



Исследовательская серия

ВЫПУСК 1-2

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР
ВЕКТОРЫ РАЗВИТИЯ

Санкт-Петербург
2020

Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

Исследовательская серия

ВЫПУСК 1-2

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР:
ВЕКТОРЫ РАЗВИТИЯ**

Санкт-Петербург

 *Астерион*

2020

ББК 85.335.41

УДК 792

М 89

Рецензенты:

Выпуска 1: канд. искусствоведения, зав. сектором музыки РИИИ А. Л. Порфирьева; канд. искусствоведения, н. с. сектора источниковедения РИИИ М. Н. Майданова;

Выпуска 2: канд. искусствоведения, зав. сектором источниковедения А. Ю. Ряпосов; канд. искусствоведения, ведущий редактор литературно-драматургической части Михайловского театра Т. Ю. Плахотина.

Рекомендовано к печати Ученым советом РИИИ 7.12.2015 г.

Музыкальный театр: векторы развития. Выпуск 1–2 / Российский институт истории искусств; Сост. и редактор статей Е. В. Третьякова; редактор издания А. Ю. Ряпосов. СПб.: Астерион, 2020. — 310 с. — (Исследовательская серия).

ISBN 978-5-00045-763-4 (Исследовательская серия)

ISBN 978-5-00045-831-0 (Выпуск 1–2. Музыкальный театр: векторы развития)

Коллективное исследование «Музыкальный театр: векторы развития» посвящено изучению оперного театра средствами театроведения. Центр исследования — анализ оперного спектакля, современного или исторического; разбор различных подходов к оперной режиссуре; интерес к различным аспектам исполнительского искусства музыкального театра, изучение специфики работы над сценическим образом исполнителей оперных партий; и др. Выпуск 1 и 2 коллективного исследования является логическим продолжением таких ранее выпущенных Российским институтом истории искусств (РИИИ) научных коллективных работ, как «Спектакль в контексте истории» (Л.: ЛГИТМиК, 1990) и «Музыкальный театр» (СПб.: РИИИ, 1991).

ISBN 978-5-00045-763-4 (Исследовательская серия)

ISBN 978-5-00045-831-0 (Выпуск 1–2. Музыкальный театр: векторы развития)

© Е. В. Третьякова — составление,
редактура статей, 2015

© А.Ю. Ряпосов — редактура издания, 2020

© Авторы статей, 2012–2015

© ФГБНИУ «РИИИ», 2015

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Третьякова Е. В.</i> ПРЕДИСЛОВИЕ от составителя и ответственного редактора	4
<i>Ряпосов А. Ю.</i> ПРЕДИСЛОВИЕ от редактора издания	6

ВЫПУСК 1

<i>Майданова М. Н.</i> «Каменный гость» В. Э. Мейерхольда: символистская структура художественного образа	8
<i>Баканова Л. Н.</i> «Призыв к одной лишь красоте» В. Э. Мейерхольда. Опыт обращения к «Снегурочке»	29
<i>Ряпосов А. Ю.</i> Спектакль В. Э. Мейерхольда «Соловей»	48
<i>Третьякова Е. В.</i> «Борис Годунов» в ГАТОБе (1928)	65
<i>Изотов Д. В.</i> «Садко» Н. А. Римского-Корсакова: от исторической достоверности к поэтической условности	86
<i>Плахотина Т. Ю.</i> «Фальстаф» Джузеппе Верди на русской сцене: спектакли Э. Каплана (Малый Оперный театр, 1941), Б. Покровского (Большой театр, 1962).	112

ВЫПУСК 2

<i>Васильев А. К.</i> Опера «Евгений Онегин» П. И. Чайковского в Большом театре. Постановки А. П. Петровского (1921) и Л. В. Баратова (1933).	132
<i>Учитель К. А.</i> Ленинградский «Воцтек»: опыт реконструкции.....	143
<i>Васильев А. К.</i> Постановки оперы «Евгений Онегин» режиссера Б. А. Покровского в Большом театре 1944, 1968 и 1991 гг.....	182
<i>Юрьев А. А.</i> «Кольцо Нибелунга» Патриса Шеро как модель современной театральной вагнерианы.....	201
<i>Кривоногова Е. В.</i> «Евгений Онегин» П. И. Чайковского в отечественных сценических интерпретациях 1980-х — 2000-х гг....	209
<i>Кривоногова Е. В.</i> Зарубежная режиссура на мариинской сцене в зеркале современной критики (1991–2009).....	250
<i>Постовалова Я. М.</i> Андрей Жолдак: драматизм оперы и оперность драмы.....	296
СОКРАЩЕНИЯ	307
АВТОРЫ ВЫПУСКА 1-2	308

ПРЕДИСЛОВИЕ

от составителя и ответственного редактора

Проблемы музыкального театра остро актуализированы в современном общественном сознании. Причины — в целом ряде факторов.

Во-первых, как это бывало не раз в истории, музыкальный театр, с одной стороны, может быть мощным представителем официального искусства, призванного олицетворять собой степень процветания того или иного государства. Отсюда высокий уровень вложений в любую значимую постановку, позволяющую продемонстрировать материальные возможности в обеспечении соответствующего декоративного оформления, костюмов, привлечения высокопрофессиональных исполнительских сил. И в этом плане музыкальный театр часто оказывался двигателем развития и технических, и эстетических, и артистических средств, и всех компонентов, составляющих художественное целое.

Во-вторых, музыкальный театр всегда в силу своего особого положения в социуме просто неизбежно сталкивался с необходимостью эксперимента — любого уровня, начиная с масштабных, грандиозных зрелищ, не знающих аналогов в других видах искусства, и кончая самыми изысканными камерными опытами, рассчитанными на небольшой круг ценителей.

Между тем, в научном мире сложилась традиция изучать достижения музыкального театра прежде всего с точки зрения одной из его составляющих — музыки. И в гораздо меньшей степени изучена театральная сторона реализации композиторского опуса, предназначенного для сцены.

В эпоху дорежиссерского театра, до рубежа XIX–XX вв. — театральные представления следовали канонам господствовавших стилей, выражавших особенности той или иной эстетической эпохи — от классицизма до натурализма. В XX веке, с появлением и развитием режиссуры как авторской профессии, сценическое решение, предложенное постановщиком, начинает играть все более существенную роль в понимании музыкального произведения, его толкования, интерпретации, осмысления и переосмысления. И если поначалу постановщику отводилась роль иллюстратора, полностью подчиненного музыке, задача которого не мешать слушать, не перебивать слышимое зримым, то чем дальше, тем больше режиссер как представитель искусства театра повышал его значимость во взаимоотношениях с музыкальным материалом вплоть до проявления его полной автономизации, самостоятельности и самоценности.

Предлагаемое читателю коллективное исследование позволяет проследить, как складывались отношения режиссуры с композиторской

партитурой на протяжении XX в. В центре внимания исследователей спектакли разных лет, поставленные крупнейшими режиссерами в самых известных театрах страны. По сути, это своеобразная антология режиссуры двадцатого столетия, рассмотренная на предельно конкретном постановочном материале. На страницах исследования возникают имена В. Мейерхольда, К. Станиславского, С. Радлова, Э. Каплана, Б. Покровского, Д. Чернякова, А. Жолдака и многих других, кто создавал и создает массив спектаклей, складывающихся в общий театральный процесс. Внутренние течения этого процесса часто разнонаправлены, методы работы постановщиков принципиально различны, что становится очевидным именно на конкретных примерах. Все вместе позволяет получить представление о тех векторах развития, которые определяли в XX веке жизнь музыкального театра в отечественное культуре.

Е. В. Третьякова

ПРЕДИСЛОВИЕ
от редактора издания

Коллективное исследование выходит, в силу разных обстоятельств, с пятилетним опозданием, некоторые работы за это время или оказались уже опубликованными в других изданиях, или существенно устарели и были сняты.

Списки литературы и источников приводятся в конце каждой публикуемой статьи. Ссылки даются в квадратных скобках, первое число — номер в списке литературы и источников, второе и более числа, выделенные курсивом, — номер соответствующей страницы или номера страниц.

А. Ю. Ряпосов



ВЫПУСК 1

«КАМЕННЫЙ ГОСТЬ» В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА: СИМВОЛИСТСКАЯ СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

Спектаклю В. Э. Мейерхольда «Каменный гость» посвящена обширная исследовательская литература. Он рассматривается в разных историко-культурных контекстах, в разных проблемных ракурсах, однако сделанное стимулирует постановку новых, не изучавшихся ранее вопросов, связанных с художественным миром режиссера. В монографических работах Н. Д. Волкова и К. Л. Рудницкого последовательно освещены все этапы творческого пути Мейерхольда (см.: [9; 10; 27]). Подобный научный подход предполагает широкий охват, а следовательно, краткий анализ отдельных спектаклей, к числу которых можно отнести и «Каменного гостя». В книге А. А. Гозенпуда этот спектакль предстает как один из фрагментов оперного театра: характер темы исследования не позволяет использовать более широкий контекст творчества режиссера при разборе его постановочных принципов (см.: [12]). И. Д. Гликман делает попытку осмыслить «Каменного гостя» в рамках темы «Мейерхольд и музыкальный театр» (см.: [11]). В книге высвечены главные направления режиссерских исканий Мейерхольда в оперном театре, однако исследователь не акцентирует внимание на существенных свойствах его творческого метода. В статье И. И. Соллертинского изложена в целостном и системном виде мейерхольдовская концепция оперного театра, прослежены ее философские истоки, показана связь этой концепции с мироощущением Мейерхольда (см.: [29]). О спектакле «Каменный гость» написаны и специальные работы, в которых постановка рассмотрена в более узком проблемном срезе. Статья М. В. Борисовой ««Каменный гость» Даргомыжского в постановке Мейерхольда» представляет собой анализ спектакля сквозь призму современных ему критических статей (см.: [5]), но тем самым круг изучаемых проблем неизбежно сужается. Аналогичным образом дело обстоит в публикации той же исследовательницы «Бенуа и Мейерхольд в 1917 году» (см.: [6]), где «Каменный гость» возникает в контексте полемики Мейерхольда и Бенуа, в том числе — и в связи с пушкинским спектаклем МХТ (1915). Статья С. Коробова посвящена двум оперным постановкам Мейерхольда на сюжеты пушкинских произведений: «Каменному гостю» (1917) и «Пиковой даме» (1935) (см.: [18]). Оба спектакля справедливо вводятся автором в контекст мейерхольдовского «Маскарада», но такие ведущие для Мейерхольда темы, как мотив игры, рока, судьбы, интерпретируются в узко социологическом ключе. Несмотря на обилие отдельных верных наблюдений по поводу «Каменного гостя», встречающихся

в приведенных монографиях и публикациях, целостного представления о спектакле не существует, его художественная концепция остается неизученной. В данной работе предлагается осуществить анализ «Каменного гостя» под углом зрения взаимодействия драмы, музыки, режиссуры, обуславливающего содержание оперного спектакля.

Искусство интерпретации Мейерхольд понимал как проникновение в художественный мир автора и как выражение через это собственного мироощущения. Мирочувствование, выразителем которого Мейерхольд ощущал себя в дореволюционный период, отмечено выраженным трагизмом: мир наделен таинственным смыслом, но человек обречен на его неведение, человеку присущи жажда свободы, любви, творчества, но его борьба с роком безнадежна. Эти мотивы обнаруживаются в творчестве Мейерхольда как в собственно символистской, так и традиционалистский период. Переход от периода символистского в узком смысле слова к традиционалистскому следует трактовать не столько как перемену мирочувствования — в основных своих параметрах оно остается прежним — сколько как смену способов театрального претворения этого мирочувствования. Но по сравнению с символистским периодом творчества трагическое мирочувствование Мейерхольд приобретает и некоторые новые черты. Теперь для него характерны вчувствование в многообразные жизненные явления, острое переживание непостижимости их связей, взаимопроникновение трагической и комической сторон бытия. Все эти переживания отливаются в устойчивое единство принципов формообразования, специфический языковой инвариант-гротеск, который позднее определяется как «умышленная утрировка и перестройка (искажение) природы и соединение предметов несоединимых ею или привычкой нашего повседневного опыта, при настойчивом подчеркивании материально обыденной чувственной формы» [21; 15]. Своеобразие Мейерхольда как художника состоит также в том, что символистское мирочувствование реализуется в его творчестве в формах открытой театральности. Трагическая сущность многоликого, изменчивого мира, зловещего, но в то же время манящего своей обманчивой, призрачной красотой, выражена теперь в художественном синтезе театральных, стилевых традиций, шире — культурно-исторических эпох; каждое жизненное явление предстает в самых разнообразных обликах-масках. Трагизм бытия мерцает сквозь ярко-праздничную театральность спектаклей, их самодовлеющую красоту. Причина неведения человеком истинного смысла своего существования коренится в извечной театральности мира. Человека окружают маски, призраки, миражи; он блуждает среди них, но не может вырваться из плена иллюзий. Театральность традиционалистских спектаклей Мейерхольда призвана выразить смысл бытия.

В одном из интервью Мейерхольд говорил о замысле спектакля: «В „Каменном госте“ перед нами как бы маскарадная Испания, возникшая в представлении поэта, вкусы которого отразили все особенности художественного настроения России 30-х годов XIX века» [28]. На этом основании К. Л. Рудницкий делает вывод: «Сквозь Даргомыжского и вместе с Даргомыжским должен был слышаться Пушкин» [27; 195]. Скорее всего замысел Мейерхольда был именно таков. Интерес к творчеству Пушкина весьма характерен для Мейерхольда периода традиционализма. Режиссер относил Пушкина к числу тех русских драматургов, которые следовали традиции мирового театра и которых он поэтому называл традиционалистами, кроме Пушкина это Гоголь и Лермонтов (см.: [23; 182]). Мейерхольд, говоря о своеобразии пушкинского традиционализма, полагает, что он «учится писать драмы у Шекспира, но ... Идет дальше своего учителя по пути традиционного театра, интуитивно следуя заветам испанцев (имеются в виду Кальдерон и Лопе де Вега. — М. М.)» [27; 182–183].

Спектакль «Каменный гость» имеет даже еще более сложную структуру, чем та, о которой говорилось в интервью. Его содержание можно истолковать как мейерхольдовское видение Пушкина и Даргомыжского сквозь призму собственного отношения режиссера к культурному мифу о Дон Жуане, в котором для него актуальны прежде всего мотивы рока, обреченности героя, предощущения трагической развязки, созвучные мироощущению Мейерхольда, переживанию им своего времени. В структуре спектакля существенно также продуманное взаимодействие и взаимовхождение различных пластов исторического времени: героя произведения (Дон Жуана), автора сюжета (Пушкина), постановщика спектакля (Мейерхольда). Спектакль Мейерхольда — сложноорганизованный художественный символ. В контексте данной работы уместно поставить следующие вопросы: в какой мере Мейерхольд сохраняет Пушкина и Даргомыжского и в какой мере модифицирует содержание их произведений? Как осуществляется пересечение художественных смыслов, идущих от Пушкина, Даргомыжского, Мейерхольда?

Начнем с того, что рассмотрим, каким образом Мейерхольд реализует концепцию своего спектакля через решение сценического пространства и систему вокально-сценических образов.

Мейерхольдовская концепция сценического пространства базировалась на сформировавшихся на рубеже веков театральных теориях. И в большей степени — на учении Г. Фукса. В статье Мейерхольда «К постановке „Тристана и Изольды“ на Мариинском театре 30 января 1909 г.» можно обнаружить явные переключки со знаменитой книгой Фукса «Революция театра», с которой режиссер познакомился в 1906 году.

На учение Фукса оказала влияние театральная концепция Ницше, согласно которой театральное искусство имеет дионисийскую природу.

Эта теория предполагает вовлеченность зрителя в театральное действие, которое Фукс понимал как оргиастическое сопереживание происходящему на сцене. Он пишет: «Мы же выдвигаем на первый план ... экстаз всей зрительской толпы, ибо на нем одном только и держится театральное зрелище, через него оно преобразуется в искусство, с того момента, когда культурный зритель уже ничего не может принять вне его. Для нас совершенно очевидно, что в стенах театра искусство только тогда и достигает цели, только тогда и получает свое оправдание, как специально театральное искусство, когда оно содержит в себе нечто от этого оргиаста, излучает его из себя» [33; 22–23].

Согласно Фуку для драматического действия наиболее приспособлен амфитеатр. Там решаются одновременно проблема целесообразности построенного действия и проблема его зрительского восприятия. «Цель театра — драматическое переживание», но «происходит оно не на сцене, а в душе зрителя, под действием того ритма раздражений, который зритель, при помощи органов чувств, слуха и зрения, воспринимает со сцены» [33; 122]. Поэтому «сцена должна быть так устроена, чтобы оптические и слуховые впечатления передавались внешним чувствам зрителя, а через них и его душе ...» [33; 122].

Театральные здания, однако, построены по другому архитектурному принципу (сцена-коробка). Поскольку реальная театральная практика не соответствует идеалу, Фукс предлагает «“рельеф-сцену“, неглубокую, замкнутую сверху и с боков» [33; 122]. Она организована таким образом, что звук, слово, пространственные ритмы легко воспринимаются зрителем, а значит, вызывает у него «драматическое переживание». Более того, актеры интуитивно чувствуют непригодность сцены-коробки для драматической игры. Фукс отмечает, что они «стремятся непременно вперед и располагаются, как фигуры на барельефе, один возле другого» [33; 122]. И далее: «исполнитель инстинктивно чувствует и знает по опыту, что именно отсюда он действует сильнее всего ...» [33; 123–124]. Рельеф-сцена имеет три плана, «три плоскости». Первый план — далеко выдвинутый вперед просцениум; второй план («внутренний просцениум») — пространство, на котором «обыкновенно происходит действие» и которое непосредственно примыкает к установленному на просцениум порталю; третий план — живописный задник, создающий атмосферу действия. На внутреннем просцениуме могут находиться пратикабли, воспринимающиеся как пьедестал для «живых скульптур» — фигур актеров. Трехпланная сцена, по Фуку, не предназначена для оперы. Он не видит причин изменять традиционную оперную сцену, поскольку сам тип ренессанского театрального здания был порожден потребностью оперного жанра в определенной форме спектакля. Драматическая выразительность оперы сосредоточена,

главным образом, в звуковых впечатлениях, которые вызывают у зрителя богатейшие пространственные ассоциации: «... драматический элемент находит здесь свое выражение только в разнообразии звуковых впечатлений, и эти звуковые впечатления настолько перевешивают все остальное, что многие посетители оперы даже просто избегают смотреть на сцену» [33; 211]. Да и необходимость разместить на сцене хор также является основанием для сохранения глубокой сцены-коробки.

Фукс отрицает жизнеподобные декорации, так как они не могут быть уподоблены картинам, рисующимся в воображении зрителя. «Единственное требование, которое мы предъявляем к изобразительному искусству, это соблюдение возможной сдержанности и нейтральности в постановке сценических картин, чтобы не заглушить, не ослабить до беспредельности разрастающихся в душе зрителя пространственных представлений» [33; 211]. Фукс решительно противопоставляет музыкальную драму в духе вагнеровского «синтетического искусства» собственному опере, которая была представлена Глюком, Моцартом, бетховенским «Фиделио», Обером, Бизе, Верди, Оффенбахом (или, в другом варианте перечня имен: Глюк — Моцарт — Россини — Обер — Оффенбах) (см.: [33; 208–209, 219]).

Мейерхольд, подобно Фуксу, пишет, что цель театра — «драматическое действие»; оно «возникает в воображении зрителя, которое обостряется благодаря ритмическим волнам телесных движений; волны же эти должны распространяться на пространстве, которое могло бы способствовать зрителю воспринимать линии движений, жестов, поз ...» [22; 154]. Он говорит о сцене-рельефе, принадлежностью которой являются пратикабли, которые не иллюзорны для глаз зрителя, но «овеществлены» и которые «служат как бы пьедесталом для скульптуры» [22; 153]. Второй план, живописный, отделен от рельеф-сцены: в результате не возникает эстетического несоответствия между трехмерным человеческим телом и двухмерной живописью. Авансцена, полагает Мейерхольд, слишком сильно выдвинута вперед, поэтому не может быть использована как планировочное место. «Если на авансцену, находящуюся вне занавеса, положить ковер, придать ему значение колоритного пятна, созвучными с боковыми сукнами, если прилегающий к авансцене план превратить в пьедестал для группировок, построив на этом плане «сцену-рельеф», если, наконец, задний проспект, помещенный в глубине, подчинить исключительно живописной задаче, создав из него выгодный фон для человеческих тел и их движений, — то недостатки ренессанской сцены будут в значительной мере смягчены» [22; 154].

Излагая суть своей концепции оперного театра, Мейерхольд различает две линии в развитии оперного искусства: одна — Глюк, Вебер, Вагнер; другая — Глюк, Моцарт, Бизе (см.: [22; 146]). Но в отличие

от Фукса, его интересует не вторая, а первая линия, именно та, которая ведет к музыкальной драме: «Считаю долгом оговориться, что инсценировке, подобной той, о которой идет речь ниже, поддаются музыкальные драмы типа Вагнера, то есть те, в которых либретто и музыка созданы без взаимного порабощения» [22; 146]. Итак, его цель — постановка спектакля на основе музыкальной драмы или произведения, которое может быть истолковано как музыкальная драма. На это важное обстоятельство оперной концепции Мейерхольда обратила внимание Л. Г. Потапова в своей диссертации: «Именно в произведениях речитативно-декламационного типа Мейерхольд видит оптимальные возможности для создания искомой синтетическо-театральной формы ... интерес к слову, смысл и выразительность которого раскрыты и обострены музыкально-речевой интонацией, для Мейерхольда, музыкального и драматического режиссера, существенен. Он считает, что за вокально-драматическим стилем — будущее оперы» [24; 58–59]. В рамках такого специфического понимания оперы вполне логичным представляется включение Мейерхольдом идеи трехпланной сцены в концепцию оперного спектакля, что нашло отражение в постановках «Тристана и Изольды», «Орфея», «Электры», «Каменного гостя».

