался указаниями Тосканини в “Макбете”») [1, с. 143, 145], «старикау Клемпереру» [1, с. 137], «образованнейшим людям Никишу и Вальтеру (которые много читали)» [1, с. 199], «изничтожавшему таланты»

² Эту идею наследует оперный режиссер Катарина Вагнер в своей сценической версии «Нюрнбергских мастерзингеров» (96-й международный фестиваль музыки Р. Вагнера, 2007).

Йозефу Крипсу³ [1, с. 169] и Фуртвенглеру, чьи величайшие интерпретации – следствие «его увечья» [1, с. 153].

Рано или поздно «художники» избавляются от своих образцов. И это является необходимым условием существования любой элиты. Восстание против величайших образцов в пьесе Бернхарда поднимает Сопрано. «Убейте их, ваших кумиров!» – скандирует она, разбивая бутылку шампанского о голову безмолвной куклы Лотты Леман [1, с. 177]. Тем временем Режиссёр молниеносно выхватывает нож и вонзает его в спину своему кумиру Максу Рейнхардту, Дирижёр успевает одним ударом кулака прибить Тосканини [1, с. 178]. И, хотя «творцы» быстро разделались с великими предшественниками, те продолжают фигурировать на сцене уже в виде портретных изображений. И далее каждый «художник» располагается в креслах под соответствующим портретом (сцена первая – «Злокозненность художников»).

Освобождение от авторитетов выдвигает на повестку дня вопрос о своеобразии каждого художника. Всякий из них мечтает об «абсолютной вершине» [1, с. 137, 144 и др]. Пик артистической карьеры символизирует единственный орёл, кружащий в горах [1, с. 191–192]. Наблюдая за полетом орла, Дирижёр замечает, что тот описывает «одни и те же круги» – как великий художник, истинный художник всё время творит одно и то же: «Два такта – и вы слышите Моцарта, или Бетховена. Всегда одно и то же, только слегка по-другому» [1, с. 193]. Однако воспарить орлом над горами никому из бернхардовского «Клуба знаменитых» не суждено. В ожидании обещанного синоптиками дождя (который, в конце концов, пошёл, сорвав ненавистный всем оперный спектакль под открытым небом) «художники» начинают, согласно книге «одного американского профессора из Вены»⁴ [1, с. 200] – тоже знаменитости, – находить в своём характере что-то от повадок того или иного животного. «Каждому из нас подходит какое-нибудь животное» [1, с. 201]. Бас, спевший в двухсотый раз Барона Окса, чувствует в себе Быка, надевая маску в виде бычьей головы; Сопрано

³ С Йозефом Крипсом у Бернхарда были свои счеты: будучи начинающим певцом (басом), он прослушивался у этого дирижера, который сотрудничал с Зальцбургским фестивалем. Именно от него будущий писатель услышал «добрый» совет – оставить пение и выбрать профессию мясника [1].

⁴ Далее в тексте называется фамилия этого ученого – Зонтхаймер [1, с. 201].

достаётся голова Кошечки; у пианистки – голова Козы. Издатель напоминает хитрюгу-Лиса, Режиссёр – хрюкающего Кабана. Дирижёр выступает с головой Петуха («если не орёл, так хоть петух», – иронизирует Бас) [1, с. 201, 215].

Преображённый таким образом оперный истеблишмент, куда входят «фигуры наднационального масштаба на самом пике всемирной славы» [1, с. 216], уподобляется древнеегипетскому пантеону богов, которые вещают свои «откровения» (сцена 2). Их содержание дано, разумеется, в шаржированной форме, но, по сути, приоткрывает те самые «базисные допущения», которые являются регулируемыми для оперного истеблишмента. Схематично множество этих «базисных допущений» можно свести к следующему:

1. Истинные творцы – пасынки общества [1, с. 203].
2. Настоящий художник пребывает в конфликте со своей природой. Об этом свидетельствует подверженность болезням («У Аррау боли в затылки, пианисты наживают себе судороги пальцев, виолончелисты – воспаление суставов, у скрипачей проблема с локтем, а у дирижеров обычно с позвоночником» [1, с. 204]). У певцов проблема в лёгких, если не в лёгких, то в гортани. Поэтому: «Мороженое – враг вокала» [1, с. 206], – вещает прославленный Бас. «Горные лыжи – враг сценического искусства» [1, с. 206], – не уступает ему Режиссёр. Как правило, «художники хранят молчание о своих увечьях, однако без увечья нет искусства, по крайней мере, ни музыкального, ни театрального» [1, с. 172].
3. Подлинный мастер своего дела постоянно пребывает в конфликте со своим искусством. «За художников надо держать кулаки везде и всюду» [1, с. 207]. Любой косой взгляд может разрушить магию звуков.
4. Оперные сцены – это ловушки, устроенные театральной дирекцией. Бандитизм представителей администрации общеизвестен. Они «всеми правдами и неправдами пытаются прижать деятелей искусства» [1, с. 209].
5. Дирижёр имеет право вычеркивать в любой партитуре всё, что пожелает⁵, но есть Большие арии, (например, в «Фиделио»), которые Дирижёр никогда не вычеркнет [1, с. 210].

