

Светлана ОРЕШЕНКОВА

ЖАН-ПЬЕР ПОННЕЛЬ: МАСТЕР НЕЖИВЫХ КАРТИНОК

Когда изобретенный кинематограф увенчал (а для многих и вовсе заменил) все прочие виды искусства, опера не пожелала остаться в стороне. В 1911 году Петр Чардынин, задумав экранизировать «Пиковую даму», предпочел воспользоваться не пушкинской повестью, а либретто Модеста Чайковского. В 1915 великий Шаляпин воссоздал одну из своих наиболее впечатляющих сценических ролей в экранизации «Псковитянки». В 1925 великий Роберт Вине пожелал запечатлеть на пленке недавно написанного «Кавалера Роз» Штрауса: хотя логичнее было бы обратиться к «Кавалеру Роз» Гофманстала—ведь кино все еще оставалось немым.

С приходом звука опера продолжила биться за место на экране—столь же отчаянно и не очень успешно. Композиторы, дирижеры и режиссеры, пытавшиеся создать теле- и кинооперу, неизбежно упирались в те же проблемы, что так долго преграждали оперному спектаклю путь к «подлинной» театральности: условность общения через пение вступает в противоречие с хоть сколько-нибудь правдоподобной декорацией, оперные герои юны и хрупки, в то время как оперные солисты опытные и дородны, вокальная мимика на крупном плане невыносима...

В свое время к театру оперу привели режиссеры драмы. Киноопере стоило бы рассчитывать на помощь кинорежиссеров. Однако и Вальтер Фельзенштайн, и Франко Дзеффирелли, и Питер Брук—все (кроме, разве что, Ингмара Бергмана и Франческо Роззи) создатели наиболее прославленных и, вероятно, наиболее удачных фильмов-опер опирались именно на свой театральный опыт. Имя Жан-Пьера Поннеля (1932–1988) не столь широко известно, но его вклад в создание кинооперы весьма значителен, и в его творчестве исключительно наглядно воплотился тот хрупкий мост, который опере приходится преодолевать по пути со сцены на экран.

Стиль Поннеля вряд ли уникален, но вполне узнаваем. Немецкий режиссер с французской фамилией и всемирной практикой пришел в режиссуру через сценографию, а в сценографию через историю искусств. Искусствовед был уверен, что, вопреки очевидному, «Идоменею» пристала изысканность Галантного века, «Золушке»—классицистский лаконизм, а «Риголетто»—ренессансная яркость красок. Художник умел к самой тучной примадонне и к самому неуклюжему тенору подобрать подходящий фон. Режиссер научился создавать безупречные картинки, гармония которых, при поддержке безупречной музыки, была застрахована от актерской фальши. Вполне естественно, что дальше ему захотелось заключить картинку в раму.

Распространенное заблуждение, будто кино—это театр на пленке, не минуло и Поннеля: его первый киноопыт—«Севильский цирюльник» Россини (1972)—обернулся яркой и талантливой, но безнадежно театральной постановкой: с увертюрой в исполнении оркестра, облаченного в современ-

ные смокинги, массивными замкнутыми декорациями, на которых предумышленно не видно неба, немилосердно длинными фрагментами и абсолютным преобладанием общих планов и фронтальных мизансцен. Легким поклоном в сторону огромных возможностей кинематографа закралось лишь «выселение» хрестоматийной каватины Фигаро в отдельную комнату да игра со сменой ракурса в тех местах, где обилие реприз в партитуре Россини обычно вынуждает театральных режиссеров более или менее откровенно прибегать к «зеркальной» симметрии.

Три года спустя, следуя несколько неожиданной логике, Поннель обратился к опере Моцарта «Свадьба Фигаро» и превратил ее—написанную почти на тридцать лет раньше—в сиквел к своему кинорежиссерскому дебюту, тем самым получив возможность «воскресить» проверенного и любимшего героя.