Архитектурный принцип сценического оформления был един для всех картин спектакля. Выдвинутый в зал просцениум, устланный ковром, портал, соединенный с просцениумом тремя ступенями, — фундаментальные свойства трехпланной сцены наличествовали и в этом спектакле. Внутренний просцениум отграничен от дальнего плана. Его можно рассматривать как миниатюрную театральную сцену, которая устремлена вперед, в зрительный зал. Это — небольшая, простая по конструкции комнатка, в которой наиболее выразительна — задняя стенка. В центре ее имеется просвет, который соединяет маленькую сцену с глубинным пространством. В одних сценах оно дано в виде живописной декорации; в последней — в виде обозначенного занавесами коридора. Просцениум отделен от остального пространства занавесом.

Наличие на сцене специально сооруженного портала неоднократно воспринималось многими исследователями как прием «театра в театре». Применительно к «Каменному гостю» это имеет особое значение, так как ступени, поднимающиеся к суженному portalу, который имеет собственный занавес, можно рассматривать как театральные подмости. Сценическое пространство Мейерхольда обладает смысловой многозначностью. То, что находится на сцене, поддается различной интерпретации: и как театр в театре, и как рамка картины, и как разомкнутое в зал пространство. В качестве дополнительного приема, объединяющего сцену и зал, Мейерхольд переносил сюда, как позже и в «Маскарад»,

прием, опробованный в «Дон Жуане», — полный свет в зале: в качестве отбивки одной сцены от другой в зал давался полный свет, который постепенно гас. Подобное пространственное решение позволяет воспринимать спектакль и как раскрытие средствами театра драматического содержания, и как обращение режиссера к залу.

М. В. Борисова полагает, что этот прием необходим Мейерхольду для противопоставления Дон Жуана окружающей его среде: «Естественный стихийный герой задыхается в замкнутом сужающемся пространстве» [5; 55]. Ей кажется, что «живому, мятущемуся герою противостоял заданный ритуальный мир Командора» [5; 51]. Исследовательница использует не мейерхольдовскую лексику, но, возможно, и этот смысл есть в спектакле. Образ Командора можно трактовать как идею Рока, Дон Жуана — как человека вообще. И тогда вырисовывается главная тема мейерхольдовского творчества: Человек и Рок. В художественном мире Мейерхольда столкновение Человека с Роком трагично.

Несмотря на фундаментальное усвоение идей Фукса, Мейерхольд стремился реформировать сцену, следуя своей режиссерской интуиции, подтверждением чему являются опыты в студии на Поварской. Книга Фукса послужила хорошей теоретической базой для дальнейших поисков. «Фукс помог своими стройными тезисами оформить собственные мысли Мейерхольда и дал ему возможность осознать все те шаги, которые Мейерхольд делал отчасти бессознательно в своих исканиях новых режиссерских путей» [9; 241].

Вопрос о становлении мейерхольдовской концепции сценического пространства еще сложнее, что убедительно показал П. П. Громов в своей работе «Ранняя режиссура В. Э. Мейерхольда» [13]. Согласно точке зрения ученого, Мейерхольд переосмыслил идеи Фукса в духе собственных художественных устремлений, связанных с большими традициями русской культуры. «Для той эпохи ... гораздо более существенным для Мейерхольда было воздействие Вяч. Иванова, современный мир индивидуалистически расщеплен, разрушены связи между людьми, поэтому современная культура антинародна. Она должна положить конец индивидуализму и слиться с самой жизнью. Важная роль в этом процессе принадлежит театру. Вяч. Иванов настаивал на воссоединении сцены и зрительного зала, на активном соучастии зрителя в действии. Это, по Вяч. Иванову, и приведет к „мифотворчеству“, религиозному действу-мистерии, являющемуся, одновременно, «жизнетворчеством» [13; 63]. Каковы же соответствия Вяч. Иванову в театре Мейерхольда? По мысли Громова, «... вынесение действия на просцениум, иная, новая организация самого действия со зрительным залом острее и точнее отображают жизнь современного человека. ... современные люди, изображаемые на сцене, находятся в иных отношениях между собой, чем

в прежнем репертуаре, и у них, естественно, иные отношения с залом» [13; 64].

Художественное оформление спектакля принадлежало А. Я. Головину, с которым Мейерхольд сотрудничал в течении многих лет работы в Императорских театрах. Этот творческий союз уникален в истории русского театра рубежа веков: вместе с Головиным Мейерхольд создал такие определяющие лицо эпохи спектакли, как «Дон Жуан», «Каменный гость». «Маскарад». «история творческих взаимоотношений Мейерхольда и Головина не знает ни одного конфликта» [31; 98]. Как пишет Г. В. Титова, «театральность живописи Головина — главное, что обеспечило прочность его союза с Мейерхольдом» [31; 99]. И еще: «Художник нуждался в театральной идее, то есть конструктивном преломлении своей живописной стихии» [31; 98]. Скорее всего имело место взаимовлияние обоих художников. Можно утверждать, что на формирование мейерхольдовского театрального традиционализма оказала некоторое воздействие живопись Головина. По замечанию А. И. Бассехеса, Мейерхольд «чутко откликнулся на устойчивые черты головинского оперно-драматического стиля» [3; 61]. Каковы же эти устойчивые черты? Тот же исследователь пишет: «Все разнообразие театральных картин у него покоится на прочном основании простой и ясной планировки. ... Он великолепно владел искусством построения интерьера или пейзажа в сложном ракурсе, но чаще довольствовался фронтальной композицией. Он один из первых придал рельефность „планировочным местам“, но пользовался этим средством обогащения мизансцен очень осторожно. Минимум пратикаблей, строгое разграничение зрительных и игровых планов — вот те условия, в которых расцветала щедрая головинская красота, всегда подчиненная внутренним требованиям лаконизма» [3; 60–61]. Основываясь на этом утверждении, можно сделать вывод о том, что мейерхольдовская идея трехпланной сцены не находится в противоречии с типом головинского пространственного решения. Пространственное мышление Головина,двигающегося в одном направлении с Мейерхольдом, безусловно, весьма благоприятствовало реализации замысла режиссера. Однако и пластическое мышление Мейерхольда обладало такими особенностями, которые обуславливали органический синтез театральной живописи Головина и его режиссуры: «У Мейерхольда было до болезненности развито чувство пластической гармонии, как будто в нем жил несостоявшийся художник или скульптор», — пишет Б. В. Алперс [1; 64]. Иными словами, Мейерхольд использовал в построении мизансцен законы живописной композиции, представлял себе мизансценический рисунок как совокупность перетекающих друг в друга живых картин, и это как нельзя более вписывается в подчеркнуто театральное живописное пространство Головина.

Головин, связанный с объединением «Мир искусства», усвоил некоторые его тенденции. Это выразилось прежде всего в свойственном ему ретроспективизме. Бассехес пишет: «В его очаровании прошлым угадывалось желание проникнуть в тайны помутневших венецианских зеркал, стертых ступеней старых домов. Отсюда любовь к дальним отголоскам больших стилей» [3; 60]. Устремленность художника к запечатленной в произведениях старинных мастеров красоте, претворение и преобразование ее в красках знаменовали собой символистские истоки его творчества: один из важнейших мотивов символизма в живописи — утверждение красоты минувшего взамен уродливого и жестокого, лишенного красоты современного мира.

Структура мейерхольдовского спектакля характеризуется значительной сложностью и в том, что касается учтенных в нем временных пластов. Точкой отсчета при этом служит «маскарадная Испания, возникшая в представлении поэта, вкусы которого отразили все особенности художественной жизни России 30-х годов». Особенности пушкинской пьесы в том, что испанское присутствует в ней в качестве точно данного колорита, но без детальной конкретизации. Это и понятно — делая узнаваемой для читателя старинную Испанию, Пушкин не позволяет теме стать самодовлеющей: задача писателя — в материале традиционного сюжета выразить настроения и коллизии, рожденные русской жизнью первой трети XIX в., для чего требовалось, чтобы Испания «Каменного гостя» была не только Испанией, чтобы в хронотопе (термин М. Бахтина) пьесы оставалось достаточно пространства и для осуществления русской, а также индивидуально-личностной тем, то есть в пьесе испанский колорит скорее окрашивает и специфицирует коллизии и образы, актуальные для автора и его времени, чем имеет самостоятельное значение. Историческое время в пьесе Пушкина также не задано с полной определенностью. Пушкин не занимается археологическими изысканиями, скорее, дает обобщенное представление о романтической испанской старине. На основании некоторых признаков — таких, например, как упоминание королевского дворца Эскуриал, вблизи которого состоялась дуэль Дон Гуана и Командора — действие пьесы может быть отнесено к XVII в., но эти признаки, скорее, именно означают эпоху, чем дают ее полноценно осязаемую картину.

Даргомыжский в этом отношении следует поэту — в опере испанская тема лишь обозначена. Мейерхольд и Головин же идут по пути, отличному от пушкинского. Они словно бы возвращают миф о Дон Гуане к его истокам, к XVII в. Авторы спектакля, детально воссоздавая картины испанской жизни вполне определенного времени, исторически и географически конкретизируя сюжет о знаменитом любовнике, тем самым

как бы демифологизировали его, сообщали легенде историческое звучание, но лишь затем, чтобы, вернув героя общеевропейского мифа на его родину и в его время, сделать его символом мироощущения и предчувствий, характерных для русской жизни 1910-х гг., и создать на основе сюжета о нем новый миф, выражающий это мироощущение, — мейерхольдовский миф о Роке и Человеке. Усиление самостоятельного — испанского — звучания сюжета позволяло также создателям спектакля ослабить (но не порвать) его связь с контекстами произведений Пушкина и Даргомыжского, что давало им дополнительную свободу в создании на основе этого сюжета собственного, вполне самостоятельного художественного произведения. Но, вместе с тем, Мейерхольду в этом новом произведении важно было сохранить в качестве своеобразных обертонов также и трактовки сюжета, осуществленные Пушкиным (прежде всего) и Даргомыжским, — за счет этого, помимо всего прочего, содержание спектакля обогащалось перспективой бытования легенды о Дон Жуане в контексте русской культуры и становилось в качестве художественного символа еще более богатым и емким.

Декорации к спектаклю, выполненные Головиным, в высокой степени согласуются с постановочным замыслом Мейерхольда. Сложное, хорошо продуманное взаимодействие разных временных пластов, каждого со своей особой атмосферой и колоритом, претворялся в декорациях Головина в столь же сложный и в столь же продуманный стилиевой синтез, основу которого составляют мотивы Испании, причем не только почерпнутые из истории архитектуры XVII века (что было осуществлено художником с великолепным знанием дела и вкусом), но отчасти навеянные, возможно, и живыми впечатлениями от путешествия по этой стране. Однако основа эта увиденна Головиным как бы сквозь призму вкусов 1830-х гг., а также несколько экзотирована в духе той «карнавальной Испании», о которой, имея в виду пушкинское время, говорил Мейерхольд. Все это художник включает в «рамочную» систему стиля модерн, который справедливо рассматривается как составляющая символизма и в этом качестве знаменует собой эпоху. современную создателям спектакля. Несомненно, в декорациях Головина обнаруживается и еще один содержательный слой, в котором художник-символист выражает свое мироощущение, свое видение эпохи. «Головин создавал в своих декорациях и в вещах свой особый мир, подчеркнута яркий по краскам, словно пронизанный токами света, — мир праздничный, почти карнавальный и в то же время таящий в своей недосказанной глубине контрастные трагические тона» [1; 61]. В своем «трагедийно-пластическом», по словам Алперса, видении мира Головин был весьма близок Мейерхольду. Что и обеспечивало их долгое и в высшей степени плодотворное сотрудничество. Однако в этом общем миро-

видении, как свидетельствуют современники, было существенное различие в оттенках. И это тоже приводило к тому, что создаваемые ими спектакли обогащались еще одним содержательным контрапунктом.

XVII в. в Европе в стилевом отношении — прежде всего век барокко. Испания — одна из классических стран этого стиля. В сценическом решении Мейерхольда-Головина характерные особенности барокко — контрасты трагического и комедийного, чувственного и духовного, праздничной роскоши и драматического напряжения, повышенная экспрессивность выразительных средств, стремление отображать мир в его противоречиях, напряженной динамике, иррациональной стихийности — не только служат для конкретизации места и времени действия, но, будучи включены в его содержательный контекст, резонируют в нем с мотивами трагического конфликта между человеком и необъяснимо-зловещим, пугающим миром.

В декорациях к первому действию спектакля — как можно судить по эскизам художника — печать стиля барокко несут на себе прежде всего трехарочные песочно-желтые ворота Мадрида волютообразными декоративными деталями. Однако барочные элементы даны здесь в сдержанной манере: декорации решены средствами скорее выразительной линии, чем объемных форм. В них нет характерной барочной пышности, тяжеловесности, напротив, очертания ворот выполнены легко и строго. На переднем плане видна булыжная мостовая, в арочных проемах открывается расположенный на горных склонах город. Тусклый свет луны, бледное зеленоватое небо создают атмосферу таинственности. Сцена решена в характерном для стиля модерн колорите: приглушенных зеленом и желтом. При всей точности, простоте и убедительности претворенного в них историко-культурного мотива декорации отмечены тонким настроением и тем особым строгим благородством исполнения, по которому узнаются художники мирискуснического круга.

Декорации к сцене на монастырском кладбище организуются стильно выполненной решеткой, состоящей из трех фрагментов. Центральная часть — ворота, ведущие в осенний сад. На двухступенчатом возвышении, сооруженном перед воротами, находится статуя Командора. Коленопреклонный Командор изображен в профиль, голова его опущена. Неподалеку от статуи на эскизе изображена фигура Донны Анны. Боковые волюты, обильные драпировки создают впечатление торжественности, приподнятости, вытянутые силуэты фестонов сообщают головинской декорации изящество и изысканность.

Испанское в опере и спектакле связано прежде всего с образом Лауры, поэтому, может быть, в облике ее комнаты наиболее ярко представлены черты барокко. Декорации выдержаны в ярких, желто-розовых кра-

сках; насыщенный звучный цвет — характерная примета стиля. На этот стиль указывают также прихотливая форма карниза, причудливо-живописный характер драпировок, фестоны, волюты. Экспрессивный, внутренне динамичный характер стиля проявляется в пластической сочности деталей, обилии светотеневых контрастов. У комнаты усложненный план, ее пространство, благодаря срезанным углам, подвижно, активно. Обращает на себя внимание тройное окно, большие застекленные плоскости которого даны в тонкой частой сетке переплета. Вместе с тем облегченная, несколько уплощенная и графически заостренная трактовка барочных деталей говорит о том, что Головин оформление этой сцены также чуть стилизует под классицизирующий модерн.

На эскизе, представляющем комнату Донны Анна, почти полностью отсутствует предметная среда — лишь окно на правой стороне и дверь слева указывают на место действия. Черные драпировки, удлиненные, богато орнаментированные фестоны — головинскую декорацию отличает изысканная строгость в духе стиля модерн. Сценическому пространству присущ трагический характер; ощущение трагизма усиливается благодаря длинному, узкому, уходящему вдаль коридору, обозначенному тремя черными драпировками.

Как уже говорилось, Мейерхольд считал, что новый тип пространственного решения применим только к музыкальным драмам вагнеровского типа, в которых «музыка и либретто созданы без взаимного порабощения». «Каменный гость» Даргомыжского, как может показаться, представляет собой прямо противоположное явление — в опере имеет место зависимость музыки от слова. Стоит, однако, заметить, что формулировка Мейерхольда не совсем точна в отношении творчества Вагнера. Дело в том, что в музыкальной драме вагнеровского типа также существует зависимость музыки от слова. Более того, либретто в определенном смысле всегда первично по отношению к музыке — можно говорить лишь о различной степени и различных формах зависимости музыки от слова в разных музыкально-драматургических произведениях. Другое дело, что сам Мейерхольд стремился придавать музыке самостоятельное значение — в этом смысле он чувствовал себя более свободным в сфере театрального творчества, имел возможность, «ставя музыку», воплощать на сцене нужное ему содержание, поскольку его не сковывало содержание, привносимое в музыку словом. В случае с «Каменным гостем», где зависимость музыки от слова очень сильна, Мейерхольд скорее сделал все, чтобы нейтрализовать эту зависимость. Это, конечно, не способствовало «сближению» художественных миров Мейерхольда и Даргомыжского. Художественная концепция Мейерхольда и замысел Даргомыжского существуют как бы параллельно друг другу, лишь частично соприкасаясь заключенными в них смыслами.

Некоторые грани реализованного в спектакле сложно организованного художественного символа высвечиваются в вокально-сценических образах и дирижерской интерпретации. Содержание и художественная структура спектакля коренным образом отличаются от того, что заложено в опере Даргомыжского и пьесе Пушкина. Быть может, поэтому многие критики, привыкшие идентифицировать в своем сознании видимое со слышимым, говорили о неудаче мейерхольдовского спектакля. Думается все же, что дело заключалось не в том, что спектакль действительно не удался режиссеру, а в том, что решение спектакля, построенного на разведении музыкального, словесного и игрового рядов и на контрапунктическом их сопряжении, оказалось слишком неожиданным для критиков и поэтому осталось ими непонятым. Однако нельзя при этом сказать, что Мейерхольд не считался с материалом: своеобразие спектакль приобретает не за счет прямых коррективов или, тем более, искажения авторских замыслов, а скорее за счет усиления, развития либо, наоборот, ослабления, приглушения тех или иных содержательных моментов оперы и пьесы. Контрапунктическое напряжение между различными смысловыми слоями, содержательными моментами и структурными составляющими мейерхольдовского спектакля — весьма существенный момент его специфической художественности.

Дон Жуан в исполнении И. Алчевского воспринимался критиками по-разному. Иные рецензенты полагали, что он «не умеет говорить речитативом» [14], а «дикция его — самое важное в опере подобного стиля — неясная, а временами совсем непонятная» [32]. Другие, что Алчевский «умный артист и превосходный декламатор», что «с чисто вокальной стороны, в передаче характерного рисунка речитатива Алчевский достиг предела» [2]. По мнению одних, Алчевский «превосходный певец», но «в лучших местах только корректный артист» [15]. По мнению других, «страсть, настроение, поэзия, стиль, голос — все соединялось в игре этого одаренного артиста» [17].

Вообще говоря, суждения о плохом пении Алчевского выглядят довольно странно, если учесть, что это был один из самых выдающихся певцов своего времени: «Голос его был огромного объема и замечательно звучал во всех регистрах, причем смена регистров у него совершенно не заметна. Поразительно было его пиано и фальцет, который подчас было трудно отличить от пения полным голосом. Если прибавить к этому исключительную музыкальность Алчевского, твердость ритма, точность интонации, чрезвычайно интеллигентную фразировку, то будет понятен его успех как певца на сцене и на эстраде» [8]. Алчевского ставили в один ряд с Шаляпиным и Ершовым. Артист незаурядных творческих возможностей, он мог играть разноплановые роли: тем более странно читать о том, что Алчевский не подходит на роль Дон

Жуана. Наиболее интересны суждения о целостном вокально-сценическом образе, созданном Алчевским. Один из рецензентов писал: «В соответствии со своими вокальными данными и общим характером своей внешности Алчевский дал очень четкий тип, по-своему сильный и цельный, но лишенный того романтического обаяния, какое окружает в мировой литературе образ выразителя таинственной, наиболее мощной силы человеческого бытия» [7]. А. Н. Римский-Корсаков сокрушался по поводу того, что «содержание ... пения, его основной психический тонус» были глубоко чужды роли Жуана: «Где обаятельный мужественный образ Дон Жуана, где его темперамент, его горячая и ненасытная жажда жизни, где его трепетная игра? В этом Жуане не было ни смелости, ни порыва, ни ярких душевных красок. Мы слышали, вместо этого, прекрасное, но холодное пение, бескровную вялую декламацию, мы видели человека изнеженного, мягкого, лишённого чар мужественности» [26]. В. Беляев находил Дон Жуана несколько «наивным»: «В исполнении Алчевского проступает на первый план ... наивность натуры Дон Жуана, наивный эгоизм отношения ко всему окружающему при полной искренности и непосредственности всех поступков и действий ...» [4]. Показательно, что «наивность» Дон Жуана отмечали многие рецензенты. А. Коптяев, например, писал: «Испанский герой утратил часть чувственности и получил черты почти детской наивности, при известной даже симпатичности» [17]. По наблюдению рецензента «Биржевых ведомостей», Дон Жуан Алчевского — не «воплощенная извращенность, а наивное дитя природы, отдающееся чувственности, ибо не может иначе». У этого Дон Жуана — здоровый смех, резкие жесты и даже попытка слез (средство соблазнить Донну Анну): монахом, рыцарем, на кладбище или у ворот Мадрида, убийцей или просто добрым малым «берет он свои жертвы так же просто, как дитя срывает цветы» [25].

Из всего этого можно заключить, что Алчевский играл и хорошо, и плохо, был и манерным, изнеженным. И грубоватым, наивным. В. Коломийцев увидел в его исполнении две разные манеры: певец хорошо играл тогда, когда «забывал стиль режиссера и отдавался непосредственному чувству» [16]. Исследователь творческих принципов Алчевского С. Королев интерпретирует этот факт следующим образом: «Приведенная рецензия позволяет делать вывод о наличии в спектакле Мейерхольда двух планов — «маскарадно-кукольного» и «лирического». Он пишет, что «Алчевский-Дон Жуан всей своей живой, страстной натурой противостоял мертвому царству полулиц-полумасок» [19]. Навряд ли все же концепция образа Дон Жуана в спектакле была именно такой.