⁵ А. Г. Рубинштейн писал: «Оперный композитор не должен бояться “слишком

6. Молодежь обходится со своим талантом самым безумным образом. «Только после сорока можно считать, что ты спасся», – полагает Дирижёр [1, с. 213].

7. И, наконец, о славе. Слава не добывается, а передаётся: «Вот оно, счастье, дамы и господа, вовремя встретиться с величайшим маэстро своего времени, чтобы самому обрести величие» [1, с. 218].

По ходу пьесы последовательно обнаруживается табуированная сфера дирижёрского сознания. Так, Первый пролог («Злокозненность художников») открывается взрывом хохота, вызванным забавной историей о дирижёре, который «палочкой дирижёрской взмахнул (как раз на “Фальстафе”) и вверх тормашками в оркестровую яму» [1, с. 135]. Этот образ является сквозным для всей пьесы и символизирует теневую сферу дирижёрской деятельности, распространённые в этой профессиональной среде всевозможные фобии и суеверия. «Страшным предзнаменованием» служит поломанная дирижёрская палочка. Если в Прологе дирижёр-неудачник вызывал хохот всех присутствующих, то далее – в Первой сцене – уже сам знаменитый Дирижёр говорит об операции на позвоночнике. «Я ни секунды не живу без боли, дирижировать в моём состоянии просто безумие» [1, с. 181]. «Величайшие дирижёры все калеки – умственные или физические», – подытоживает Издатель [1, с. 153].

Безымянный дирижёр, которому перемывают кости собравшиеся на вечеринке у Баса знаменитости, служит также собирательным образом всех тех, кому не посчастливилось войти в оперную элиту. И степень одарённости здесь ни при чём: «Талант первоклассный, а вот пробиться не смог» [1, с. 136], «неслыханный талант, подлинный художник, но неудачник, достойнейший человек, но пожизненный диабетик» [1, с. 136–137], «музыкален, как дойная корова» [1, с. 137], но стал «тяжеловат во всех смыслах», что сделалось заметным по темпам – «тяжеловат, весьма тяжеловат» [1, с. 141].

Прерогативой дирижёра является открытие звезды. «Это моё открытие, – говорит Дирижёр о Сопрано Гунди: «Ещё совсем юной многого”, “слишком длинного”, “слишком широкого” в своём сочинении. Это достоинство капельмейстера, который счёл бы себя оскорблённым в своём достоинстве, если бы в каком-нибудь сочинении не имел возможности чего-нибудь сократить, “похерить”, урезать» [4, с. 278].

девушкой я заметил её в церковном хоре. Меня как током пронзило, за свой собственный счёт я послал её к нашей достопочтенной Хильде Гюден, дальше карьера невероятная» [1, с. 136]. С точки зрения дирижёра, идеал певца – самый точный певец, с самым точным голосом и самым точным музыкальным слухом.

Весь текст пьесы стилизован под оперное либретто: в нём выписаны ансамбли, дуэты, сольные развёрнутые монологи. Также в нём содержатся многообразные повторения слов, фраз. Один из «сольных номеров» Дирижёра – монолог-баллада «Был у меня один коллега, так он женился на другой моей коллеге» [1, с. 159] – раскрывает ещё один неписанный закон оперного истеблишмента: играть под руководством дирижирующего супруга – какая нелепость! Будучи выпускником Моцартеума (как и сам автор пьесы Томас Бернхард), Дирижёр не испытывает к Зальцбургу тёплых чувств. «Молодых людей эти маленькие городишки просто уничтожают: сперва загоняют в отчаяние, потом в супружество. Артистические браки – это похороны таланта, самоуничтожение поистине полное» [1, с. 159].

Наиболее богата сольными номерами-монологами «партия» Баса. Именно в его сентенциях осуществляется постановка «последних вопросов» оперного искусства. Классической «кавадной» Баса выглядит монолог: «Нынче вокал поставлен на конвейер ...» [1, с. 138]. И далее – «разве нынешняя молодёжь знает, что такое музыка, заканчивают консерватории, все они высший сорт, а в музыке ни бельмеса ... Поют – а вместо нот перед глазами банкноты. Всё искусство в наши дни не что иное, как грандиозное выкачивание денег из общества. Все великие оперные сцены всего лишь банковские дома» [1, с. 140].