Немногие баритоны имеют в репертуаре партии Фигаро и Россини, и Моцарта, но в распоряжении Поннеля был один из этих немногих. К середине 70-х годов Германн Прей принадлежал к числу крупнейших вокалистов современности и делил—не совсем полюбовно—партии и восторги завсегдатаев Дойче Опера с Дитрихом Фишер-Дискау.

Лет сто назад их поклонники, верно, убивали бы друг друга на дуэлях. В придачу к великолепному голосу у Фишера-Дискау были откалиброванная техника и привычка скрупулезно анализировать сценические образы, а у Прея—кристальная искренность и невозможное личное обаяние, которому «Севильский цирюльник» был обязан половиной своей прелести. Не желая упускать шанс, в «Свадьбу Фигаро» Поннель пригласил Фишера-Дискау на роль графа Альмавивы: и фильм превратился в битву титанов не только с точки зрения сюжета.

Учитывая количество действующих лиц в «Свадьбе Фигаро», Поннель в принципе собрал исключительный состав исполнителей, не только в плане вокального мастерства, но и, что гораздо более удивительно,—драматического таланта и, что уж совсем невероятно,—точности типажей. В «Цирюльнике» Розина (Тереза Берганца) вышла, мягко говоря, не совсем юной, но, к счастью, ни для графини Альмавивы, ни для Сюзанны цветущая юность уже не так судьбоносна, и выбор Кири Те Канавы и Миреллы Френи кажется идеальным; даже Керубино Марии Эвинг в кои-то веки по-настоящему молод и не похож на переодетую женщину.

Заручившись поддержкой столь стильной команды, Поннель, словно впервые осознав, что в кино существуют фонограмма, монтаж и натурные съемки, с упоением пускается в дерзкий безудержный эксперимент.

Один «росчерк пера»—крупный план портрета Альмавивы с автографом, напоминающим о сеvilской аванюре—устанавливает «связь с прошлым», мгновенно предоставляя режиссеру оправданный материал для заполнения увертюры переездом Фигаро (строго по сюжету) в новую комнату, а герою—«объект внимания», которому первой арией можно адресовать претензии к еще не появившемуся на сцене патрону (в «Севильском цирюльнике» Розина и Марцелина точно так же «общались» с портретом Бартоло).

«Преемственность» самого Фигаро уже следует считать невероятной удачей, а тембральная окраска голосов остальных героев не совпадает даже

условно: тем больше оснований превратить воспоминания Розины о прежних днях в мимолетно-прекрасную картину свидания на фоне заката—заодно заполнив флэш-бэком еще одну «безадресную» арию. Дополнительная сценка между Керубино и Барбариной, смонтированная перед самой свадьбой, восполняет сюжетную лауну вокруг мнимого побега незадачливого пажа. Наконец, монолог о женском коварстве, со всей определенностью адресованный «в публику», остепенившийся графский управляющий теперь может преподнести в прямом смысле самому себе: свободному, небритому и беззаботному Севильскому Цирюльнику (тем более что музыкальная ткань арии—если в обход текста—к этому располагает).

Поннель решительно избавляется от двух арий (Марцелины и Дона Базилио), тормозящих стремительное разрешение интриги, и позволяет тесным рамкам кадра позаботиться о том, чтобы исключить из общего гротескного контекста нежное признание Сюзанны—сюжетно необходимую, но столь же неудобно длинную арию: практически единственный раз, когда режиссер рискует сразиться с оперной мимикой на крупном плане. В остальном, рассудив, что звук все равно нужно записывать отдельно, он предлагает исполнителям просто сыграть (без слов!) свои арии. Делается это убийственно серьезно, порой слишком прямолинейно (задумавшись о чести, граф устремляет взор на фамильный герб), порой несколько неуклюже (Фигаро добросовестно обманывается маскарадом Сюзанны, глядя на нее в упор с расстояния полутора метров) и в целом обращает фильм в грандиозную свалку дарований. Феерическое впечатление, которое он производит, проистекает в первую очередь отсюда, но «Свадьба Фигаро» определенно могла бы стать прочной экспериментальной базой для дальнейшей упорной работы. А стала трамплином, оттолкнувшись от которого, режиссерская мысль Поннеля взмыла в заоблачную высь: в том же 1975 году он выпускает еще один фильм, замечательный уже не как талантливый курыз, а именно как высокопрофессиональная кинематографическая работа.