Критиков обескуражила неожиданность трактовки образа. В оперном театре еще сильны были традиции XIX в. В театре наличествовали,

с одной стороны, оперно-условный жест, штамп; с другой — бытовая логика сценического поведения. Мейерхольд выработал принципиально новый оперно-театральный язык, безусловно, репрезентирующий его художественную индивидуальность. Если учесть, что в основе сценических построений Мейерхольда лежали музыкальные закономерности, то окажется, что «жеманные манеры», «усиленные жестикуляции» Алчевского были на самом деле тщательно разработанным рисунком роли; рисунком, взаимосвязанным с звучащей музыкой, а его «бледная выразительная игра» — одной из красок сценического образа, опровергающего законы бытовой логики.

По приведенным выше рецензиям восстановить истинную картину затруднительно. Можно построить гипотетическую модель вокально-сценического образа в спектакле Мейерхольда, если спроецировать на конкретный спектакль типологические черты его метода. Известны многочисленные описания его традиционалистских спектаклей, сделанные на несравненно более высоком уровне, чем те, которые мы находим на спектакль «Каменный гость». Образ Дон Жуана в мейерхольдовском спектакле имеет четкую структуру символа: Мейерхольд синтезирует в нем разнообразнейшие аспекты культурного мифа, возвращает его к историческим истокам, синтезирует в нем «русскую линию» его интерпретации и, реализуя в нем свое мировидение, сопрягает с ним постановку вопроса о судьбе человека, культуры, мира. Можно обнаружить родство «Каменного гостя» с поставленным в 1910 г. на сцене Александринского театра спектаклем «Дон Жуан». Как пишет К. Л. Рудницкий, в «Дон Жуане» Мейерхольд «впервые масштабно применил принцип стилизации, то есть принцип воссоздания стиля и атмосферы определенной эпохи с помощью характерных примет той эпохи» [27; 131]. Эпоха Людовика XIV, эпоха Мольера и Расина была опосредована атмосферой придворного спектакля того времени, которая к тому же в восприятии современников сливалась с атмосферой Петербурга (см.: [27; 131, 138]). Вот описание петербургской атмосферы того времени, сделанное А. Кутелем: «Петербург, отражавший в своем чиновничьем населении солнечную игру трона, был насквозь пропитан легковерием, нигилизмом, скепсисом, иронией опустошенных душ» [20; 40]. Подобные же настроения пронизывали и художественную ткань спектакля. По словам Рудницкого, в красочной гамме и всей атмосфере спектакля ощущались и «солнечная игра трона», и сопряженные с ней «легковерие, цинизм, скепсис, ирония опустошенных душ». Поэтому и Дон Жуан «виделся Мейерхольду то галантным придворным кавалером, то духовно опустившимся аристократом, то философом-скептиком, то шутивным соблазнителем» [27; 138]. Судя по замыслу Мейерхольда, Дон Жуан — «лишь носитель масок. Мы видим на нем то маску,

воплощающую распущенность, безверие, цинизм и притворство кавалера двора Короля-Солнца, то маску автора-обличителя, которую пришлось ему носить на придворных спектаклях и перед коварной женой» [27; 138]. Образ Дон Жуана в «Каменном госте» решен в духе «театра синтезов». «Театр синтезов», или гротеск — для Мейерхольда способ выразить в театральных формах трагическое ощущение пугающе многоликого бытия. Актером при этом играет не человек (Мейерхольд никогда не мыслит категорией единичного человека), а сущность явления (не Дон Жуан, а донжуанство). Поэтому маска Дон Жуана вбирает в себя если не все, то, по крайней мере, многие разновидности типа «вечного героя». В силу этого мейерхольдовский Дон Жуан приобретает ряд характеристик, отсутствующих у его прообразов в произведениях Пушкина и Даргомыжского. К числу таковых можно отнести, в частности, его «наивность». Наивный характер эгоизма мейерхольдовского героя, несомненно, связан с теми образами Дон Жуана, которые мы находим в пьесах Тирсо де Молина и Мольера. Героя Тирсо де Молина заставляют вспомнить и такие, отмечавшиеся рецензентами качества мейерхольдовского персонажа, как «здоровый смех» и «грубоватые манеры». В то время как другой ряд также отмеченных рецензентами характеристик мейерхольдовского Дон Жуана, таких как «жеманность», «изнеженность» восходит, вероятно, к мольеровскому герою. От Мейерхольда — не от Пушкина или Даргомыжского — и некоторая неуверенность в себе «утратившего чары мужественности» героя спектакля. Главный конфликт мейерхольдовского творчества — всесильной судьбы и человека, вынужденного лавировать при столкновении с ней, метафорически выражен в знаменитой мизансцене заключительного акта спектакля как контрапункт неумолимо движущейся на зрителя статую Командора и Дон Жуана, бегущего к просцениуму «в рисунке нервных, трепетных зигзагов».

В Дон Жуане из «Каменного гостя» были также и черты, существенно отличающие его от Дон Жуана в мольеровском спектакле. Это прежде всего — черты героев Пушкина и Даргомыжского. Из рецензий можно заключить, что Алчевский все же отдавался иногда «непосредственному чувству, а значит, его Дон Жуан не был чужд лирическим порывам, искренности, поэзии, свойственных пушкинскому герою. В свою очередь, страсть и аффектация, отмечавшаяся многими рецензентами, наводят на мысль о герое Даргомыжского. Но все же «страстность» и «искренность» Дон Жуана в спектакле интерпретировались как маски сценического персонажа, не составляли основу образного решения.

В спектакле Мейерхольда тема судьбы занимает особое место и ставится иначе, чем в пьесе Пушкина и опере Даргомыжского. Если у Пушкина это даже не столько тема судьбы как таковой, сколько тема ро-

мантического героя, опрометчиво бросающего вызов судьбе, которая реагирует вынужденно, хотя и беспощадно, если у Даргомыжского она превращается в тему трагической обреченности человеческой любви, то у Мейерхольда мы имеем дело именно с темой Рока, неотвратимо властвующего над человеческими судьбами. И в этом качестве эта тема у Мейерхольда содержательно и эмоционально задает общий тон всему спектаклю.

Трактовка режиссером образов Донны Анны и Лауры как «как масок одной эротической сущности» отразилась в декорационном решении Головина: планировка их комнат была почти одинаковой. Рудницкий замечает по этому поводу следующее: «Такое решение доводило до остроты парадокса мысль о роковой ошибке и бездушии Дон Жуана, для которого нет разницы между бурным открытым темпераментом Лауры и тайной, глухой, подавленной чувственности Доны Анны» [27; 196]. Тем самым Рудницкий психологизирует замысел режиссера и приписывает этому замыслу элемент морализаторства, что не свойственно творческому методу Мейерхольда. Еще одна цитата из Рудницкого: «Согласно концепции Мейерхольда, бесперывная погоня Дон Жуана за женщинами одушевляема только одной жадной самоутверждения. Поэтому для него все женщины одинаково желанны. Разницы между ними он не видит: и Лауру, и Донну Анну воспринимает как „различные маски одной и той же эротической сущности“» [27; 214]. И здесь Рудницкий склонен исходить из представлений о «человеческом» содержании образа Дон Жуана, что допустимо по отношению к образам Пушкина и Даргомыжского, но не Мейерхольда. Под масками одной эротической сущности» Мейерхольд подразумевает совсем иное. Это высказывание имеет прямое отношение к тому, что он называл «театром синтезов». В любом из вариантов мифологемы Дон Жуана женщины играют ту или иную роль, но всегда — служебную, функциональную: они нужны «для чего-то» и уже потому «как бы все на одно лицо». Нюансы сходства-различия между Лаурой и Донной Анной, равно как и мотив внутреннего перерождения Дон Жуана, не отвечают театральной модели Мейерхольда. Если играется донжуанство, то в женщинах надо видеть не человеческое, а сущностное (конечно, в контексте мифа о «вечном любовнике»), каковым и является начало эротическое.

О других исполнителях известно очень немного. Малоудачными были женские образы. Выявить какую-либо картину об их игре невозможно, так как в рецензиях наличествуют только крайние оценочные суждения. О работе дирижера Н. Малько отзывы по большей части положительные, лишь иногда его критиковали за «вялость темперамента». Думается, однако, что в такого рода негативных оценках проявляется негативное отношение к спектаклю в целом. Мейерхольд истолковывал

оперу «Каменный гость» как музыкальную драму: в спектакле имело место определенное разведение звучащего и видимого. Выявление мейерхольдовского содержания достигалось за счет того, что лирико-психологическое начало, наличествующее в пьесе и усиленное музыкой Даргомыжского, было в спектакле приглушено. Музыка оперы не всегда поддавалась мейерхольдовскому толкованию персонажей: если бы Мейерхольд «ставил музыку», рисуящую эмоции и состояние персонажей, в чем несомненно обнаруживается связь с пушкинской пьесой, где есть и психологический пласт, у него получились бы характеры, но это вообще не мейерхольдовская категория. Режиссеру потребовалась более спокойная тональность музыкального исполнения, чем та, что была предусмотрена композитором. Возможно, поэтому интерпретацию дирижера Н. Малько находили зачастую «корректной», «правильной», но не яркой, артистичной, а эмоциональная выразительность рельефных, интонационно выпуклых речитативных образований отступала порой в исполнении Алчевского на второй план. Это делалось для того, чтобы дать сценический рисунок, не соответствующий, даже противоречащий музыке. Так Мейерхольд поступал и в драматическом театре: усложнение и обогащение исходного материала происходило путем создания сценического контрапункта к словесному ряду. Таким образом, можно видеть, что Мейерхольд последовательно осуществлял свой замысел, порой преодолевая музыкально-драматургический материал, порой наполняя привычное новыми смыслами. Символистский аспект мейерхольдовской интерпретации связан прежде всего с трагическим переживанием им своего времени и реализуется в выявлении среди многочисленных ликов культурной традиции тех, что созвучны этому времени. В спектакле сплелись воедино претворенный в русской культуре европейский миф и собственное мифотворчество Мейерхольда.

Для Мейерхольда, слышавшего Пушкина «сквозь Даргомыжского и вместе с Даргомыжским», «Каменный гость» — прежде всего пушкинское произведение, как бы положенное на музыку Даргомыжским. Однако свою задачу Мейерхольд видел не в том, чтобы «воссоздать» Пушкина, а в том, чтобы посвятить памяти Пушкина свое собственное, глубоко современное и ярко личностное произведение, установить связь времен и на личном уровне (Мейерхольд-Пушкин), и на социо-культурном (начало XX в. — пушкинская эпоха). Соответственно содержание пушкинской пьесы существенно перестраивается — конечно, не на уровне текста: Мейерхольд не меняет в нем ни одной буквы — а на уровне того нового контекста, в который этот текст включается. Осуществляется это включение переструктурированием пушкинского образа. На основе пушкинского содержательного материала Мейерхольд создает образ с совершенно оригинальной структу-

рой, которая и позволяет ему решить поставленные в спектакле задачи. Музыка Даргомыжского используется Мейерхольдом как существенное средство создания собственного образа. При этом она сохраняет в спектакле и собственное, вполне самостоятельное, значение — как голос Даргомыжского о Пушкине. Образ у Мейерхольда, как и образ у Пушкина, — полифоничен. Но природа и характер мейерхольдовской полифонии существенно другие. Если пушкинский образ можно кратко определить как сложно опосредованное авторское переживание, то образ Мейерхольда — сложно объективированное авторское мироощущение. В контексте мейерхольдовского образного решения возникает новое содержание, сложно соотносящееся с содержанием произведений Пушкина и Даргомыжского. В мейерхольдовской трактовке Дон Жуана пылкость, романтичность пушкинского героя оттеняется жеманной манерностью мольеровского героя, а экспрессивность, даже аффектированность Дон Жуана Даргомыжского — грубоватой развязностью героя Тирсо де Молина. Разноликость мейерхольдовского Дон Жуана только подчеркивает неизбежность конфликта между Человеком и Роком. Театральная многоликость бытия у Мейерхольда — символ его трагической сути. Для Мейерхольда неактуальны пушкинские равноправные сопряжения личного и вечного, личного и исторического; частное человеческое существование не вписывается в грандиозный мейерхольдовский художественный универсум. Не только в многоплановом образе Дон Жуана, но в наслоениях культурно-исторических эпох, в рафинированном стилевом контрапункте мейерхольдовского спектакля, в отблеске театральности пушкинских 1830-х годов мы ощущаем мотивы трагической предопределенности существования, призрачности любых человеческих надежд и устремлений.

Если у Пушкина в основе образа лежит подвижное, богатое оттенками непосредственное личностное авторское переживание, которое, охватывая и пронизывая собою различные смысловые слои, сообщает им единство, если пушкинская смысловая полифония облекается в завершенную, гармоничную форму, то в образном решении Мейерхольда основа — статичный неизменный мировой конфликт, который открывается в мельтешении масок, в пестрой смене обликов. Мейерхольд сохраняет многие пушкинские мотивы, однако наделяет их существование иным, чем у Пушкина, содержанием. Пушкинская коллизия из спектакля уходит — тему счастья, неожиданно обретенного и тут же утраченного, Мейерхольд не затрагивает, как не затрагивает и весь круг пушкинских вопросов о счастье. У Мейерхольда жизнь человека — во власти трагической судьбы, вершащейся независимо от его настроений и поступков. В мейерхольдовском мире счастья нет, есть лишь иллюзия счастья. Миром правит инфернальное зло, материализующееся в виде «оживающих»

статуй или таинственных незнакомцев, и спасение человека в остраниии страшного знания рафинированной красотой театральных форм.

Литература, источники

1. Алперс Б. В. Искания новой сцены // Алперс Б. В. Искания новой сцены: сб. статей. М., 1985. С. 31–70.
2. Ал-ый. Мариинский театр // Театр и искусство. 1917. № 6. С. 111–112.
3. Бассехес А. И. Театр и живопись Головина. М., 1979. 156 с.
4. Беляев В. Каменный гость // Русская воля. 1917. 29 янв. С. 6.
5. Борисова М. В. «Каменный гость» Даргомыжского в постановке Мейерхольда // Искусство театра: Вопросы теории и практики. Свердловск, 1989. С. 49–57.
6. Борисова М. В. Бенуа и Мейерхольд в 1917 году // Петербургский театральный журнал. 1992. № 0. С. 77–80.
7. Браудо Е. «Каменный гость» в Мариинском театре // Аполлон, 1917. №1. С. 77–78.
8. Вальтер Е. Иван Алексеевич Алчевский // День. 1917. 29 апр. С. 4.
9. Волков 1.
10. Волков 2.
11. Гликман.
12. Гозенпуд.
13. Громов П. П. Ранняя режиссура В. Э. Мейерхольда // Громов П. П. Написанное и ненаписанное. М., 1994. С. 13–117.
14. Каменный гость // Новое время. 1917. 26 янв. С. 6.
15. Каратыгин В. Каменный гость // Искусство. 1917. № 3–4. С. 5–6.
16. Коломийцев В. «Каменный гость» в Мариинском театре // День. 1917. 29 янв. С. 4.
17. Коптяев А. Премьера «Каменного гостя» в Мариинском театре // Биржевые ведомости. 1917. 28 янв. С. 4.
18. Коробов С. Командир и Медный всадник // Театральная жизнь. 1987. № 2. С. 30–31.
19. Королев С. Об исполнительских принципах И. А. Алчевского (Алчевский в партиях Рауля, Гармана, Дон Жуана) // Вопросы теории и эстетики музыки. М., 1973. Вып. 12. С. 182.
20. Кугель А. Профили театра. М., 1929. 276 с.
21. Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А. Ампула актера. М., 1922. 15 с.
22. Мейерхольд В. Э. К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 года // Статьи 1. С. 143–161.
23. Мейерхольд В. Э. Русские драматурги // Статьи 1. С. 181–188.

24. *Потапова Л. Г. В.* Мейерхольд — режиссер советского музыкального театра. Дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1978.
25. Премьера «Каменного гостя» в Мариинском театре // Биржевые ведомости. 1917. 29 янв. Утр. вып. С. 7.
26. *Римский-Корсаков А.* Музыкальные заметки. «Каменный гость» на Мариинской сцене // Музыкальный современник. 1916. № 4. С. 76.
27. *Рудницкий К. Л.* Режиссер Мейерхольд. М., 1969. 527 с.
28. *-ский. Вс. Э.* Мейерхольд о постановке «Каменного гостя» // Биржевые ведомости. 1917. 26 янв. С. 5.
29. Соллертинский.
30. Статьи 2.
31. *Титова Г. В.* Мейерхольд и художник // Мейерхольд. К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб., 1998. С. 77–114.
32. *Чесноков А.* «Каменный гость» на сцене Мариинского театра // Петроградская газета. 1917. 28 янв. С. 4.
33. Фукс.

«ПРИЗЫВ К ОДНОЙ ЛИШЬ КРАСОТЕ» В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА. ОПЫТ ОБРАЩЕНИЯ К «СНЕГУРОЧКЕ»

В своей работе Т. Шах-Азизова утверждала, что В. Э. Мейерхольд, которому была близка эстетика и сказочная условность «весенней сказки», так и не обратился к ней, «вероятно, сохраняя память о неуспехе спектакля „художественников“ ..., не видя в “Снегурочке” достаточных ресурсов драматизма» [42]. Но, как выяснилось, Мейерхольд осуществил постановку не только драмы Островского, но и оперы Римского-Корсакова, хотя судьба этих сценических опусов оказалась очень непростой.

Действительно, «Снегурочка», поставленная К. С. Станиславским в МХТ, сыграла определенную роль в истории обращения Мейерхольда к этой драме. В 1900 г., после смерти драматурга, возник живой интерес к «весенней сказке». «“Снегурочку” рвут на части, на нее смотрят как на манну небесную и хлеб насущный, ею хотят жить, на нее возлагают надежды», — отмечал в сентябре 1900-го критик Н. О. Ракшанин [30]. Новый театр (филиал Малого) и МХТ практически одновременно взялись за ее постановку: мечтали вдохнуть жизнь в холодное сердце «Снегурочки», внести свою лепту в театральную реформу.

А. П. Ленский, организатор Нового театра, и Станиславский, создатель МХТ, выросли на лучших реалистических традициях Малого театра и стремились к их возрождению. После реформаторских опытов С. И. Мамонтова каждый из них искал свой путь, ратовал за утверждение в театре актерского ансамбля, возглавляемого и вдохновляемого режиссером. Ленский в докладной записке директору Императорских театров В. А. Теляковскому категорично заявлял, что «ансамбль на нашей сцене — явление случайное. А для того, чтобы он стал явлением обычным, к сожалению, недостаточно одного участия крупных артистических сил театра, как это полагают многие. Ансамбль создается другим, столь же необходимым художником сцены, как артист, и этот художник сцены — режиссер!» [28; 211]

Говоря в 1900 г. о специфических особенностях пьесы Островского и ее образной насыщенности (фантастика, народно-бытовой колорит, лирико-драматическая сфера), критик Н. Е. Эфрос так формулировал задачи перед режиссером-постановщиком: «придать конкретной постановке возможную поэтичность, найти среднее между фантастичностью сказки и реализмом сцены и дать иллюзию всех волшебных причуд пьесы, не впадая во враждебную художественности феерию. Для таких задач нужен режиссер-художник, со вкусом и тактом, который бы знал

сцену и ее условия, но не был бы рабом их» [38]. Ленский и Станиславский, обращаясь к «Снегурочке», при общности цели ставили перед собой разные задачи, «каждый из режиссеров подходил к своей задаче по своей собственной дороге», поэтому и постановки их «интересны каждая в отдельности и каждая в своем роде», «оба толкования в одинаковой степени интересны» [30].

Ленский, мечтая создать театр, «доступный широким народным массам, театр с серьезным классическим и современным репертуаром, ставящий перед собой благородные воспитательные цели, театр художественный, с заботой об ансамбле и реализме исполнения, театр образованного актера и культурного режиссера» [14], постановкой «Снегурочки» декларировал свои художественные принципы. Ее премьера стала «своего рода официальным признанием Нового театра... Лед, по-видимому, сломлен именно „Снегурочкой“» [33]. Доказательством служил репертуарный успех — 69 раз пьеса прошла в течение пяти сезонов.

Залогом успеха постановки Ленского явилась поэтическая трактовка сказки Островского. Задачи, которые себе ставил режиссер — воспитание нового актера, создание сложного спектакля по пьесе с двойственной природой правды и сказки, при отказе от традиционной фееричности, в основном были решены. «“Снегурочка“ на сцене Нового театра осталась в полной мере „Снегурочкой“ Островского, сохранив всю свою нежность и сказочную неуловимость» [38].

Если Ленский ключевой считал поэтическую, лирико-драматическую сферу «весенней сказки», то для Станиславского ближе был живописно-сказочный, фантастический пласт. «Фантастика на сцене — мое давнишнее увлечение. Я готов ставить пьесу ради нее. Это весело, красиво, забавно; это — мой отдых, моя шутка, которая изредка необходима артисту... Весело придумывать то, чего никогда не бывает в жизни, но что тем не менее правда, что существует в нас, в народе — в его повериях и воображении» [37]. С присущим ему размахом режиссер занимался новой постановкой, традиционно предприняв экспедицию в Архангельскую губернию, где был собран богатейший материал: костюмы, вышивки, посуда, деревянная скульптура. Видимо, разделяя мнение Васильева, что музыка Чайковского «слишком самостоятельна для того, чтобы достигать только вспомогательных целей» [37], Станиславский специально заказал музыкальную партитуру А. Т. Гречанинову.