Во втором прологе («Художники избавляются от своих образцов») Бас, размышляя о своём коллеге и великом предшественнике Рихарде Майре (кукла), выступает в личине его искреннего почитателя: «О себе я могу сказать, свой скромный талант я развил вполне неплохо, имея над собой столь великий образец» [1, с. 166]. Но, вместе с тем, не упускает возможности позлословить, намекая на тот факт, что родом Майр был из семьи пивоваров.

Среди представителей оперной элиты доминируют формы общения и поведения, которые базируются на разнообразно манифести-

рованной почтительности, позволяющей каждому быть уверенным в том, что он действует так, как подобает, и получает в ответ должное. При этом наиболее характерными для оперного истеблишмента являются так называемые «формы симметричного почтения», которые базируются не на сопоставлении «начальник-подчинённый», а демонстрируют иллюзорное равенство всех служителей Аполлона⁶. В числе таких «церемониальных идиом» – взаимное восхищение и поцелуи, наглядно демонстрирующие, что «все значительные художники, так или иначе, друг с другом в родстве – самые знаменитые с остальными самыми знаменитыми» [1, с. 147–148].

Вывод. Одним из ликов сегодняшней оперы стала элитарность. Опера имеет свой истеблишмент, представителей которого объединяет идеология победителя. Пьеса «Знаменитые» представляет собой сложную композицию артикулируемых гротескными персонажами реальных «базисных допущений» (откровений), принимаемых и разделяемых всеми членами оперного истеблишмента.

Проникнуть в герметически замкнутый мир оперного истеблишмента непросто. Кроме Пианистки, в числе «знаменитых» нет ни одного инструменталиста⁷. В сегодняшнем оперном истеблишменте также нет места и Композитору, и Либреттисту, как нет его и представителям театральной администрации («бандитизм дирекции»). Зато желанным является Издатель, легко манипулирующий именами великих – Ницше, Томас Манн, Джойс, Рильке, Адорно, Гёте, Шиллер, Шопенгауэр, Кант, Гейне, Шекспир, Достоевский, Флобер, Пруст.

Оперная элита пребывает в состоянии медленной и постоянной трансформации, напоминая течение реки, сегодня иной в сравнении с тем, какой она была вчера. Сюжет пьесы Бернхарда обнаруживает связанный с обрядом инициации мифологический подтекст, предполагающий последовательное обретение, почитание и уничтожение

⁶ «У артистов особый способ хвалить своих коллег: “Вы знаете X?” “Да, превосходный артист, но только в тот день, когда мы выступили вместе в Y, он, по всей вероятности, был не в ударе и потерпел полное фиаско”. Этот способ похвалы особенно свойствен певцам и певицам», – писал А. Г. Рубинштейн [3, с. 212].

⁷ Ещё А. Г. Рубинштейн заметил, что «оркестр не должен состоять из великих артистов. Он должен быть одним великим артистом, он должен как бы представлять собою буквы, которые составляют слово “артист”» [4, с. 256].

Авторитета-Образца. При этом «бонус» – возможность быть «свободно парящим орлом в горах» – выпадает далеко не каждому.

На пути к «абсолютной вершине» артист проходит, согласно версии Т. Бернхарда, ряд метаморфоз: от живой человеческой экзистенции через частичный «зооморфизм»⁸ к чистому «бренду» – кукле. Разрушение выкристаллизованной «культуры брендов» позволяет знаменитости обрести бессмертие в статусе «портрета».

Оперный истеблишмент функционирует как сообщество знаменитостей («абсолютных вершин»), имена которых преобразуются в «бренды». В результате возникает суррогатная по своим свойствам «культура брендов», в которой не пение, не сцена, не музыка, а именно «бренд» становится символом художественного продукта в целом.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Белобратов А. Томас Бернхард: двадцать лет спустя [Текст] / Александр Белобратов // *Иностранная литература*. — 2010. — № 2. — С. 5—12.
2. Бернхард Т. Знаменитые [Текст] : пьеса / Томас Бернхард ; пер. с нем. М. Рудницкого // *Иностранная литература*. — 2010. — № 2. — С. 134—221.
3. Зорина Т. Н. Абсолютный волшебник театра: Петр Фоменко [Текст] / Т. Н. Зорина // *Обсерватория культуры*. — 2009. — № 2. — С. 85—91.
4. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие [Текст] : в 3 т. / Антон Григорьевич Рубинштейн ; сост. Л. А. Баренбойм. — Т. 3. — М. : Музыка, 1983. — 276 с.
5. Шайн Э. Организационная культура и лидерство [Текст] / Эдгар Шайн ; пер. с англ. под ред. В. А. Спивака. — СПб : Питер, 2002. — 336 с.
6. Шёнбергер Э. Искусство жечь порох [Текст] / Э. Шёнбергер ; пер. с нидерландского. — СПб : Изд-во Ивана Лимбаха, 2007. — 400 с.

⁸ Маски животных в финальной сцене символизируют профессиональные типы: индивидуальное своеобразие скрывается за личиной профессионализма.