Кантата Карла Орфа «*Carmina Burana*» не имеет прямых аналогов в истории музыкального театра, и уж, верно, не похожа на все то, с чем до сих пор работал Поннель: XX век, лаконичный музыкальный материал, полное отсутствие фабулы...

Орф, как известно, положил в основу своего произведения сборник поэзии вагантов. И использованные им стихи лишь примерно группируются по самой общей тематике (весна—шинок—любовь), создавая невероятно пестрый водоворот образов, ситуаций и даже языков. Предметом Орфа становится не история (во всех смыслах слова), а сам дух средневековья, и Поннель своей постановкой с готовностью включается в спор о пресловутой мрачности—или карнавальности—маняще загадочной эпохи.

«*Carmina*»—это «песня». «*Carmina Burana*»—единственная опера, герои которой имеют все основания петь и потому не нуждаются в «театральной условности» в качестве оправдания. Пост-продакшн позволяет не задумываться и об условности во имя «удобства пения».

Но Поннель до некоторой степени остается верным себе: он снова создает театр. Только на этот раз театр—не каркас и не отправная точка «от противного», а сама суть постановки. «*Carmina Burana*» —не театр перед

камерой и даже не «театр на экране». Это театр не воссозданный, а оживленный фантазией режиссера, и потому, может быть, не вдруг опознаваемый теми, кто не разделяет его интереса к истории культуры. В фильме Поннеля румяные лица соседствуют с жуткими масками, бурное ликование весны сменяет адское пламя, попеременно льются песни и вино, а черти и ангелы вместе кружатся в танце. Без двухэтажного помоста, нравоучительного сюжета и восторженно наблюдающей толпы, но все же это—не по структуре, а по самой сути—мистериальный спектакль: дух средневекового театра, зримо воплощающий дух музыки Орфа.

В противовес конкретности обоих своих «Фигаро» Поннель больше не гонится за осмысленностью образа, слова, фабулы—он сосредоточивается на впечатлении. Единственная «настоящая» роль достается тенору, которому Орф—тонкое издевательство над оперным шаблоном—написал всего одну арию, повествующую о страданиях изжариваемого на вертеле лебедя. Сопрано (Лючия Попп) из хрупкой средневековой принцессы, запертой в башне, мгновенно превращается в страстную богиню плодородия, а затем в Святую Деву. Баритон (неизменный Германн Прей) даже не превращается, а является то наивно мечтательным поэтом, то бесшабашным капитаном «корабля дураков», то монахом во власти пьяной тоски, то дерзким разбойником. И хор с готовностью подхватывает заданный им тон, торопясь всецело отдаться игре, правилам которой вынуждены следовать и небеса, и ад, и даже сама Фортуна.

Стерильно-буколический пейзаж, эфемерно-всеобъемлющие образы и стихия бесконечного маскарада—театр как добросовестно-неуклюжая подделка под реальность: ключ, безупречно подошедший к произведению, которое Орф, задавшийся целью писать только и исключительно для театра, остерегался называть не только оперой, но даже сценической кантатой. Нет, театр не универсален: попытавшись однажды «взломать» с его помощью жаждущую чистоты и правды «Мадам Баттерфляй» (1974), Поннель не мог этого не знать. Но он не переставал работать в театре и не гнушался снимать в своих фильмах грузных примадонн и престарелых теноров: потому что им дано управлять магией музыки, а остальное не их забота. «Carmina Burana»—самая театральная и, пожалуй, все-таки лучшая работа Поннеля в кино, удостоверяет: на экране опера не обретет большей «правды», чем на сцене. Но если в театре создаются иллюзии, способные обернуться реальностью, то кино способно обратить реальность в иллюзию. В своих спектаклях Поннель променял «правду» на красоту: для этого ему пришлось подменить действие картиной. А кино может вернуть картине жизнь.