Мейерхольд, у которого в этот период начались осложнения в отношениях с руководством Художественного театра, не был занят в «Снегурочке», но исправно посещал репетиции и своими впечатлениями делился в переписке с А. П. Чеховым. Так, в письме от 4 сентября 1900 г. он сообщал: «В театре нашем идет большая спешка. Репетиции утром

и вечером. Много народу, оживление. „Снегурочка“ почти слажена. Поставлена пьеса изумительно. Столько красок, что, кажется, их хватило бы на десять пьес. Гречанинов, написавший музыку к „Снегурочке“, перещеголял Римского-Корсакова наивной простотой и стильным колоритом. Есть в музыке места, когда публика вдруг раздражается гомерическим хохотом. И заметьте, такое впечатление на публику производят не слова, а только музыка. Постарайтесь приехать к открытию (20 сентября), чтобы послушать эту прелесть. В Москве у нас теперь гостит Максим Горький. Он не пропускает ни одной репетиции и в полном восторге» [26; 27].

Основное внимание Станиславского было направлено на внешнее оформление спектакля, в чем ему активно помогал художник-декоратор В. А. Симов. «Смело скажу, никогда еще ни у какого русского режиссера не было такого богатства и блеска вымысла, „выдумки“, как говорил Тургенев. Больше всего захватывают К. С. Станиславского сочетания красок, роскошь колорита, игра света, неожиданная компоновка групп несут его с неудержимой силой и часто *уносят за рамки пьесы, наперекор ее ясным требованиям...* Красоту живописную он чувствует неизмеримо лучше и сильнее, чем красоту слова» [43], — в этом отзыве Н. Е. Эфроса кроются причины удач и неудач спектакля.

Упрекая Островского в длиннотах, Станиславский насытил «веселую сказку» зрелищными изысками, отчего она разрослась неизмеримо, что явилось типичным случаем самодовлеющей режиссуры в пору ее формирования. «Это — фурор, волшебство... *Обстановка задавит текст, поэзию, полчаса будут думать, „как они это все соорудили“*» [5], — и в этом восторженном отзыве сорежиссера по спектаклю А. А. Санина видно, что пьесу Островского Станиславский ценил «только как толчок его фантазии», «как канву, по которой вправе уже расшивать свои собственные узоры» [43]. В погоне за фантастическими эффектами и подробностями Станиславский так увлекся углублением и разработкой мелочей, что перегрузил спектакль и сделал его, сам того не желая, скучным. И в результате, «спектакль не имел успеха» [39; 80, 81]. Л. Собинов писал после премьеры: «Ждал я от постановки очень много. Много, конечно, и получил, но многое как-то очень уж перехвачено. Костюмы удивительные, массы двигаются замечательно, но отдельные персонажи пропадают с головой за всеми этими утомляющими внимание подробностями... В общем поставлено хитро, но скучновато... Фантазии-то много, но поэзии-то осталось мало. Все как-то стерлось в этом мейнингенстве» [36].

Мейерхольд, внимательно следивший за подготовкой к спектаклю, и вместе со всем коллективом театра возлагавший большие надежды на ее успех, в письме к А. П. Чехову от 1 октября 1900 г. сообщил,

что «Снегурочка», на которую потрачено безумное количество артистических сил, столько напряжений режиссерской фантазии и столько денег, — провалилась. Все участвующие пали духом и продолжают свою работу с болью в душе и уныло... Публика, равнодушная и к красоте пьесы, и к тонкому юмору ее, критиканствует, повторяя мнения разных „ведомостей“ и „листков“. Сборы уже начинают падать. Все чувствуют себя неловко...» [26; 28]. Среди причин провала Мейерхольд называет «слепое... доверие к прессе» «развинченной публики», качество самой пьесы, которая «мелка, хоть и красива». Часть вины он взваливает на главного режиссера: «опять перемудрил». Но главную причину неуспеха постановки МХТ Мейерхольд видит в том, что «очевидно, „Снегурочка“ отжила свой век. Очевидно, при „современной смуте“ на развалинах строя всей нашей жизни — мало призыва к одной лишь красоте...» [26; 28]. Еще до получения этого письма А. П. Чехов писал О. Л. Книппер: «Читал сегодня первые рецензии насчет „Снегурочки“, только вначале нравится, потом же надоедает, как забава. Я того мнения, что ваш театр должен ставить только современные пьесы, только! Вы должны трактовать современную жизнь, ту самую, какую живет интеллигенция и какая не находит себе трактования в других театрах за полную их неинтеллигентностью и отчасти бездарностью» [8; 198]. То же самое он советует Мейерхольду: «Не ваше дело играть такие пьесы, и если бы пьеса имела громаднейший успех, то я все же был бы против ее постановки у вас. Ваше дело — „Одинокие“, это тип, которого вы должны держаться, хотя бы они, т. е. „Одинокие“, имели бы даже неуспех» [8; 198].

Мейерхольд, не попав в число пайщиков при реорганизации МХТ в 1902 г. и уехав в провинцию, создает Товарищество новой драмы, где, по заветам Чехова, ставит в основном современные пьесы. И в этот современный репертуар, находясь в сезон 1904 / 1905 гг. в Тифлисе, Мейерхольд включает «Снегурочку». Очевидно, это была попытка довести замысел учителя до успешного завершения, поскольку «в Тифлисе, как некогда в Херсоне, Мейерхольда сразу и с радостью восприняли как продолжателя традиций МХТ. Предваряя гастроли, газеты писали: „Забота об общем ансамбле, о стройности исполнения и цельности впечатления пьесы — вот основные тезисы, заимствованные г-ном Мейерхольдом у Художественного театра“» [13; 139].

Снегурочку, по-видимому, играла Е. Мунт, которая, также не попав в число пайщиков, оказалась с Мейерхольдом в Херсоне, а затем в Тифлисе. Претендуя по своим актерским данным на те же роли, что и М. П. Лилина, Мунт в МХТ находилась в положении вечной дублерши. «В Москве было тогда четыре Снегурочки: две — в Художественном театре и две — в Малом. Материалы прессы... убеждают в том,

что восхищенные критики безоговорочно признали Мунт победительницей в этом невольном соревновании. Горький подарил ей сборник своих рассказов с надписью: „Екатерине Михайловне Мунт — воистину сказочной прекрасной Снегурочке“. И, тем не менее, в театре, понятно, она оставалась в тени» [13; 166]. Не обладая выдающимися внешними данными, она умела быть прелестной. В «Тифлисском листке» от 14 октября 1904 г. отмечалось, что «у г-жи Мунт очень выразительны лицо и глаза, и всякая смена впечатлений отражается в них с удивительной ясностью» [13; 167]. «„Ясность“, „свежесть“, „простота“, „искренность“, „задушевность“. Рецензенты точно соревновались в подборе достойных ее эпитетов. А кто-то из критиков назвал игру Мунт „лучистой“» [13; 167]. «Снегурочка» в Тифлисе была показана трижды, и в длинном списке пьес, поставленных на рождественских праздниках, Н. Д. Волков отмечал, что «с постановочной точки зрения представляли интерес „Снегурочка“ и „Царь Федор“, но чего-либо нового, по сравнению с Художественным театром, Мейерхольд здесь не дал» [7; 189].

И все же «весенняя сказка» в постановке Товарищества новой драмы осталась в памяти зрителей, вручивших Мейерхольду на закрытии тифлисского сезона 27 февраля 1905 г. адрес со словами: «Вы победили нас. Вы сумели разбить лед сомнения, лед недоверия. Когда вы явились к нам, мы не знали вас. Ваши имена были пустым звуком. И мы недоверчиво спрашивали друг друга: „Что это за Товарищество новой драмы? Какие новые пути старается оно нам открыть?“ Вы победили. Трудной, упорной борьбой, целым рядом художественных побед вы доказали нам, что путь, намеченный вами, — верный путь, искусство, которому вы служите, — истинное искусство! ... Вы покорили нас дружным натиском стройного ансамбля, упорными атаками пьес нового репертуара. ... Вы воскресили старого Шекспира, с подмостков сцены дали мрачную картину древней Руси, перенесли нас в сказочный мир берендеев» [13; 173].

В 1910-е гг. в культурной среде меняется отношение и к Островскому, и к его «Снегурочке». В это время издаются основательные научные труды Ф. Батюшкова и Н. Кашина, посвященные фольклорной основе и образной природе «весенней сказки». Наконец-то в Островском увидели поэта, а не только реалиста-сатирика. Мейерхольд, ставя «Грозу» на сцене Александринского театра, в своей речи к актерам в 1915 г. обратил их внимание «на особенности языка Островского и на различии между его языком и языком Гоголя», для того, чтобы они «установили для себя тот план, в котором должны по-особенному зазвучать слова художника, творившего из начал коренных русских, отнюдь не сатирика, а *народного поэта*» [39; 291].

«Гроза» Мейерхольда проникнута поэзией, образностью и сказочной условностью «Снегурочки», что подметил А. Р. Кугель: «Дело идет

уже не о „Темном царстве“, во вкусе Добролюбова... Дело идет все же о том, реальна ли история Катерины, и самая Катерина, и все ее окружающие — или никого из них нет, всех нужно рассматривать, как в сказке, живущих в некоем царстве, не в нашем государстве... Берендейский ли купец Дикой, берендейский ли ухарь Кудряш — или Калиновский? Г. Мейерхольд решает, что берендейские... И так как все берендейские, и Кабаниха — берендейка, — то во всем нашем отношении к „Грозе“ должно преобладать то философско-созерцательное, сказочно-пассивное, намеренно-условное отношение, какое мы испытываем, когда смотрим, например, „Снегурочку“» [19].

А. А. Гозенпуд утверждал, что «в оперных и драматических постановках Мейерхольд нередко обращался к разработке родственных тем. Это не были спектакли-двойники. Чаще всего произведения и их сценическая реализация существенно отличались. Но для режиссера было внутренне необходимо вновь вернуться к разработке волновавшей его темы» [12; 275]. И история со «Снегурочкой» явилась тому подтверждением, но в случае с оперой Римского-Корсакова на сцене Мариинского театра такое обращение возникло по воле обстоятельств. Любя музыку и находя ее «высочайшим из искусств», Мейерхольд считал, что «смысл всякой музыки становится ясным... когда душа слушателя сливается с душой композитора» [11; 26], о чем он говорил еще перед тифлисской премьерой «Смерти Тентажиля» в 1906 г. С этими же мыслями он пришел в Мариинский театр, где в течение 1909–1913 гг. поставил оперы «Тристан и Изольда», «Борис Годунов», «Орфей» и «Электра». Мейерхольд ценил сложившиеся в Мариинском театре исполнительские и постановочные традиции и, по утверждению И. Д. Гликмана, «меньше всего стремился эти традиции разрушить», «у него была иная цель: переосмыслить эти традиции» [11; 27]. В этот период он энергично отстаивал первенство музыки в оперном спектакле, доказывая, что «неправда и фальшь приобретают особенно острый характер, когда оперная сцена подвергается влиянию драматического театра реалистического направления» [11; 43]. В зрелые годы Мейерхольд признавался: «В своих постановках, осуществленных до революции в бывшем Мариинском театре, я ставил задачей подчинить режиссуру и актерскую игру не тексту либретто, а музыке, искал сценических решений в оркестровой партитуре. На этом отрезке пути у меня были известные достижения, но были и потери. В своих работах после революции я, не отказываясь от общей подчиненности партитуре, стал стремиться освободить актера-певца от слишком большой скованности музыкой» [9; 330]. В процессе работы над оперными постановками у Мейерхольда сложилось окончательное представление о музыкальной драме, которая «должна исполняться так, чтобы у слушателя-зрителя ни одной

секунды не возникало вопроса, почему эту драму актеры поют, а не говорят» [11; 43].

Когда в 1916 г. руководство императорских театров решило в очередной раз возобновить на Мариинской сцене «Снегурочку», быстро исчезающую из репертуара, постановку поручили осуществить режиссеру театра Н. Н. Боголюбову. Но тот в начале 1917 г. по состоянию здоровья уехал на юг, где и задержался на долгое время, застигнутый революционными событиями.

Мейерхольду, поставившему в Мариинском театре в 1917 г. оперу А. С. Даргомыжского «Каменный гость», явившуюся последним спектаклем императорской оперы, после октябрьского революции срочно поручили взять на себя возобновление «Снегурочки». В письме от 28 октября 1917 г. Мейерхольд обратился к консультанту бывших императорских театров К. Д. Чичагову с просьбой: «... А. И. Зилоти обратился ко мне с просьбой следить за репетициями „Снегурочки“. Я было принялся за работу, но вот заболел (фурункул на ноге, сделана операция, не могу ходить). В четверг 26-го я должен был подобрать костюмы с тем, чтобы потом представить выбранное Вашему утверждению, но вместо меня эту работу произвели другие режиссеры оперного театра — гг. Кравченко и Воеводин. На вторник 31 с. м. назначена первая обстановочная репетиция. Покорнейше прошу Вас пожаловать в Мариинский театр... и посмотреть все, что выбрано режиссерами-заместителями. Предварительно вызовите, пожалуйста, к себе костюмера г. Павлова и возьмите от него отчет, в каком положении дело со „Снегурочкой“. Пусть он скажет Вам, из каких других опер делался подбор» [26; 191].

И. Д. Гликман утверждал, что эта постановка была для Мейерхольда как режиссера «безрадостной, вследствие сложившихся трудных обстоятельств» [11; 243], таких как, во-первых, нездоровье, а во-вторых, готовые декорации и костюмы из другого спектакля. Но здесь надо отметить, что Мейерхольд изначально не отказался ставить «Снегурочку», так как тема эта, если судить по неоднократному обращению, была ему интересна, и это, наверняка, было известно заведующему труппой А. И. Зилоти, человеку высокой культуры. В этом вопросе никто на режиссера не оказывал давления, как может показаться с учетом обстоятельств только что свершившейся революции. Н. А. Малько рассказывал об отношениях театра с новой властью: «Что касается художественной стороны, здесь не было абсолютно никакого нажима, даже влияния. Сразу определилось отношение к искусству и театру как к художественной ценности, художественному наследству, которое надо сохранить, а не разрушать» [24; 97].

Создание спектакля в уже готовых декорациях могло расстроить режиссера, на протяжении многих лет тесно сотрудничавшего с А. Я. Го-

ловиным. Но «замечательные декорации К. А. Коровина» [11; 243] как нельзя лучше передавали лирическую поэзию «Снегурочки», которая так привлекала Мейерхольда.

Коровин, сложившийся как театральный художник в абрамцевском кружке и Частной опере С. Мамонтова, признавался, что, создавая свои картины, он всегда стремился «петь красками», и в театре «сделал праздник глаза и поэзию — картины ноктюрна, почти романс, почти музыку» [18]. Художник так определял свою задачу при постановке «Снегурочки»: «Здесь надо дать поэму России, поэму русской природы... Ее лес, иней, речную струю, мелколесье... Ее пробуждение весны... Ведь „Снегурочка“ — это поэма, трогательнейшая поэма русской природы!» [4] Пейзаж, самая сильная сторона коровинского творчества, явился доминирующим в оформлении «весенней сказки», так как присутствовал во всех актах, кроме второго. И каждый раз это был новый художественный образ, непосредственно связанный с основной идеей оперы — мечтой о неиссякаемом источнике жизни и животворящем тепле. Эту идею Коровин, чутко следуя музыке Римского-Корсакова, последовательно проводил от картины к картине.

Уже в прологе художник давал настоящее ощущение зарождающейся весны: «Как будто еще молчалива земля, покрытая пуховою порошей, холодом веет от фиолетово-розового, темнеющего кверху ночного неба, но в пейзаже уже нет спокойного торжества зимы, в нем все напряжено, наполнено ожиданием тепла» [6; 171]. В первой картине пролога, с одной стороны, еще чувствовалось влияние В. Васнецова, но, с другой стороны, художнику, чье декорационное искусство «по смелости, размаху и сочности мазка приближалось к фресковой живописи» [32], удалось преодолеть камерность васнецовского решения. Коровин добился на сцене ощущения простора, отодвинув пригорок к заднему плану и отделив домики берендеев от места действия настолько, что становились «еле различимыми мерцающие огоньки освещенных строений» [6; 171], а это более соответствовало характеру музыки. Раздражавший некоторых критиков «будничным реализмом» этой картины, якобы изображающей «ельник около Перловки», «создавал естественное сопровождение прологу оперы с его своеобразными натурными музыкальными этюдами» [6; 174], построенными на подражании звукам природы.

Во второй картине пролога, где происходила первая встреча берендеев со Снегурочкой, столкновение реальности со сказкой, художник противопоставлял серым избам и неказистому забору из почерневших кольев на сменившемся заднике обобщенную живопись сумрачного, в порывистых облаках неба. Задник у Коровина всегда нес основную смысловую нагрузку. В I акте художник разместил на нем слободку, утопающую в молодой зелени, утверждая главную тему «Снегуроч-

ки» — прославление русской весенней природы. И, в отличие от Васнецова, следовавшего указанию автора и изобразившего в эскизе этого акта цветущий подсолнечник, Коровин сделал композиционным и смысловым центром только что распустившуюся березку. А для усиления впечатления большой сцены использовал особый прием: «линии плетня, взбирающегося на холм, вьющейся дорожки в слободку, даже расстановка изб образуют форму своеобразного рупора, раскрывающегося на зрителя» [6; 175].

Декорации заповедного леса особенно отличались богатой нюансировкой и цветовой емкостью живописи. Сумрачно-зеленый колорит огромных елей, размещенных на двух кулисах, арке и тюлевой завесе, складывался из сложного сочетания густых фиолетовых, серых, розовых, синих, красных импрессионистических мазков. А на сияющем красками живописном заднике Коровин изобразил свежий пейзаж, смело используя приемы станковой живописи: «на солнечном песчаном пригорке приютился молодой соснячок; чуть-чуть проглядывает сквозь верхушки деревьев звонко-голубое небо. Притихшие, по-болотному темные глубокие воды лесного озера холодят теплую землю его обрывистого берега, в их глубине, смутно, как во сне, живут облегченные краски отражений» [6; 178]. Для Коровина была характерна продуманность общего декоративного ансамбля. Здесь с солнечными тонами песчаного пригорка замечательно сочетались теплые рыжеватые цвета скомошьих костюмов. А кирпично-красная рубаха и широкий фиолетовый пояс блуждающего в поисках Снегурочки Мизгиря на фоне цветового спектра затененных елей при выключенном освещении задника настраивали на переход к следующей картине — волшебному лесу.

Свободно трактуя авторские ремарки, художник, чтобы не нарушить поэзию пейзажа, в III акте отказался от шатров берендеев и выбрал временем суток день вместо догорающей зари, чтобы избежать колористических повторов в изображении раннего утра IV акта. Последний акт явился кульминацией спектакля, здесь драматургический, музыкальный и живописный замыслы достигли полного слияния. Несмотря на то, что в пейзаже и в организации сцены по сравнению с III актом практически ничего не изменилось, в живописи задника возникал иной образно-интонационный строй. «Оранжевой зарей охвачено высокое небо. Легко плывут по нему жемчужные облака, красиво оконтуренные оранжевым ободком — тенью. А внизу широко расстилаются воды огромного озера. Дрожат в чуть заметной его ряби золотистые отзвуки багрянца, вдали на горизонте отражается, как в зеркале, силуэт далекой лесной гряды, возле берега нежные чашечки кувшинок белым ковром расстилаются на озере. И словно вобравши в себя всю звонкую силу лесных красок, ярко зеленеет на береговой косе справа молодой лесок...

Уже при открытии занавеса, когда сцена еще пуста, этот пейзаж воспринимается как гимн природе, как прославление ее богатства и красоты» [6; 179]. Яркость красок вступающего в свои права лета отражалась и в костюмах действующих в этой сцене героев, отчего общая атмосфера тепла создавала ощущение реальности происходящего на глазах зрителей чуда превращения холодной Снегурочки в любящую женщину и естественности перехода после ее трагической гибели к финалу — гимну Яриле-солнцу.

Б. Асафьеву, отметившему, что Коровин в декорациях к «Снегурочке» «подлинно красками и красочно мыслил», особенно понравились «озеро Ярилиной долины» и «открытые сени дворца Берендея» [1]. Коровин, свободно обращаясь с авторскими указаниями, перенес действие II акта из открытых дворцовых сеней на широкий двор. «Слева в излюбленном художником диагональном развороте величественно возвышаются дворцовые открытые сени, а в глубине сцена замыкается крытой тесом высокой бревенчатой лестницей. В такой интерпретации декорации более приспособлены для широкого развертывания массовой сцены — суда над Мизгирем, на который по царскому зову сошлись берендеи» [6; 177]. В изображении самого дворца Берендея Коровин, глубоко чувствовавший и знавший стиль отечественной архитектуры, довольно свободно трактовал пропорции древнерусского зодчества, преувеличивая их и избегая мелких деталей для создания ощущения монументальности, «для большей внушительности в деревянном дворце» помещал «каменные массивные проемы окон» [6; 177]. А в виртуозной росписи дворцовых стен художник проявлял такую недюжинную фантазию, что ни один из многочисленных узоров не повторялся.

Включая костюмы в общий колористический ансамбль, Коровин отталкивался в их создании, как и В. Васнецов, от народно-бытовой основы, о чем свидетельствует надпись на эскизе костюмов берендеек, хранящемся в фондах Санкт-Петербургского театрального музея: «Рубашки, головной убор, тюнрюры взять от мордовских костюмов... Окрасить... холст набойками различных цветов, но проверенных со старых русских набоек, а не от себя». Большой фантазией и роскошью отличались костюмы главных героев: богато расшитый кафтан Мизгирия, белоснежная в разноцветных камнях мантия Берендея. Костюм Снегурочки художник сначала хотел сделать похожим на одежду берендеек, только понарядней, но в конечном итоге, чтобы подчеркнуть особое происхождение и иную сущность главной героини, оставил васнецовский вариант: белую длинную шубку с белым мехом, белые же шапочку, сапожки и варежки.

Коровин оформил практически все оперы Римского-Корсакова, но «Снегурочка» явилась одной из самых больших удач художника,

подлинным выражением сути и духа оперы с ее человечностью, теплым лиризмом и глубокой поэзией. Художнику, как никому из предшественников и последователей, удалось передать изобразительными средствами «изумрудно яркие звуковые вышивки с затейливыми узорами» [10; 9] музыки Римского-Корсакова, «затейливую переливчатую игру света и теней, ярких и заглушенных красок, смену пестрой чисто-восточной узорчатости и прелестной, как бы воздушной, в лазури неба парящей, звончатости» [10; 9]. В «Снегурочке» «вылилась вся его страстная любовь к русской природе, сказались все лучшие стороны его искусства — непосредственность чувства, высокий образный строй, тождественный драматургическому замыслу, блистательная живопись» [6; 180].

Созданное художником для постановки в Большом театре декорационное оформление сгорело при пожаре 1914 г. По свидетельству Р. И. Власовой, «в апреле 1915 года Коровин вместе со своими помощниками Г. И. Головым и Н. А. Клодтом приступил к возобновлению оформления „Снегурочки“. Но лишь костюмы были оставлены без изменений, эскизы же декораций художники, по-видимому, переработали основательно. С этих оригиналов в 1916 году были сделаны декорации и костюмы для Мариинского театра» [6; 170]. Здесь, видимо, речь идет о костюмах главных героев, а для массовки использовались атрибуты из «Сказки о царе Салтане» (см.: [11; 397]).

Работа Мейерхольда с Коровиным была построена на взаимопонимании, что подтверждает история с костюмами для птиц в прологе. «В эскизах и 1911 и 1916 года — это обычные балетные туники; слегка украшены перышками лишь головы и запястья. Однако Мейерхольд... учитывая, что спектакль предназначен главным образом для детей, счел необходимым сделать эти костюмы более натуральными. На эскизе номер семь возле пометки „для детей“ он приписал: „Прошу плечи и руки (обнаженные в рисунке. — Р. В.) закутать“, и сбоку: „Сделать маски из материи, обшить перышками“. Поправку режиссера Коровин принял, хотя оперение птиц он сделал рисованным — это было удобнее и для артистов, и практичнее, и выразительнее» [6; 174].

Премьера возобновленной «Снегурочки» состоялась 14 декабря 1917 г. В это смутное время идейно-нейтральное, фантастически-отвлеченное, поэтически-возвышенное произведение для петербургской интеллигенции вдруг обрело свою актуальность. В единственной сохранившейся рецензии на этот спектакль Г. Н. Тимофеев писал: «Вдохновенная веселая сказка Римского-Корсакова (по Островскому) вновь появилась на Мариинской сцене в то время, как царит зима в природе и в нашей жизни. Но волшебство искусства вызвало весеннее настроение. Мечта художника стала действительностью, а действительность отпала, как тя-

желый кошмар. Мы в счастливой стране Берендеев, где царствует свобода и красота» [40]. «Солидный, глубоко эрудированный и безусловно честный» [21; 444] рецензент, убежденный, что «главное в „Снегурочке“ — ее гениальная музыка», был категоричен в оценке работы дирижера и режиссера. Отметив слабость пролога из-за «неустойчивых ритмов», он все же заключил, что «в остальном дирижер Н. Малько достиг не только равновесия ансамбля, но и художественности» [40].

Долгое время из-за отсутствия информации публиковались неверные сведения об этой постановке. Так, рецензент А. Б. в статье «„Снегурочка“ на сцене Мариинского театра» в 1928 г. указывал, что «еще в 1916 году в дирекции императорских театров возникла мысль обновить „Снегурочку“». Постановка была поручена В. Э. Мейерхольду, декорации заказаны К. А. Коровину, дирижировать должен был Альберт Коутс. Война и революция задержали осуществление спектакля, который состоялся только в 1918 г.» [35; 21] И. Д. Гликман также считал, что за дирижерским пультом на премьере находился Коутс, хотя в афише этого спектакля, сохранившейся в фондах музея Мариинского театра, значится фамилия Малько. Это подтвердил и Л. Н. Раабен в статье «Дирижеры», напечатанной в юбилейной монографии о Ленинградском театре им. С. М. Кирова в 1967 г.: «С Малько связана первая пореволюционная постановка оперы „Снегурочка“ Римского-Корсакова, осуществленная через два месяца после Октября (14 декабря 1917 г.)» [22; 175].

Творческий союз дирижера и режиссера сложился еще до «Снегурочки». На титульном листе журнала «Любовь к трем апельсинам», редактором-издателем которого был Мейерхольд, постановщик написал: «С глубокой признательностью режиссер, ищущий с дирижером прочного союза» (см. фото обложки: [24]). Малько «был в подлинном смысле слова дирижером-артистом со всеми качествами и чертами, свойственными именно этой профессии» [25; 3]. Подтверждением вдумчивой, заинтересованной работы Малько над «Снегурочкой» могут служить его более поздние ссылки на партитуру этой оперы в качестве примеров в книге «Основы техники дирижирования» (см.: [25; 67]).

Анализируя постановочную часть, Г. Тимофеев счел, что «В. Мейерхольд не проявил здесь сколько-нибудь выдающегося творчества» [40], и возмущился «появлением Весны в четвертом действии из-за кулисы вместо поэтического явления Весны из озера, согласно ремарке либретто». Другая претензия возникла у критика по поводу хореографических номеров: пляски птиц и сцены «Просо». «Неужели нельзя было избежать шаблона неестественно пляшущих птиц — переодетых воспитанниц и воспитанников театрального училища?» — этот вопрос задал Тимофеев, видимо, оглядываясь на реформаторскую постановку «Снегурочки» И. М. Лапицкого в Петербургском Театре музыкальной

драмы, где птичьи танцы исполняли хористы, обученные по музыкально-ритмической системе Э. Жак-Далькроза.

Но надо отметить, что и та интерпретация вызывала недовольство критики. «Не менее неудачна постановка хора „А мы просо сеяли“ в финале: мизерное впечатление производят эти жидкие две шеренги, вяло сходящиеся и отступающие при словах: „А мы просо сеяли“ („А мы просо вытопчем“)» [40]. Рецензент, очевидно, ждал от Мейерхольда в «Снегурочке» хореографических открытий, потрясенный пластикой «Орфея». Но над оперой Глюка вместе с режиссером работал хореограф-постановщик М. М. Фокин. В «Снегурочке» же танцы ставил (еще с 1898 г.) А. В. Ширяев. Он увлекался народными и характерными танцами, изучал их и записывал с 1902 г., путешествуя по Европе и России. К 1917 г. хореограф имел уже большой опыт интерпретации фольклора. Он первым в мире создал систему обучения танцовщиков характерному танцу, открыв класс в Санкт-Петербургском Императорском театральном училище.

Судя по описанию Тимофеева, Ширяев хорошо знал традиции исполнения русской народной весенней игровой хороводной песни «А мы просо сеяли», которую Римский-Корсаков, одну из немногих, использовал в своей опере. Е. В. Гиппиус, описывая разные модели поведения танцующих в этой «одной из древнейших русских (и украинских) игровых трудовых песен», указывал, что «наибольшее распространение имел вариант, где девушки выстраивались в два ряда лицом друг к другу, каждая группа девушек попеременно пела одну строфу песни, то приближаясь, то отступая» (цит. по: [2]). Н. М. Бачинская и Т. В. Попова причисляли этот хоровод-игру к «некруговым формам с разделением участников на два хора (обычно парней и девушек) и движением „стена на стену“» [3]. Пляска же скоморохов, «столь замечательная по оригинальным модуляциям в ее музыке», все-таки доказала состоятельность хореографа: прошла «бойко, с увлечением» [40]. Критик ничего не написал про балетные шаблоны в этом номере, за которые Ширяева ругали в предыдущих постановках, но и не обмолвился о новой хореографии. Видимо, балетмейстер учел прежние замечания и усовершенствовал этот танец.

В спектакле участвовали, как писал И. Д. Гликман, «выдающиеся вокалисты. Снегурочку пела М. В. Коваленко, Купаву — М. Б. Черкасская, Берендея — К. И. Пиотровский, Мизгиря — П. З. Андреев» [11; 244]. Несмотря на то, что Мейерхольду пришлось работать с уже сложившимся ансамблем опытных артистов, это было явным плюсом в создавшейся ситуации. И большинство из них были гибкими и талантливыми драматическими исполнителями.

Например, П. З. Андреев, первый раз исполнивший роль Мизгиря в сезоне 1903 г. в театре петербургского Народного дома, в работе

над ролью «пользовался личными указаниями и советами Н. А. Римского-Корсакова, послужившими молодому певцу неоценимым руководством и в последующих творческих работах» [20; 18]. В знак высокой оценки артистизма Андреева композитор подарил певцу портрет с собственноручной подписью: «Исполнителю роли Мизгиря Павлу Захаровичу Андрееву на память от сочинителя Снегурочки» [20; 39]. Уйдя в «Лирическую оперу», художественным руководителем которой в сезон 1904 / 1905 г. был С. И. Мамонтов, Андреев осознанно сделал этот шаг, дабы поучиться «глубочайшему художественному реализму» [20; 45]. Впоследствии артист вспоминал, как Мамонтов «упорно и тонко работал над образом, детально отделявал жест и ритм сценического рисунка» [20; 19]. Пройдя такую серьезную школу, Андреев поражал слушателей не только «красивым, звучным и ровным во всех регистрах баритоном, полным владением голосом, прекрасной, яркой дикцией», но и «вдумчивой, осмысленной игрой» [27].

Тимофеев после премьеры 1917 г. отметил «характерного Мизгиря П. Андреева, артистично передавшего свою партию». А вот выступление М. В. Коваленко в роли Снегурочки оказалось, по мнению рецензента, «слабой стороной спектакля», поскольку артистка «ни в сценическом, ни в вокальном отношении не осуществляет всех намерений композитора. Нет легкости колоратуры, нет очарования экспрессии». Видимо, певица была в тот момент не в лучшей форме, да и ее собственная трактовка не подразумевала особой экспрессии. В статье к 20-летию артистической деятельности Коваленко среди многочисленных ролей особенно упоминался этот созданный ею образ и отмечалось, что «три слова горят над ее артистическим „я“ — тепло, простота и искренность» [16]. В Еженедельнике академических театров 1923 г. некий автор, повествуя о «высоком качестве звука» Коваленко, которая «поет „смычком“», а это «особенно ценно в „Снегурочке“», добавлял, что «драматическое и пластическое воплощение ею этого образа удовлетворяет в высокой степени» [34]. Далее рецензент подробно прослеживал изменения в поведении артистки от картины к картине, подчеркивая, что она «очень мила „снежинкой“ в прологе, скромненько сидит в сторонке и беседует с Лелем в первом действии, уютно съезживается у ног Царя Берендея и ласково расцветает навстречу Мизгирию. Да как и не расцвести перед таким „Мизгирем“, как П. З. Андреев — и статен и пригож, и хмельны его объяття, и ширь и сила в каждом движении» [34].

В спектакле 1917 г. на первое место среди мужских ролей Г. Тимофеев поставил не Мизгиря, а Берендея. Исполнявший его К. И. Пиотровский «дал превосходный тон царя Берендея, не преувеличивая его старости и не делая из него молодящегося старичка. Его прелестный голос и артистическая вокальная экспрессия довершили красоту сказочного

образа. Чрезвычайно трогательной вышла у него сцена со Снегурочкой — знаменитая каватина (с виолончелью в прекрасном исполнении г. Вольф-Израэля) „Полна чудес могучая природа“. Зрители слышали и «чудесную каватину» [40] из третьего действия, так как Мейерхольд в своей постановке восстановил купюры. Если Н. М. Калинина в роли Леля была «хороша в вокальном и не интересна в сценическом отношении», то остальным исполнителям удалось создать в той или иной степени убедительные образы. Это и «великолепная Купава» М. Б. Черкасской, увлекавшая «чудесным голосом и горячностью исполнения»; и «неутомимый» Г. П. Угринович в роли Бобыля; и П. Я. Курзнер (Дед Мороз), Г. В. Пустовойт, И. К. Денисов (бирючи), которые «выделились» в эпизодических партиях. Так что и в музыкальной части, которая была для Мейерхольда в этот период творчества приоритетной, условия были не настолько «безрадостные», как на этом настаивал Гликман.

Альберт Коутс сменил Малько лишь 1 ноября 1918 г. Это был не менее талантливый дирижер, который «добивался изумительной красочности оркестра, находил тонкие лирические нюансы, с тем большей яркостью оттенявшие драматические эпизоды» [22; 174]. Д. И. Похитонов, который в скором времени встал вместо Коутса за дирижерский пулт в опере Римского-Корсакова, вспоминал: «Коутсу все удавалось. Единственная опера русского репертуара, от которой он отошел, была „Снегурочка“. Что явилось причиной этого — неизвестно, но только после нескольких спевов он от нее отказался» [29]. Может быть, определенную роль сыграли изменения, отразившиеся в афише от 1 ноября 1918 г., где рядом с именем В. Э. Мейерхольда («сценарная постановка») впервые был упомянут в качестве режиссера В. А. Кравченко, который уже 9 декабря, через представление, значился в афише вместе с С. Д. Масловской ответственным за сценарную постановку, вместо Мейерхольда. И здесь же в качестве дирижера был заявлен Похитонов. 16 ноября режиссер объявил о своем уходе из-за «глубокой ссоры... со всем театром в вопросе о стиле работы театра» [11; 273], как он объяснил это в своей взволнованной речи. И. Д. Гликман писал, что «Мейерхольд сетовал на то, что на его долю выпала оскорбительная роль „штопальщика“ старых постановок. Но „штопать“ ему пришлось только „Снегурочку“» [11; 273]. Такое категоричное утверждение вызывает сомнения. Заявление режиссера об уходе, как известно, последовало после раскритикованного возобновления постановки Н. Боголюбова «Фенелла» (ноябрь 1918 г.), над которым Мейерхольд работал вместе с С. Д. Масловской. А после «Снегурочки» он тут же поставил «Соловья» И. Стравинского — «спектакль, занимающий особое место в его оперной режиссуре» [11; 244]. Видимо, премьера оперы Римского-Корсакова не вызвала у режиссера сомнений в «стиле работы театра». И слова И. Соллертинского

о том, что в работе Мейерхольда в Мариинском театре «старые атрибуты режиссерской оперной эстетики — „сказочность“, „иллюзорность“, „зрелищность“ — остались незабываемыми» [11; 42], подтверждают это.

В своем беглом обзоре «Снегурочки» И. Д. Гликман сначала писал, что «спектакль получился профессионально слаженным», а затем назвал его «ничем не примечательной „Снегурочкой“». Но уже тот факт, что «Снегурочка» прошла под именем Мейерхольда с декабря 1917-го по ноябрь 1918 г. 11 раз, говорит в ее пользу. Постановка имела явный успех у публики, о чем свидетельствовал необычайный в ту особую пору интерес к ней. В «Новой петроградской газете» от 24 декабря 1917 г. появилась заметка «“Осада“ Мариинского театра»: «Вчера, к началу открытия предварительных касс Мариинского театра, собралась огромная толпа балетоманов и меломанов, из которых многие, несмотря на мороз, дежурили всю ночь. Около кассы балкона и галереи хвост образовался в полторы тысячи человек. В результате уже к часу дня у подъездов касс были вывешены аншлаги о продаже не только дешевых мест, но и всех кресел и лож на балеты „Спящая красавица“, „Дон-Кихот“ и оперу „Снегурочка“» [26а].

Зрители стремились попасть на «Снегурочку» в надежде хоть на время уйти от тревожной действительности и не подозревали, что эта действительность уже проникла за кулисы театра. Как сообщала газета «Наш век» от 3 января 1918 г., согласно распоряжению А. В. Луначарского, в бывших императорских театрах упразднились должности управляющих труппами, а их функции передавались автономным комитетам. В связи с этим «управляющий труппой Мариинского театра А. И. Зилоти, избранный на эту должность всеми группами Мариинского театра, решил подать в отставку. Заявление об этом он сделает в экстренном заседании художественно-репертуарного комитета 4-го января» [39а]. Зилоти, блестящий пианист, дирижер, организатор циклов симфонических и камерных концертов, занял пост управляющего после Февральской революции 1917 г. Будучи талантливым организатором, он успешно справлялся со своими обязанностями. Так, убедив Мейерхольда ставить «Снегурочку», он сам лично добивался достойной оплаты труда режиссера. В РГИА были найдены два письменных заявления Зилоти в Канцелярию Главноуполномоченного по Государственным Театрам. В первом, от 18 декабря 1917 г., сообщалось: «Т. к. Ф. Д. Батюшков заявил, что нельзя Мейерхольду быть режиссером в Мариинском и Александринском театрах, то было решено, что Мейерхольд будет у нас „гастрольно“ работать. На основании этого Х.-Р. К-т (художественно-репертуарный комитет. — Л. Б.) сегодня постановил уплатить Мейерхольду за постановку „Снегурочки“ — 1,500 руб., каковую сумму надо выплатить из суммы бюджета солистов оперной труппы. А. Зилоти» [31; Л. 2]. Второе заявление, помеченное 26 декабря

1917 г., было подобным по содержанию и начиналось репликой Зилоти: «Не помню — было ли мною сообщено?». «На заседании Х.-Р. К-та 18 декабря 1917 г. было постановлено: утвердить сумму гонорара г. Мейерхольду за постановку „Снегурочки“ 1,500 рублей из бюджета оперн. тр. (оперной труппы. — Л. Б.) (остающейся суммы). А. Зилоти». Далее шло дополнительное разъяснение: «Постановка этой оперы не входила в обязанности г. Мейерхольда, т. к. была поручена г. Боголюбову, который на основании параграфа 44 Инструкц. оп. тр. (Инструкции оперной труппы. — Л. Б.) в труппе не считается состоящим и никаких гонораров не получает, а потому плата Мейерхольду и производится из остающегося свободного гонорара г. Боголюбова. А. Зилоти» [31; Л. 93].

За человеческие и организаторские качества управляющего труппой уважали во всех подразделениях Мариинского театра. Артисты, выступившие в поддержку Зилоти (Николаева, Талонкина, Ведерникова, Поземковский и Грохольский), и весь состав художественно-репертуарного комитета были уволены по распоряжению Луначарского. Намеченная на 11 января «Снегурочка» не состоялась из-за забастовки коллектива театра. В ночь на 12 января был арестован Зилоти и отправлен в «Кресты». 14 января газета «Наш век», чьи сообщения в рубрике «Театр и музыка» напоминали тревожные сводки с места боевых действий, писала: «А. И. Зилоти арестован по распоряжению комиссара Бакрылова, по мнению которого изоляция Зилоти необходима для того, чтобы наладить работу государственных театров. По мнению властей, у Зилоти сосредотачиваются все нити театрального саботажа» [15]. Знаменитого музыканта сутки продержали в «Крестах» и отпустили. Приказ об увольнении артистов отменили. В номере от 18 января появилась информация о «ликвидации забастовки хора Мариинского театра», где предполагалось, «что оперные спектакли в Мариинском театре с 18 января будут идти нормально ... 19 января будет поставлена вне абоне-мента „Снегурочка“» [23].

Спектакли продолжались, но уже без «великолепной Купавы М. Черкасской» [40], которая после разногласий с новой властью покинула сначала театр, а потом страну. В феврале 1918 г. постановщика танцев А. В. Ширияева в «весенней сказке» сменил Б. Г. Романов. Постепенно исчезли с афиш имена Малько и Мейерхольда. А в конце декабря «Бирюч» Петроградских государственных театров сообщил, что «„Снегурочка“ Н. А. Римского-Корсакова возобновлена в Мариинском театре в старых декорациях. Новые декорации К. А. Коровина признаны неудовлетворительными» [41].

Спустя десятилетие, когда возникла возможность и назрела необходимость сравнить «Снегурочку» Мейерхольда со старыми и новыми трактовками, рецензенты попытались объективно взглянуть на поста-

новку 1917 г. Одни, в ожидании готовящейся в МАЛЕГОТе премьеры «весенней сказки» Н. В. Смолича, считали, что в мейерхольдовской версии была «значительно поправлена „вампучность“», но «избавиться окончательно от традиций оперно-балетного спектакля XIX века не удалось. „Снегурочка“ продолжала быть оперой, а не народной сказкой, какой она представлялась ее создателям» [35; 21]. Другие оглядывались назад, осознавая, что «Снегурочка» ставилась долгое время «в обычных оперно-балетных тонах пышного спектакля прошлого столетия. Старая музыкальная культура, итальянская манера пения, застывшие трафаретно-красивые жесты и костюмы, не идущие к русской сказке, шаблон исторического маскарада в ложно-национальном стиле, — все это создало из оперы, в основе которой быт, народная песня и сказочность — эффектное феерическое зрелище, а не народную сказку. Мысль обновить „Снегурочку“ возникла в 1916 г., и в 1918 г. опера шла в постановке В. Э. Мейерхольда и в декорациях К. А. Коровина. Это было значительным событием для оперного театра, пытавшегося выйти из рамок старых канонов и традиций» [17].

Литература, источники

1. *Асафьев Б.* Об опере: Избранные статьи. М., 1976. С. 165.
2. *Балакирев М. А.* Русские народные песни. М., 1957. С. 296.
3. *Бачинская Н. М., Попова Т. В.* Рус. народн. муз. творчество. М., 1974. С. 41.
4. Вестник. В мастерской у К. А. Коровина // Московская газета. 1910. 18 окт.
5. *Виноградская И. Н.* Жизнь и тв-во К. С. Станисл. В 4 т. М., 1971. Т. 1. С. 299–300.
6. *Власова Р. И.* Константин Коровин. Л., 1969.
7. Волков 1.
8. Гладков 1.
9. Гладков 2.
10. Глебов Игорь. «Снегурочка» // Программа (30 января 1921 г.). Пг., 1921.
11. Гликман.
12. Гозенпуд.
13. Звенигородская.
14. *Зограф Н. Г.* Александр Павлович Ленский. М., 1955. С. 456.
15. К аресту А. И. Зилоти // Наш век. 1918. 14 янв. № 9 (34).
16. К XX-летию артистической деятельности // Ежегод. ак. театров. 1924. № 13. С. 11.

17. Конский П. «Снегурочка» в Ак-Малом // Раб. и театр. 1928. №19. 5 мая. С. 11.
18. Коровин К. А. Жизнь и творчество. М., 1963. С. 460, 476.
19. Кугель А. Р. Заметки // Театр и искусство. 1916. № 3. С. 62.
20. Лебедев Д. Н. Павел Захарович Андреев. Л., 1971.
21. Левик С. Ю. Записки оперного певца. М., 1962.
22. Лен. гос. орд. Ленина ак. театр оп. и бал. им. С. М. Кирова. 1917–1967. Л., 1967.
23. Ликвидация забастовки хора Мариинского театра // Наш век. 1918. 18 янв. № 12.
24. Малько Н. А. Воспоминания. Статьи. Письма. Л., 1972.
25. Малько Н. А. Основы техники дирижирования. М.; Л., 1965.
26. Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896 — 1939. М., 1976.
- 26а. «Осада» Мариинского театра // Новая петрогр. газета. 1917. 24 дек. № 19. С. 4.
27. Павел Андреев // Обзорение театров. 1909. № 854. С. 78.
28. Пажитнов Л. Н. Александр Павлович Ленский. М., 1988.
29. Похитонов Д. И. Из прошлого русской оперы. Л., 1949. С. 114.
30. Рахшанин Н. Из Москвы // Новости и Бирж. газ. 1900. 30 сент. С. 3.
31. РГИА, ф. 497, оп. 13, дело 670.
32. Россихина В. П. Оперный театр С. Мамонтова. М., 1985. С. 61.
33. «Снегурочка» в Новом театре // Московский листок. 1900. №252.
34. «Снегурочка» // Еженедельник академических театров. 1923. № 29–30. С. 7.
35. «Снегурочка». Опера Н. А. Римского-Корсакова: Сборник статей. М.; Л., 1928.
36. Собинов Л. В. Письма. М., 1970. С. 86–87.
37. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М., 2007. С. 236–237.
38. Старик (Эфрос Н. Е.). Из Москвы // Театр и искусство. 1900. №38. С. 670–671.
39. Статьи 1.
- 39а. Театр и музыка // Наш век. 1918. 3 (16) янв. № 1 (27).
40. Тимофеев Г. Н. Возобновление «Снегурочки» // Наш век. 1917. 16 дек. № 15. С. 4.
41. Хроника // Бирюч Петрогр. гос. театров. 1918. №8. 23–31 дек. С. 60.
42. Шах-Азизова Т. К. Реальность и фантазия: «Снегурочка» А. Н. Островского и ее судьба в русском искусстве последней трети XIX и начала XX века // Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX века. М., 1982. С. 259.
43. Эфрос Н. Е. «Снегурочка» // Новости дня. 1900. 27 сент.

СПЕКТАКЛЬ В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА «СОЛОВЕЙ»

Постановка оперы Игоря Стравинского «Соловей», осуществленная В. Э. Мейерхольдом 30 мая 1918 г. на Мариинской сцене (художник А. Я. Головин, дирижер А. К. Коутс) и ставшая одной из самых заметных и значительных работ режиссера в традиционалистский период его творчества, изучена недостаточно, хотя среди исследователей мейерхольдовского спектакля значатся такие имена, как А. А. Гозенпуд, К. Л. Рудницкий и И. Д. Гликман.

В книге И. Д. Гликмана «Мейерхольд и музыкальный театр» постановке «Соловья» посвящена отдельная глава (см.: [5]). Но, к сожалению, авторская интонация данного текста показывает принципиальное неприятие исследователем мейерхольдовского спектакля, логика Гликмана такова: каждый из этапов его создания, от превращения гениальной сказки Г. - Х. Андерсена (Hans Christian Andersen) в либретто И. Стравинского и С. Митусова (см.: [17]); от либретто — к музыкальной партитуре Стравинского; наконец, от оперы Стравинского к ее истолкованию Мейерхольдом и сценическому воплощению — это этапы все большего и большего искажения и утраты смыслов. По сути, автор книги «Мейерхольд и музыкальный театр» обвинил режиссера в *формализме*: «Мейерхольд решил экспериментировать в бывшем Мариинском театре, выбрав ... произведение новейшего композитора, снискавшего себе громкую известность смелым и дерзким новаторством. Но режиссер не принял во внимание, что драматическая структура „Соловья“ вполне традиционна и особым новаторством не отмечена. ... Мейерхольд навязал этой опере несвойственную ей форму (курсив мой. — А. Р.)» [5; 262, 260].

А. А. Гозенпуд в очерках истории русского советского театра 1917 — 1941 гг. уделил мейерхольдовскому спектаклю менее трех страниц (см.: [6]), завершив данный фрагмент своей книги следующим выводом: «Постановка „Соловья“ была опытом перенесения на оперную сцену приемов и форм антиреалистического „условного театра“, которые применял Мейерхольд до революции и которые защищал в руководимой им Студии и в журнале „Любовь к трем апельсинам“. Естественно, что этот чуждый современности спектакль был отвергнут зрителем и недолго держался в репертуаре» [6; 57]. Если отвлечься от стилистики данного высказывания, то сама мысль исследователя представляется верной: мейерхольдовский «Соловей» есть не только прямое продолжение режиссуры исканий Мейерхольда в Театре-студии на Поварской, в Театре на Офицерской и на императорской сцене и Доктора Дапер-

тутто в петербургских студийных опытах, но и во многом — является квинтэссенцией данных экспериментов (см.: [16; 169–170]).

Именно в рамках мейерхольдовской концепции Условного театра, которую последовательно отстаивал К. Л. Рудницкий на страницах книги «Режиссер Мейерхольд» в своем стремлении в конце 1960-х годов эстетически реабилитировать режиссера, исследователь рассматривает и анализирует мейерхольдовского «Соловья» (см.: [14; 224–226]).

Вряд ли можно согласиться с Рудницким в том, что Мейерхольд, используя такие условные приемы, как, например, разделение исполнителей на статичных певцов (солистов и хор) и на безмолвных фигурантов, динамично разыгрывающих сюжет средствами пантомимы, тем самым «объявлял решительную войну драматизации оперы, попыткам внести в оперное искусство *правдоподобие драматического спектакля* (курсив мой. — А. Р.)» [14; 225]. Как представляется, мейерхольдовская мысль здесь иная. Зато крайне плодотворна идея автора книги «Режиссер Мейерхольд» о том, что опера Стравинского по своей музыкальной природе была близка методам мейерхольдовской режиссуры исканий и принципам Условного театра, что Мейерхольд при постановке «Соловья» не преодолевал оперу Стравинского, а лишь искал ей адекватную сценическую форму.

Представленная здесь работа не ставит задачи реконструкции мейерхольдовского спектакля, поскольку подобная операция вряд ли возможна из-за отсутствия необходимых материалов. Как отметил Н. П. Малков, один из двух рецензентов, откликнувшихся на премьеру оперы: «Прилет „Соловья“ в унылый, заброшенный Петербург свершился не ко времени и не к месту. И в нормальных-то условиях осуществить эту постановку должным образом представляло бы большие затруднения, а уж при современном состоянии русского общества это и совершенно невозможно. Да и для надлежащего восприятия „Соловья“ у нас нет теперь подходящей психологической основы» [9; 380]. Действительно, в послереволюционном Петрограде 1918 г. и любителям сценического искусства, и профессиональным критикам было, в сущности, не до театра.

Имеет смысл сделать другое — проанализировать использованные при постановке первой оперы Стравинского приемы и методы режиссуры Мейерхольда в контексте его концепции оперной режиссуры и шире — в контексте складывающейся концепции Условного театра и мейерхольдовской режиссуры исканий символистского и традиционалистского периодов творчества режиссера; разобраться, как и почему Мейерхольд выбирал те или иные постановочные подходы и решения при создании собственной сценической версии «Соловья».

Ключевой проблемой инсценирования Мейерхольдом той или иной оперы (и шире — постановки любым режиссером любой оперы) явля-

ется проблема соотношения музыки, заложенной в партитуре, и режиссерских постановочных решений. Свою концепцию оперной режиссуры Мейерхольд изложил в статье «К постановке „Тристана и Изольды“ на Мариинском театре 30 октября 1909 года» [10], которая была написана по итогам теоретического освоения и обобщения существовавшей литературы вопроса (в списке 17 фундаментальных трудов (см.: [10; 160–161])) и практической постановочной работы над вагнеровской оперой. Опираясь на идеи Адольфа Аппиа (Adolphe Appia), изложенные в программной работе «Музыка и инсценировка» («Die Musik und die Inszenierung»), Мейерхольд формулирует важнейшее положение своей концепции оперной режиссуры: инсценировка должна создаваться постановщиком оперного спектакля на основе материала, извлекаемого из *партитуры*, а не из либретто (см.: [10; 143]).

Приведенная и, казалось бы, вполне очевидная мысль — на деле отнюдь не так очевидна, как это представляется на первый и поверхностный взгляд и требует скрупулезного и подробного анализа. Сразу следует сказать следующее: мейерхольдовская идея исходит при инсценировании оперы из партитуры, а не из либретто, вовсе не означает *рабского* подчинения работы постановщика *музыке* (чаще всего выражаемое в требовании наиболее полно выразить *замысел* композитора). Мейерхольдовский подход к соотношению музыки и оперной режиссуры *парадоксален* и тесно связан с *концепцией творчества*, предложенной *символистами* (режиссер непосредственно опирался на статью В. Я. Брюсова 1902 года «Ненужная правда», посвященную Московскому Художественному театру). Согласно данной точке зрения *содержанием* всякого произведения искусства является душа его творца, художественный мир автора. Цель творчества, таким образом, есть *самовыражение* художника, а его творчество является творчеством *лирическим*.

Первое важнейшее следствие такого взгляда на искусство — следующее: Мейерхольд всегда чутко относился к художественным особенностям тех произведений, которые он намеревался взять в режиссерскую разработку, и при этом стремился воплотить на сцене не просто данное произведение, но весь художественный мир автора (достаточно вспомнить мейерхольдовскую декларацию о том, что ставится не «Ревизор», но «весь Гоголь»); и далее — Мейерхольд никогда не ставил пьесы или оперы, чья художественная природа была чужда его мироощущению и режиссерской методологии (подробнее см.: [15; 13–15]).

Мейерхольд, как уже говорилось, *не преодолевал* оперу Стравинского и не вносил в постановку «Соловья» какие-либо чуждые ее музыкально-драматической природе постановочные решения. Наиболее дискуссионная режиссерская идея разделить исполнителей сцениче-

ской версии «Соловья» на статичных певцов (солистов и хор) и безмолвных фигурантов пантомимы была потенциально заложена в самой опере — в ремарке либретто И. Стравинского и С. Митусова к самой первой картине написано: «<Рыбак> представлен статистом. Певец находится в оркестре» [17; 5]. То есть уже композитором при театральном воплощении его оперы предполагалось отделить исполнителя вокальной партии Рыбака от фигуранта, отвечавшего за пластическое воплощение данного образа (см.: [8; 502]).

В отзыве на премьеру мейерхольдовской версии оперы Стравинского было сказано следующее: «С внешней стороны (декорации, костюмы, группы) постановка „Соловья“ помпезная, оригинально-красивая. Краски горят и переливаются перламутровыми отливами. Такими же яркими красками переливается причудливо-фантастическая музыка, своеобразно-красивая, хотя и наполненная таких диссонансов, которые, пожалуй, дадут право средней публике острить по поводу „китайской музыки“ (действие оперы, как известно, происходит в Китае). Но и в музыке, и, в особенности, в постановке чувствуется нарочитость, придуманность и та крайняя степень стилизации, которая говорит о бездушном увлечении формой в ущерб „душе“ ... Ни музыка, ни трактовка прелестного андерсеновского сюжета не трогают» [13]. При полном неприятии и спектакля Мейерхольда, и его музыкальной основы рецензент «Обзрения театров» зафиксировал главное: *соответствие* музыки и ее инсценировки, *общность* музыкальной природы оперы Стравинского и примененных режиссером постановочных приемов и подходов.

Рудницкий писал: «Многое в этой опере Стравинского должно было импонировать Мейерхольду: гротескный ансамбль камергера, бонны (опечатка в издании, правильно — бонзы. — А. Р.) и кухарочки в первом действии; „булькающий“ хор придворных дам (они набрали в рот воды и подражают пению соловья) — во втором действии; хор привидений и бред императора — в третьем действии» [14; 224]. Имеет смысл более подробно остановиться на тех *музыкальных аспектах* оперы, которые делали сочинение Стравинского произведением, близким режиссеру Мейерхольду по духу и по художественным особенностям. Б. В. Асафьев писал о *смешении* Стравинским «приемов описательных и выразительных, жанра и красивой экспрессии» [1; 73]. Например, во втором акте: «Действие предваряется золотисто звончатым и красочно переливчатым антрактом („сквозники“). Эта музыка играет при опущенных *тюлевых занавесах* (совсем как в мейерхольдовской постановке 1905 года „Смерть Тентажиля“, курсив мой. — А. Р.). Музыка, золотисто иллюминированная и нежно фарфоровая ... Движение музыки быстрое и легкое ..., звучания мелькают, рождаясь и исчезая, как огни

цветных фонариков, колеблемые ветром» [1; 73, 74]. *Импровизационное соревнование* двух начал — живого и мертвого — представляло собой «концертный *поединок* лесного и искусственного (японского) соловья (курсив мой. — А. Р.)» [18; 82]. Идея указанного состязания развивалась, соответственно, «на почве борьбы двух начал в музыке: эмоционально-лирического с импровизацией, как принципом свободной композиции, и дыханием, как основой жизненного напряжения — с одной стороны, и инструментально-механического — „несвободного“ и холодного с мертвенной динамикой» [1; 76].

Композитор широко пользовался *принципом контраста*: «Превосходна в своем лаконизме смена тембровых „декораций“ в самом конце оперы, когда сцена умирающего императора ... и траурное, мрачное по инструментовке „Шествие придворных“ сменяются воздушными глоссандирующими арфами и светлым, прозрачным аккордом деревянных, вводящими в тихую, но радостную реплику исцеленного императора: „Здравствуйте!“» [18; 82]. Наконец, весьма показательны, по мысли Б. В. Асафьева, используемые композитором *гротескные приемы*. Это и уже упоминавшийся выше «гротескный выход» камергера, бонзы, придворных и кухарочки: «Потешна неуклюжая фраза, характеризующая камергера, потешна и вся речь его ... Бонза под стать ему. Наоборот, кухарочка насквозь идилична и чувствительна ... Диалог этих трех персонажей при участии поддакивающего хора забавен и смешон в гротескных моментах ... Импровизация соловья (инструментальная) ... прерывает „ошибки“ вельмож, принимающих за его пение мычание коровы и кваканье лягушек» [1; 73]. И «гротеск-интермедия (дамы подражают пению соловья, набрав в рот воды и издавая булькающие звуки)» [1; 78], о которой тоже говорилось ранее. Сходным образом о гротескных приемах, использованных в музыке «Соловья», высказывался Б. М. Ярустовский: «В первом действии характерен забавный ... ансамбль Камергера, Бонзы и Кухарочки, во втором — „булькающий“ хор придворных дам (они набрали в рот воды и подражают пению соловья)» [1; 82].

Продолжая мысль Рудницкого о том, что «музыкальные новшества Стравинского внутренне соответствовали мейерхольдовским преобразованиям на оперной сцене», что «постановка „Соловья“ явилась своеобразным эскизом к новым режиссерским работам, в которых сильно акцентировалась *условность* оперного жанра (курсив мой. — А. Р.)» [14; 224], следует еще раз подчеркнуть, что сама условность сценической версии «Соловья» и опиралась на достижения мейерхольдовского Условного театра в 1900-е — 1910-е гг., и стала квинтэссенцией экспериментов Мейерхольда с условностью режиссерских приемов и методов в драме и опере.

А. Баева в статье «Тенденция к живописно-картинной организации материала в опере „Соловей“» писала: «Условность проникает буквально во все элементы этой „фарфоровой“ оперы: условность китайской экзотики, условность чувств, жестов, эмоций, условность слов, ситуаций, действия в целом» [2; 177]. Автор данной публикации совершенно справедливо отмечала влияние на указанное сочинение Стравинского театральных тенденций начала XX века, и прежде всего — сценических экспериментов с театральной условностью В. Э. Мейерхольда и А. Я. Таирова, а также — активную сценическую практику художников объединения «Мир искусства» [2; 176–177]. И «одна из граней условности выбранной Стравинским <музыкально-драматической> модели, — по мнению А. Баевой, — ее живописность, ... картинность, ярко раскрывшаяся в начале оперы, „китайщина“ II акта и черты экспрессионизма в III акте (курсив мой. — А. Р.)» [2; 178, 177]. Баева верно выделяла эпизодно-картинное строение оперы Стравинского: «Организация материала в пределах различного типа структур (акта, сцены, вокального номера) приводит к появлению внутренних рамок. Так возникают относительно обособленные эпизоды, каждый из которых обладает своим микропространством и микровременем. Каждая из картин имеет свою рамку — тема „Облаков“ из „Ноктюрнов“ Дебюсси в I-й картине оперы; китайский марш во 2-й ..., для создания новой эмоциональной атмосферы в начале III акта (сцена болезни Императора) композитор вводит особый тематический комплекс, который ... становится обрамлением данного эпизода. Это (I, II и III акты; далее курсив мой. — А. Р.) своего рода картина в картине, каждая из них структурно обособлена и имеет собственную рамку» [2; 182–183]. В свою очередь, «сцены внутри актов обладают конструктивной законченностью, приобретают в известной степени самостоятельное значение», «свою внутреннюю рамку имеют и отдельные номера внутри сцен» [2; 183, 184]. Такая музыкально-драматическая структура оперы Стравинского была близка мейерхольдовским композиционным принципам: в 1910-е годы режиссер активно пользовался *покартинным* строением спектаклей — как это было, например, в постановках «Дон Жуан» (1910), «Орфей» (1911), «Заложники жизни» (1912), «Два брата» (1915), «Стойкий принц» (1915), «Гроза» (1916), «Петр Хлебник» (1918) (подробнее см.: [16; 60, 98–99, 117, 123–124, 129, 162–163, 165–167]) и особенно — в «Маскараде» (1917), где каждая из 10-и картин представляла собой законченный фрагмент, разворачивающийся в специально разработанной для данного эпизода декорации [16; 139–149]. Картинный характер мейерхольдовской постановки хорошо передает следующий фрагмент монтировки «Соловья», относящийся к прологу спектакля: «1) Ночь, близящаяся к рассвету. Бледный серп луны. 2) Падение звезды. 3 — 4) Продолжение предыдущего

настроения. 5) Брезжит рассвет. Темно-тюлевые занавесы спущены. Приготовлены транспаранты. 6) Постепенно загораются транспаранты. 7) Эффект светящегося моря. Звезды, затянутые тюлем. 8) Ночь. Луна. Звезды. 9) Восход солнца» (цит. по: [14; 56]). Стоит упомянуть, что большинство постановок Мейерхольда 1920-х гг. (и, частично, — 1930-х гг., но особенно — программные спектакли Мастера) имели *эпизодное строение*: «Земля дыбом» (1923), «Лес» (1924), «Д.Е.» (1924), «Мандат» (1925), «Ревизор» (1926), «Горе уму» (1928) и «Дама с камелиями» (1934) (см.: [15; 141–207, 216]).

Импонировало Мейерхольду и трехчастное построение «Соловья» Стравинского. Такой принцип композиции, широко использовавшийся испанским театром «Золотого века», режиссер считал идеальным способом организации материала с точки зрения драматургии спектакля: первый акт — экспозиция; второй акт — действенное столкновение (соревнование двух соловьев, природного и искусственного), завершающееся ложной развязкой («изгнанием» природного соловья из пределов государства); третий акт — собственно развязка (торжество природного соловья и исцеление императора). Мейерхольду довольно часто приходилось перемонтировать пьесы из 4-х и 5-и актов в трехчастные спектакли: в 1910-е гг. — это «Заложники жизни», «Два брата», «Маскарад» (подробнее см.: [16; 57–58, 94, 129, 139–140, 143–144]); в 1920-е — «Лес», «Ревизор» (подробнее см.: [15; 153–178, 184–195]). С оперой Стравинского подобная операция не требовалась — трехчастная композиция, как и в кальдероновском «Стойком принце», уже присутствовала в музыкально-драматической структуре «Соловья».

А. А. Гозенпуд, опираясь на монтировку, верно подметил, что Мейерхольдом была «тщательно отработана система занавесей (сходно с „Маскарадом“), падение и подъем которых отвечали смене ритмов сценического действия» [6; 55]. Стоит добавить, что внутренние занавесы режиссер использовал еще ранее и в «Орфее», и в «Заложниках жизни» — использовал и для членения сценического пространства, и для управления ритмом спектакля (подробнее см.: [16; 34–35, 59]). Возможность именно такой игры с занавесами заложена в сочинении Стравинского. Третий акт оперы разделен на две большие картины. Рема́рка, открывающая III акт, такая: «Покои во дворце Китайского Императора. Ночь. Луна. В *глубине сцены* опочивальня Китайского Императора. Гигантское ложе, на котором лежит больной император, а на нем сидит Смерть с короной императора на голове, с его саблей и знаменем в руках. Занавеса, *отделяющая* опочивальню от передних покоев, *отдернута* (курсив мой. — А. Р.)» [17; 18]. Играется сцена с императором, смертью и соловьем, которая завершается тем, что соловей обещает исцелившемуся императору прилетать каждую ночь и петь до рассве-

та. В контексте последующей второй и последней картины III акта понятно, что по окончании первой картины упомянутая выше «занавеса, отделяющая опочивальню от передних покоев», должна быть *закрыта*, так как *церемониальное шествие*, открывающее финальную картину, сопровождается ремаркой: «Придворные, считая Китайского Императора умершим, церемониальным маршем входят в *передние покои* дворца. Занавеса (занавеса, отделяющая опочивальню от передних покоев) *раскрывается*. Опочивальня залита солнцем. ... Китайский Император в полном царском убранстве стоит посреди опочивальни. Придворные *падают ниц* (курсив мой. — А. Р.)» [17; 21]. После реплики императора «Здравствуйте!» следует ремарка: «Занавес медленно опускается». Скорее всего, речь здесь идет уже о внешнем занавесе, закрывающем всю сцену. Завершает оперу «Голос Рыбака» (стоит еще раз напомнить, что певец, исполняющий данную партию, должен был, по мысли Стравинского, находиться в оркестре): «Солнце взошло, кончилась ночь. / Громко поют птицы в лесах. / Слушайте их: голосом птиц / Сам говорит небесный дух» [17; 21, 22].

А вот следующее высказывание Гозенпуда вряд ли справедливо: «Режиссером были введены *специальные* игровые „антракты“, например, „сквознячки“; сквозь спущенные тюлевые занавесы „видны хлопоты слуг с фонарями и колокольчиками“ (курсив мой. — А. Р.)» [6; 55]. Антракт «Сквозняки» предусмотрен либретто оперы и сопровождается такой ремаркой: «Музыка этого антракта играется при спущенных занавесах» [17; 12]. По окончании антракта «Тюлевые занавесы медленно поднимают», звучит китайский марш, начинается «торжественное шествие придворной знати» [17; 15].

Театр, как известно, искусство коллективное, а музыкальный театр — искусство еще более коллективное, чем театр драматический. И представления о содержании этого искусства, сформированные в рамках символистской концепции, порождают серьезные противоречия. Принимая к постановке близкую ему по художественной природе пьесу, в которую драматург уже вложил свою душу, Мейерхольд вкладывал в спектакль по той или иной пьесе собственную душу, стремился выразить свой художественный мир. Как бы ни были близки по духу драматург и режиссер, их художественные миры не могли быть тождественны, а значит — был неизбежен конфликт двух художественных миров, драматурга и режиссера. Механизм преодоления подобного конфликта сформулировал сам Мейерхольд, который, согласно воспоминаниям А. К. Гладкова, настаивал: «Режиссер должен так хорошо знать пьесу до того, как он ее начал ставить, чтобы даже иметь право ее забыть» [4; 137]. Мейерхольд «считал, что только на стыке памяти и свободного воображения может родиться образ спектакля» [4; 137].

Гладков справедливо подчеркивал, что мейерхольдовский тезис «забыть пьесу» — для режиссера не есть путь собственно забывания: «Это значило для него, вероятно, необходимость как бы пройти в своем режиссерском воображении тот путь, какой проходила пьеса от замысла до воплощения в творческом сознании автора, и этим сделать ее „своей“, самому чувствуя ее „авторски“. „Забывая“ пьесу, он, видимо, расковывал и освобождал воображение, которое и начинало совершать работу, параллельную авторскому созданию пьесы» [4; 138]. В приведенной Гладковым трактовке процесса «забывания» пьесы есть определенный «перекос»: подчеркиваются моменты вживания и вчувствования в пьесу, проникновения режиссера в ее природу, и как результат — Мейерхольд предстает скорее интерпретатором драмы, а не полноценным автором спектакля. Между тем цитированные выше наблюдения Гладкова позволяют сделать принципиально иной вывод. Механизм рождения мейерхольдовского замысла аналогичен *принципу стилизации*, выдвинутому в Театре-студии на Поварской, а именно: по ходу вчитывания в пьесу и вхождения в художественный мир ее автора наступает момент насыщения и даже пресыщения, после чего режиссер, ни на мгновение не переставая быть самим собой, может свободно отдаться полету творческой фантазии, следуя духу переносимого на сцену произведения, но не букве его.

Подводя определенный итог, можно сказать, что суть конфликта двух авторских миров — драматурга и режиссера — заключается в проблеме *языка*; точнее, в проблеме *перевода* с одного языка на другой: с мейерхольдовской точки зрения театральная постановка есть *перевод* с языка литературы на язык сцены. Соответственно режиссер — *вольный переводчик книжного текста на язык сценического сказа* [12; 78], «перекладывающий литературное произведение на язык театра, развертывающий его во времени и пространстве» (цит. по: [3; 470]). Мейерхольд, как свидетельствует Л. В. Варпаховский, «говоря о себе, любил заменять общепотребительное „режиссер“ — французским *metteur en scène*, что можно перевести словами: перекладывающий на сцену» [3; 470]. Очевидно, что идентичные механизмы работали и при взаимодействии мейерхольдовской режиссуры и выбранной Мейерхольдом для постановки той или иной оперы, только «трудности перевода» приобретали в этом случае принципиально более высокую степень сложности. Мейерхольд не брал к постановке чуждый ему музыкально-драматический материал, режиссер максимально чутко относился к художественным особенностям переносимой им на сцену оперы, но при том он не выступал *рабом музыки* (и, тем более, рабом пресловутого «замысла композитора»), но *свободно сочинял* собственную театральную структуру, художественно адекватную исходному музыкально-драматическому материалу композиторского опуса (подробнее см.: [15; 13–18]).

Теперь имеет смысл снова вернуться к мейерхольдовской идее, согласно которой в процессе *сочинения* оперного спектакля режиссер должен опираться на партитуру, а не на либретто. Как это часто бывает с мейерхольдовским концептом, данную мысль режиссера не стоит понимать *буквально*. Монтировка спектакля Мейерхольда и другие скудные сведения о сценической версии «Соловья» показывают почти повсеместное совпадение постановочных решений режиссера и зафиксированных в либретто представлений Стравинского о том, как должна была быть представлена его опера на сцене. Помимо уже приводившихся выше пунктов сходства и даже, в нескольких случаях, совпадения использованных композитором и режиссером приемов организации музыкально-драматического материала и композиционных принципов, можно, к примеру, назвать еще и стремление постановщика достаточно адекватно воспроизвести такую ремарку либретто: «Фантастический фарфоровый дворец Китайского Императора. Праздничное убранство. Множество фонариков» [17; 15]. Но Мейерхольд не был бы Мейерхольдом, если бы, во-первых, не внес в постановку и собственное видение того Востока, которое он хотел воспроизвести на сцене; и, во-вторых, если бы не повторил в 1918 году некоторые постановочные приемы и ходы, уже использованные им ранее. «На сцене были воздвигнуты — фантастический фарфоровый дворец китайского императора, украшенный цветными фонариками и транспарантами, *раздвижной* китайский мост, беседка, *свободно превращавшаяся* в опочивальню и ложе богдыхана (курсив мой. — А. Р.)» [6; 56]. Раздвижной мост явился в постановку «Соловья», скорее всего, как воспоминание о декоративном оформлении «Незнакомки» в зале Тенишевского училища (спектакль Студии Вс. Мейерхольда — Студии на Бородинской, 1914). Да и принцип беседки, трансформирующейся в опочивальню императора, — «родом» из тех же экспериментов со сценической условностью восточного театра.

Мейерхольд при инсценировании оперы Стравинского не только опирался на гротескные приемы, уже заложенные композитором в музыкально-драматическом материале, но и расширял сферу использования таких приемов. Режиссер приносил принцип контраста и прием гротескного соединения несоединимого в те элементы постановки, где это не было оговорено в опере, но соответствовало общей художественной логике музыкально-драматического произведения Стравинского. Например, в финале. Согласно либретто, «... придворные, считая императора умершим, церемониальным маршем входят в передние покои дворца». Но, увидев, что их владыка «в полном царском убранстве стоит посреди опочивальни», «придворные падают ниц» [17; 21]. А в мейерхольдовском спектакле «придворные, явившиеся „отпеть“

якобы умершего императора, увидев его здоровым и радостным, падают *вверх ногами* ... (такая гротескная реакция на неожиданность вполне в духе игровой природы оперы Стравинского, курсив мой. — А. Р.)» [13]. Рецензент «Обозрения театров», имея иную точку зрения на музыкально-драматическую версию андерсеновского сюжета, приводил и другие примеры «юмора», которым «г. Мейерхольд и его сотрудники» уснастили оперу Стравинского (в то время как она и сама по себе, по мнению критика, представляла собой «стилизованное бездушие»), а именно: «... плачущий император юмористически стряхивал свои слезы в подставленное багряное полотенце. Его министр ломался и фиглярил; „кухарочка“, открывшая соловья, нелепо жеманилась» [13]. Игра постановщика с условностью и его установка на контрастное смешение смешного и грустного, высокого и низкого, пафоса и элементов буффонады — понимания и положительного отклика у театрального обозревателя не находили.

Мейерхольда утверждал: «Если отнять у оперы слово, представляя ее на сцене, мы получим, в сущности, вид *пантомимы*. В пантомиме же каждый эпизод, все движения этого эпизода (его пластические модуляции), как и жесты отдельных лиц, группировка ансамбля — точно predeterminedены музыкой — модификацией ее темпов, ее модуляцией, вообще — ее рисунком. ... Почему же оперные артисты в движениях своих и жестах не следуют с математической точностью темпу музыки — тоническому рисунку партитуры? ... Происходит ... это ... оттого, что игру свою оперный артист создает преимущественно в плане материала, извлекаемого им не из партитуры, но из либретто» [10; 143]. То есть — преимущественно на основе литературного материала. Однако в силу музыкальной природы оперы основой для ее инсценирования прежде всего в плане *актерского воплощения* (выстраивания *пластического рисунка* партии, *движенческого комплекса* ее) должна была выступать *партитура*, ее темпы, ритмы и модуляции — в первую очередь. Следует особо подчеркнуть, что проработка актером пластического рисунка роли была для Мейерхольда ключевым моментом процесса выстраивания спектакля в целом. Специфика мейерхольдовской режиссуры заключалась в том, что при сочинении спектакля Мейерхольд исходил из нахождения в каждом эпизоде пластического рисунка ролей всех занятых в данной сцене персонажей, а значит — и всего сценического фрагмента в целом. Технологически происходило это следующим образом: Мейерхольд вместе с помощником уединялись в репетиционном помещении, где Мейерхольд как актер пробовал проигрывать соответствующие роли, нащупывая, таким образом, и рисунки игры для отдельных персонажей, и общие контуры постановочного решения эпизода в целом (удачно найденное Мейерхольдом движение или мизансцени-

ческий ход — фиксировались помощником в предварительном режиссерском плане и служили основой для дальнейшей разработки на репетиции в совместной работе с непосредственными исполнителями) (подробнее см.: [15; 23–25]). Поистине, прав был Мейерхольд, когда утверждал: «Режиссерский театр — это есть актерский театр плюс искусство композиции целого» [4; 313]. Мейерхольд неизменно подчеркивал, что в состав режиссерского плана обязательно должны входить «записи движений персонажей во времени и пространстве» [12; 162].

Опера, по мнению Мейерхольда, нуждалась в новом актере, идеалом же такого оперного актера режиссеру виделся Ф. И. Шаляпин, ведь в игре его «всегда правда, но не жизненная, а театральная» [10; 144]. И далее: «Шаляпин — один из немногих художников оперной сцены, который, точно следуя за указаниями нотной графики композитора, дает своим движениям рисунок. И этот пластический рисунок всегда гармонично слит с тоническим рисунком партитуры» [10; 145]. Оперный артист, работая над пластическим рисунком своей роли, должен *опираться на музыку*, но при том он не должен — быть *рабом* ее, «жестом ему надо ... дополнять пробелы партитуры или дорисовывать начатое и брошенное оркестром» [10; 149]. И лучший пример — все тот же Ф. И. Шаляпин. Мейерхольд во второй половине 1930-х гг. говорил: «Мой путь как оперного режиссера ... резко делится на две части. В своих постановках, осуществленных до революции в бывш. Мариинском театре, я ставил задачей подчинить режиссуру и актерскую игру не тексту либретто, а музыке, искал сценических решений в оркестровой партитуре. ... В своих работах после революции я, не отказываясь от общей подчиненности партитуре, стал стремиться освободить актера-певца от слишком большой скованности музыкой. Примером для меня был Шаляпин, про которого можно было сказать о его отношениях с музыкой, что не его везла лошадь, а он ехал на ней, как говорили кавалеристы. ... Мало кто знает, как Шаляпин хозяйничал в партитуре „Бориса Годунова“. В сцене бреда ему было нужно время для замечательной актерской импровизации: он тут целый кусок играл без пения, а музыки не хватало. Тогда он попросил повторить в том месте так называемую музыку „курантов“. Те, кто слышал и видел его в этой роли, должны признать, что получилось замечательно. Я не думаю, что сам Мусоргский стал с этим спорить» [4; 330, 332].

Вот любопытная параллель, существующая, по мысли Мейерхольда, между искусством дирижера и мастерством режиссера: «Современные дирижеры знают, что не только ноты делают музыку, но и те почти неуловимые люфтпаузы, которые есть между нотами. На театре — это подтекст, или, можно еще сказать, междутекст. Штидри (австрийский дирижер Ф. Шридри; курсив мой. — А. Р.) мне однажды сказал,

что плохой дирижер показывает то, что обозначено в партитуре, а хороший — то, что ему дает партитура на его *свободное художественное усмотрение*. То есть можно: раз, два-три, а можно и по-другому: раз-два, три. Временной кусок тот же, а структура его иная: он дает иной ритм в метре. Ритм — это то, что *преодолеывает* метр ... Ритм — это умение соскочить с метра и вскочить обратно. В искусстве такого дирижера это *ритмическая свобода* в метрическом куске. Искусство дирижера в овладении пустотами, находящимися между ритмами. Режиссеру это все тоже обязательно нужно знать» [4; 310]. Возвращаясь к мейерхольдовскому толкованию того, в каком направлении развивалась его оперная режиссура, следует привести следующее высказывание режиссера: «Если в „Тристане“ я настаивал на почти математически точном совпадении движений и жестов актеров с темпом музыки и тоническим рисунком, то в „Пиковой даме“ (МАЛЕГОТ, 1935; далее курсив мой. — А. Р.) я добивался *ритмической свободы* актера внутри большой музыкальной фразы (как у Шаляпина), добивался того, чтобы актерский образ, вырастая из музыки, находился бы с ней не в метрически точном, а в *контрапунктическом соответствии*, иногда даже контрастируя, варьируя, опережая и отставая, а не следуя ей в унисон. Тут должно быть то же самое, о чем я так часто говорю на репетициях в драме: режиссер должен так хорошо знать пьесу, чтобы иметь право позволить себе ее забыть» [4; 330]. Иными словами, для оперного режиссера партитура (вкуче с либретто, конечно) есть текст, который с языка музыки необходимо перевести на язык сцены.

Как известно, полноценного *творческого взаимодействия* Мейерхольда-режиссера и *идеального* оперного актера Шаляпина в их единственной совместной работе («Борис Годунов», 1911, Мариинский театр, дирижер А. К. Коутс, художник А. Я. Головин) так и не произошло. Режиссер вынужден был предоставить исполнителю партии Бориса полную творческую свободу и старался не вмешиваться в те фрагменты спектакля, где участвовал Шаляпин. Вместе с тем, подобное поведение Мейерхольда не было *частным и единичным* компромиссом постановщика, спасовавшего перед оперным премьером, а соответствовало *программной стратегии* работы режиссера-новатора на сцене «большого» театра, будь то императорская драматическая труппа в Александринском театре или императорская оперная — в театре Мариинском [16; 23–26]).

Важнейшим документом, где излагалась данная стратегия, стала статья, напечатанная режиссером в журнале «Золотое руно» (М., 1908. №7–9. С. 108–110) под заголовком «Из писем о театре» и затем переизданная в мейерхольдовском сборнике «О театре» (СПб., 1913). Типология театров («большие театры» и театры-«студии»), предложенная автором,

а также классификация сценических деятелей («носители прошлого», «современные сценические деятели», «зачинатели будущего») — опирались на *критерий*, в качестве которого выступала формирующаяся *концепция актера* Мейерхольда — краеугольный камень складывающейся *театральной системы* режиссера (первые теоретические ее очертания видны в статье 1912 года «Балаган»; практическое воплощение в ключевых своих параметрах мейерхольдовская театральная система обрела в опытах Студии на Бородинской, 1913 — 1917 гг.).

Накануне прихода на императорскую сцену режиссер писал: «Три элемента резко обозначились на поверхности бурлящего потока театральных реформ после опытов Театра-студии: 1) носители прошлого, 2) современные сценические деятели, 3) зачинатели будущего. Носители прошлого и современники ... — элементы „большого театра“. ... Так условимся называть театр для широкой публики». С точки зрения поиска новой актерской техники такие театры не представляют интереса для «зачинателя Театра Будущего», он «не возьмет в руки ... кирки, чтобы произвести ломку современного театра ни в частях, ни в целом». Новые идеи и люди, способные эти идеи освоить, полагал Мейерхольд, могут появиться только в студиях. «Опыт показал, что „большой театр“ не может стать театром исканий, и попытки поместить под одной крышей законченный театр для публики и театр-студию должны терпеть фиаско» [11; 170, 171]. Из сказанного вовсе не вытекало, что «зачинатели будущего» не могли и не должны были работать в «больших театрах». Ведь если императорские театры в столицах, которые мыслились режиссером как один из вариантов «большого театра», не умирали, значит, в них были «какие-то живительные соки». Таковыми являлись *старые артисты*: «Ряд блестящих имен. Большие таланты, воспитанные на Островском, на трагедиях классиков, на пьесах характеров и романтического пафоса. Каждое появление этих ветеранов сцены в репертуаре давно минувших дней вызывает истинный восторг зрителя. Дорого всем любованье этими отзвуками минувшего и не хочется, чтобы эти старинные актеры меняли свои *потрескавшиеся от времени маски* на новые (курсив мой. — А. Р.)» [11; 171–172]. Сюда же, со всей очевидностью, необходимо присовокупить и ведущих солистов «образцовой оперы», которые хотели быть прежде всего и по преимуществу исполнителями *вокальных партий*.

Мейерхольдовское определение «потрескавшиеся от времени маски» имеет *гротескный* характер — характер *уничжительно-возвеличивающий*: с одной стороны, эти маски настолько стары, что черты их «одеревенели» в своей неизменности и даже покрылись «трещинами»; а с другой — благодаря своей старине такие маски стали раритетами, обрели самоценную значимость, сами по себе уже являлись произве-

днями искусства. И «зачинателям будущего» в работе с данными старыми мастерами нужно не менять их сложившиеся маски на другие и, тем более, не нужно изменять их маски, но необходимо — опираться на них в своей работе: «Пока живы мощные представители старины, тот театр, где они лицедействуют, должен жить ими (не может не жить ими)» [11; 172]. Включая, если продолжать мейерхольдовскую логику рассуждений, и именитых представителей «оперной старины». Мейерхольд справедливо полагал, что новизну постановок для «большого театра» следует искать в новых *методах* инсценирования: «Реформаторы современного театра одним из центров своего внимания сделали живописную сторону спектакля. Кажется весьма значительной роль колоритных пятен, игра взаимоотношений линий, выразительность группировок. Идею произведения можно выявить не только диалогом искусно созданных актерами образов, но еще и ритмом всей картины, той, которую положит на сцену красками декоратор, и той, которую определит расположением пратикаблей, рисунком движений, соотношением группировок режиссер. Говоря о необходимости сохранения старых масок у старых актеров, нельзя, конечно, мириться с сохранением старых инсценировок» [11; 172].

Мейерхольд выделял в развитии оперы две ветви, родоначальником обеих режиссер считал Х. - В. Глюка. Одна ветвь: Глюк — Моцарт — Бизе, то есть линия *традиционной оперы*, опирающейся на *номерную* музыкальную структуру. Другая ветвь: Глюк — Вебер — Вагнер, то есть линия *музыкальной драмы*, строящейся, прежде всего, на *системе лейтмотивов*. Мейерхольдовская концепция оперной режиссуры имела в виду не всю оперу, но конкретную ее разновидность, а именно — *музыкальную драму*. Режиссер писал: «Актер музыкальной драмы должен постичь сущность партитуры и перевести все тонкости оркестрового рисунка на язык пластического рисунка» [11; 148]. Мейерхольд рассматривал оперу «Соловей» Стравинского как одну из разновидностей *новейшей оперы*, в которой элементы *традиционной оперы* (наличие музыкальных номеров) были переплетены с элементами *музыкальной драмы* (принципы симфонизации оперы).

С подобного рода ситуацией Мейерхольд уже сталкивался при инсценировке «Орфея» Х. — В. Глюка (1911, Мариинский театр, дирижер Э. Ф. Направник, постановщик балетных сцен М. М. Фокин, художник А. Я. Головин). Режиссер не стремился преодолеть заложенную в опере Глюка номерную структуру, в сценической версии «Орфея» условность исполнения солистами на просцениуме своих вокальных партий как отдельных номеров была *намеренно подчеркнута* и *обыграна*, и тем самым — *остранена*. Режиссер писал, что в эпизоде, предшествующем финалу, «когда Орфей, Эвридика и Амур выступают на авансцену, поза-

ди их пейзаж закрывается занавесом (главным), и заключительное трио этой сцены актеры поют как *концертный номер* (курсив мой. — А. Р.)» (цит. по: [14; 148]). Более подробно мизансценическое и декорационное решения данного фрагмента спектакля обрисовал в своих воспоминаниях Головин: «В третьем действии, во второй сцене, Амур, только что воскресив Эвридику, выводит ее и Орфея из каменистых уступов второго плана, заполненного пратикаблями, на условный ковер просцениума. Когда Орфей, Эвридика и Амур вступали на авансцену, сзади них главный занавес опускался, и актеры пели заключительное трио как концертный номер: в это время за занавесом декорация сменялась декорацией апофеоза, которая появлялась по знаку Амура после окончания трио» [7].

Нельзя не упомянуть и о том, что уже в «Орфее» Мейерхольд, следуя стратегии *обнажения* и *остранения приема*, разделил функции певцов, хора и балета. Обращаясь к инсценированию оперы Глюка, Мейерхольд строил свою постановочную стратегию как *авангардный* художник, а именно — режиссер обратился не к опыту предшествующей традиции (вагнеровской музыкальной драмы), а к опыту пред-предшествующей традиции — опыту традиционной оперы (не к опыту «отцов», но — к опыту «дедов»), только — на основе принципиально иного подхода, когда традиционная оперная условность становится материалом и предметом для игры: обнажения и остранения приемов, имманентных (внутренне присущих) опере в силу «памяти жанра» (М. М. Бахтин). Все сказанное вполне справедливо и для первой оперы Игоря Стравинского, и для мейерхольдовской сценической версии «Соловья». Сочинение Стравинского вполне можно считать оперой традиционалистской, здесь традиционные оперные приемы и подходы выступают и основой музыкально-драматической структуры, и, одновременно, материалом и предметом для авангардной игры. Мейерхольд, опираясь и на предоставленный Стравинским музыкально-драматический материал, и на уже имеющийся постановочный опыт в драме и опере, продолжил и расширил заложенную в «Соловье» *авангардную стратегию*, прежде всего — там, где по мысли режиссера расположена болевая точка современного ему театра, а именно — в области *актерского искусства*: если оперные артисты хотят быть прежде всего певцами и, по возможности, только певцами, то в спектакле Мариинского театра Мейерхольд предоставил им возможность быть *исключительно* певцами, обнажив и доведя оперную условность до предела возможного.

Литература, источники

1. *Асафьев Б. В.* «Соловей». Лирическая сказка в трех актах Игоря Стравинского и С. С. Митусова по Андерсену // *Асафьев Б.В.* Книга о Стравинском. Л., 1977. С. 73–78.
2. *Баева А.* Тенденция к живописно-картинной организации материала в опере «Соловей» // *И. Ф. Стравинский: Статьи. Воспоминания.* М., 1985. С. 176–184.
3. *Варнаховский Л.* Заметки прошлых лет // *Встречи с Мейерхольдом: Сборник воспоминаний.* М., 1967. С. 459–479.
4. *Гладков А. К.* Пять лет с Мейерхольдом // *Гладков А. К.* Мейерхольд. В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 5–344.
5. *Гликман И.* Глава 6. «Соловей» // *Гликман. С.* 242–274.
6. *Гозентуд А.* Русский советский оперный театр (1917 — 1941). Л., 1963. С. 55–57.
7. *Головин А. Я.* Встречи и впечатления // *Александр Яковлевич Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине.* М., 1960. С. 116.
8. Комментарии. Александринский театр. Мариинский театр. Студийные постановки // *Критика 1.* С. 454–502.
9. *Малков Н.* «Соловей» Игоря Стравинского (Театр и искусство. 1918. №20–21) // *Критика 1.* С. 380–383.
10. *Мейерхольд В. Э.* К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 года // *Статьи 1.* С. 143–161.
11. *Мейерхольд В. Э.* III. [Из писем о театре.] (1908 г.) // *Статьи 1.* С. 170–174.
12. *Мейерхольд В. Э.* Лекции: 1918–1919. М.: О.Г.И., 2000. 280 с.
13. Некто. «Соловей» // *Обозрение театров.* 1918. 6 июня. №3755. С. 5.
14. *Рудницкий К. Л.* Режиссер Мейерхольд, М., 1969. 527 с.
15. Ряпосов 2.
16. Ряпосов АТ.
17. Стравинский Игорь. Соловей. Сказка в 3 действиях И. Стравинского и С. Митусова по Андерсену. М.; Пг., 1915.
18. *Ярустовский Б.М.* Игорь Стравинский. Изд-е 3-е, дополн. М., 1982. 280 с.

«БОРИС ГОДУНОВ» В ГАТОБЕ (1928)

Есть определенная закономерность в том, что именно Ленинградский ГАТОБ образца 1920-х гг. обратился к авторской редакции «Бориса» впервые после прижизненного исполнения оперы в 1870–1880-е гг. Театр тем самым продолжил собственные сценические традиции, связанные с именами Пушкина и Мусоргского. В 1870 г. здесь, в Мариинском, состоялось первое исполнение пушкинской трагедии, здесь же в 1874 г. — первое представление музыкальной драмы Мусоргского. Этой же сцене предстояло осуществить миссию нового открытия «подлинного» Мусоргского для советского зрителя и слушателя.

Интерес к исканиям и экспериментам всегда отличали старую Мариинку от московского Большого театра — в Петербурге прошли основные премьеры произведений, ставших затем русской оперной классикой. Именно здесь в начале века шла и сценическая реформа — свои оперные спектакли ставил В. Э. Мейерхольд. Одним из них был «Борис Годунов» 1911 г. с Ф. И. Шаляпиным в главной роли. Этот спектакль шел и в первые послереволюционные годы.

Новое обращение к «Борису» оказалось в русле той репертуарной политики, которую проводило руководство театра. Решающее влияние на выбор репертуара оказывал в начале 1920-х годов Б. В. Асафьев. В то время он вел необычайно активную музыкально-публицистическую деятельность, продолжал исследовательскую работу и что особенно существенно — включился в практическую жизнь театра. Он явился инициатором многих начинаний и постановки «подлинного» Мусоргского в том числе. Асафьев не ограничился только предложением поставить авторскую версию «Бориса». Он явился создателем идейно-драматургической концепции оперы и принял самое непосредственное участие в реализации своего замысла на сцене. Он же стал на тот момент главным оппонентом в споре с защитниками редакции Римского-Корсакова. На то были свои основания. Еще в работе над авторской партитурой оперы с П. Ламмом (1926–1927) определились вкусы и пристрастия музыковеда. Неизвестный доселе материал, прежде не опубликованный, извлеченный Ламмом из архивов, поражал своей силой и значительностью. И прежде всего — картина у Василия Блаженного, которая прежде не исполнялась. Основная редакция оперы в обработке Римского-Корсакова была уже освоена театром. Более того, она казалась традиционной и перестала отвечать на запросы изменившегося времени. Вполне объяснимо поэтому, что Асафьев решительно отдал предпочтение не только оркестровке Мусоргского, но и первому вари-

анту оперы. В борьбе за новое прочтение классики он был настроен полемически: «Римский-Корсаков совершил не реформаторский подвиг, а весьма преходящее, хотя и важное историческое дело приспособление музыки непонятого композитора ко вкусам своей эпохи и по принципам своей техники и своего мастерства» [10; 4].

Кроме того, Асафьев, как и многие другие в то время полагал, что вторая редакция композитора, на которую опирался Римский-Корсаков, явилась уступкой требованиям цензуры. Эта точка зрения никак не объясняла факт появления сцены бунта под Кромами. Асафьев ограничивался такого рода замечаниями: «инстинктивно Мусоргский хватается за предложенную профессором Никольским мысль о сцене под Кромами и присочинением ее выпрямляет первоидею» [11]. «Первоидея» виделась Асафьеву тогда в выделении социального конфликта «между народом и московским царизмом». Она легла в основу драматургической концепции оперы, а затем и спектакля. В соотношении враждующих сторон конфликта более значительным тогда представлялся показ народной массы. В полемике с предыдущими трактовками это была реакция на утонченный психологизм образа Бориса, воплощенный на сцене Шаляпиным. Асафьев, создавая компилятивную редакцию, рельефно намечал развитие образа народа, выявлял его драматургию. «В авторской редакции раскрывается в последовательном развитии рост народного недовольства, от пассивного „завоев“ (в прологе) до вопля „дай хлеба!“ в сцене у собора Василия Блаженного (первая картина последнего акта) и до взрыва народной ненависти в эпилоге (Кромы)» [12]. В столь ярком подчеркивании и проведении одной темы, которую можно сформулировать как «зреющий протест масс», скрывалась своя односторонность. Но тема являлась сверх актуальной для своего времени, казалась самой значительной. Она диктовала масштаб рассмотрения конфликта. Это была точка зрения победившего класса, как отмечал сам Асафьев в специально посвященной этому статье «Борис Годунов и его редакция в свете социальной проблемы». Тема не исчерпывала всей проблематики оперы. В отличие от утверждений, она не была полным отражением намерений Мусоргского, но освещала новую грань авторского замысла, остававшуюся до сих пор в тени. Главное же значение сложившейся концепции оперы в ее опоре на партитуру самого композитора, в ее тесной сопряженности с музыкой. Даже так называемые провалы в оркестровке Мусоргского получали смысловое объяснение. Не только смысловое, но и образное. Это подтвердил спектакль, зримо воплотивший концепцию Асафьева, концепцию своего времени.

Рассмотрим ее подробнее, как основу для работы постановщиков. Ибо от сцены к сцене Асафьев выстраивал и конструировал свой за-

мысел. Разрабатывал его в подробностях, отталкиваясь от звучания музыки. Он предлагал сначала общее смысловое решение каждой сцены, выделял ее доминанту, прослеживал развитие главной темы от картины к картине.

Ключом к первой сцене пролога становилась восстановленная по авторскому тексту фраза: «Велят завывать, завоем и в Кремле». В ней, по мнению Асафьева, «московский люд определяет свое отношение к навязанному правящими классами и избранному под угрозой плети царю» [12]. Каждая вновь открытая реплика из массовых сцен обогащала представления о целостности образа народа, создаваемого композитором. Так пролог уже «не кончался религиозно утешительным хором калик переходных» [3; 80]. Народ осуждал их в финале. Восстановленные замечания Митюхи и мужиков меняли смысл сцены. Непонимание, равнодушие, независимость — вот характеристики, которые расширяли и дополняли образ массы. То, что Римский-Корсаков опускал финальные реплики, позволило говорить о «сглаживании» им роли народа. Еще большие основания для таких утверждений давала его трактовка в качестве финала сцены смерти Бориса.

Вторая сцена пролога — «Коронация» — естественно продолжала настроение предыдущей. «Народ официально с неохотой славит царя» [3; 80]. «Тусклые» звоны Мусоргского, по мнению Асафьева, подчеркивали «подневольный» характер избрания на царство. «Народ ненавидит Бориса инстинктивной ненавистью и, выбрав его под плетью, остается непримиримым его врагом. Вот стимул драмы» [3; 80]. Все линии стягивались в единый узел конфликта. По мере его развития растет сила и гнев народа, которые неизбежно ведут к гибели царя Бориса. Конец пролога — «настроение злое» [3; 80]. Недовольство зреет повсюду: «Следующие сцены рисуют отношения людей из различных слоев к основной антитезе — народ и навязанный царь» [12].

Келья Пимена. В этой сцене восстанавливался и определял главный рассказ о событиях в Угличе. «Мы узнаем и чувствуем, что положение царя шатко: что даже в келье, отрешенный от мира, зажжен фитиль, который вот-вот понесут к бочке с порохом» [3; 80]. Здесь же берет начало и авантюра Григория, которая получает развитие в сцене в Корчме. Вся эта картина подтверждает «непрочность дела Бориса даже и на окраинах государства... Шинкарь, и Варлаам, и Мисаил являются, при всем их бытовом добродушии, злейшими ненавистниками московских порядков» [3; 88–89]. Так каждый образ включается в спор враждующих сил. Характеристики персонажей начинают определяться по их отношению к противоборствующим сторонам. В спектакле это привело к некоторой одноцветности отдельных образов. Внимание направлялось не на выявление человеческих индивидуальностей: мерилом было их

участие в общем потоке событий. Уже в самой концепции Асафьева намечалось разделение образов по их функциям. Интересно, что в этот период он не дает психологических разработок ролей, хотя у Мусоргского для этого есть богатый материал. Опера мыслилась общо. Конкретности, детали приобретали смысл только в поддержке главного. Многое из подробностей о людях становилось ненужным. Пример тому — сцена в царском тереме. Выбор первой редакции для Асафьева принципиален. Она ближе к пушкинскому тексту. В ней «все сжато, все сконцентрировано, все напряжено, а фигура Бориса дана ярче и определеннее в политическом плане» [3; 88–89]. Вторая же редакция хоть и полнее, и в ней много сочной музыки, описывающей «быт царского терема». Но: «Эти подробности разрыхляют ход действия, прежде чем оно приходит к столкновению двух соперничающих сил, — двух политических врагов: Бориса и Шуйского» [3; 89].

Делался акцент на политическую интригу: во втором действии внутри государства российского, за его пределами в панской Польше в третьем действии. Польский акт хоть и дополнял общий конфликт, но и «уводил в сторону от главной линии развития действия» [3; 96]. По мнению Асафьева композитор написал польские сцены «лишь после настойчивых убеждений в необходимости ввести в оперу в лице Марины, женский элемент и лирический момент в ход действия» [3; 96]. Поэтому у Асафьева целому акту отводилась роль «декоративного интермеццо». Ибо он оказался уступкой, данью традиции. Хотя в нем справедливо была выделена именно фигура Рангони. Это «еще новый враг Бориса, московского порядка, но вместе с тем враг русского народа» [3; 96]. Итак, показ еще одного противника, но статичный показ. Целиком акт трактовался как контрастный эпизод, остановка перед стремительной развязкой. В музыке Асафьев отмечал ее «импрессионистический колорит», «иностильность», изысканность. Подчеркивал спорность оркестровки Римского-Корсакова. Сравнил его блестящий полонез с «элегантным полонезом, мелькающим как преходящий эпизод, а не как самостоятельный роскошный номер» [12] у Мусоргского. Все направлялось на подчеркивание краткости остановки, на преобладание динамики в развитии действия. Четвертый акт отличался поэтому особой стремительностью. Толчком к развязке служила сцена у Василия Блаженного. «Во всей прежней русской оперной литературе эта сцена является единственно смелой по замыслу и выполнения музыкально-драматургической концепцией, с неслыханным реализмом передающей столкновение голодающего народа с властью» [12]. Эта картина готовила, с одной стороны, неизбежность гибели Бориса, а с другой — разлив народного бунта. В драматургии оперы, которую разворачивал Асафьев, сцена эта становилась главным узлом конфликта. Закончить оперу сценой смер-

ти Бориса, если быть до конца последовательным в своем предпочтении первой редакции оказалось невозможным. Ею завершалась только одна драматургическая линия — второстепенная для новой трактовки. «Кромь» стали финальной точкой в развитии другой — более важной. И не только венчали ее, но всю оперу как «народную драму».

Теоретически у Асафьева получалось, что вся вторая редакция была «уступкой», Мусоргский «кроил и кромсал» свое детище и только Кромь углубляли первоначальную концепцию. Ведь и польский акт, введенный Асафьевым в свою редакцию больше из любви к хорошей музыке, не особенно вписывался в его концепцию оперы. Но в то же время, компоновка четвертого акта, обоснованная Асафьевым, данная в clavire Ламма и сохраненная в спектакле, оказалась жизнеспособной. И хотя впервые была опробована в постановке Большого театра 1927 г., именно Асафьев доказал уместность ее в логике развития действия. В московском спектакле и после сцены у Василия Блаженного «Кромь» носили «случайный характер внезапно вспыхнувшего бунта» [11], о чем свидетельствует режиссерская разработка В. Лосского. Для Асафьева же эта сцена становилась «позднее найденным, ярким, сочным и сильным завершением всей концепции, взрывом накопившейся энергии недовольства, диким и полным здоровья, могучих инстинктов народным бунтом» [3; 97]. Естественно, что в 1920-е годы этот бунт ассоциировался, а порой и отождествлялся с революцией. Но в общей динамике подъема и спадов поведения толпы терялись некоторые важные драматургические моменты. И главный — появление Самозванца и восторженный прием его народной массой. Этот эпизод не получил в то время никаких объяснений. Ни теоретических — у Асафьева, ни практических — в театре. Финал трактовался как исполинский эмоциональный всплеск, поглощавший частности, нюансы поведения толпы. «Бунт, достигнув вершины нарастания в издевательствах над иезуитами по наущению Варлаама и Мисаила, на время рассасывается при появлении Самозванца... Стон Юродивого звучит как последний отзвук событий, как ужас перед надвигающимся хаосом. После него поет сама стихия в симфонии пламени и звона» [3; 98]. В приведенном высказывании Асафьева (и в других, подобных) драматургия сцены под Кромьями не получала рационального обоснования. Вернее, логика ее была в том, что она становилась эмоциональной точкой в общем движении действия. Подавлял огромный накал бушевавшего, рвавшегося наружу чувства, сознания своей силы. Именно это объединяло и организовывало. Все остальное отодвигалось и отбрасывалось.

Проблемы встали потом 20 лет спустя в 1948-м, когда в прессе развернулась дискуссия о финале. Почему народ идет за Самозванцем? Поведение толпы, казавшееся сначала столь ясным, что не требовало

объяснений, на новом этапе осмысления творчества Мусоргского, получило более сложную трактовку. Становилось понятно, что упущены важные темы, делающие образ массы более многогранным. Например, тема обманутого народа. Тогда, в 1928 г., все заслонило желание показать революционность еще неорганизованной толпы, в ней виделись истоки победы, которая уже одержана сидящими в зале. Сложность отступала перед пафосом. Но это временное и неизбежное отступление. Оно было продиктовано жизнью. Оно еще не могло быть осознано вполне. Концепция оперы, данная Асафьевым, поднимала на новый уровень осмысление конфликта трагедии. На социально-политический уровень. И ему подчинялось все, главенствовала «динамика народной истории — борьба социальных факторов внутри политического организма» [3; 98]. Народ в «Борисе», по мнению Асафьева, не принимает господствующей власти. Врагом его становится не только Борис, но и царская власть. Об этом говорил пролог. Также неохотно славил бы и любого другого, поэтому и назревал протест. Оказывалось, что трагедия Бориса не в его человеческой вине, не в том, что он преступник, а только в том, что он — царь.

Асафьев считал, что «основная редакция», не вполне соответствует первоначальной концепции оперы, так как уделяет слишком много внимания «Борису — человеку с большой совестью, а не царю Борису» [3; 96]. В таком решении была новая краска, но она же делала образ Бориса усеченным. В какой-то степени уравнивала его с остальными. «Борьба, состояние антагонизма, напряжение социальных сил — вот принцип оперного действия, в котором любовь и смерть, счастье и горе, рождение и гибель отдельных лиц являются лишь преходящими эпизодами» [3; 98]. В данном высказывании Асафьева — сильные и слабые стороны его концепции.

Временем и пониманием его запросов продиктован выход на первый план социально-политического конфликта. Этим же объясняется и внимание к народным сценам. Масса становится главным героем оперы. Ее характеризует действенность. Она дана в активном развитии от пролога к Кромам как стихийной революции. Новая постановка конфликта, с одной стороны, продиктовала определенный угол рассмотрения отдельных персонажей оперы. Их функции определились более четко с точки зрения социальной. С другой стороны, это лишало, порой, человеческие образы той многогранности, которая есть у Мусоргского. Они не получали подробной психологической разработки. И либо оставались на уровне сложившихся амплуа, либо приобретали одну, определенную черту, что приводило иногда к однокрасочности и упрощению. Главный урон был нанесен образу Бориса Годунова. Достоинства и недостатки замысла Асафьева наглядно продемонстрировал и спектакль ГАТОБа.

По началу «Борис Годунов» планировался как обычное возобновление (см.: [21]). Но дискуссия вокруг редакций, неудача спектакля Большого театра изменили намерения руководства. И в этом также сказалось влияние Асафьева. Для него подлинный «Борис» продолжал ту репертуарную линию, которая к тому времени определилась в театре. Это был курс на освоение современного языка через знакомство с западными новинками. Ставились «Саломея» Р. Штаруса, «Дальний звон» Ф. Шрекера, «Воццек» А. Берга, «Любовь к трем апельсинам» С. Прокофьева. Они, в какой-то степени, готовили к восприятию «корявого» языка Мусоргского, его «разреженного», «диссонирующего» оркестра. Готовили и слушателей, и специалистов. Быть может и Асафьева, увлекавшегося зарубежной музыкой. Так русский из русских, композитор Мусоргский возвращался к нам на новом этапе. Через освоение современного музыкального языка Запада. Для Асафьева такой поворот был естественным и логичным, отвечал системе его взглядов на музыкальный театр. Названные спектакли «западнической линии» создавались одной и той же группой людей — дирижером В. Дранишниковым, режиссером С. Радловым, художником В. Дмитриевым. Их объединяли общие взгляды на современный музыкальный театр. Не случайно поэтому Асафьев, немало способствовавший их творческому соединению, добивался, чтобы именно они работали над новым «Борисом». В одном из писем Асафьев Ламму читаем: «С Дранишниковым вопрос, кажется стоит прочно. т. е. «Бориса» он получит, зато плохо другое: не хотят давать постановку Радлову... Что тут делать не знаю» (см.: [17; 115]). Впрочем, совместная деятельность Асафьева с Дранишниковым началась раньше, чем с другими. Они вместе создавали партитуру оперы для спектакля по подлинникам Мусоргского. Об этом вспоминает Ламм, участвовавший в общей работе. Читает в одном из писем Ламма: «Дранишников молодец, он оказывается уже провел две оркестровые репетиции по группам. В восторге от Мусоргского и уверенно смотрит в партитуру. Вчера успели проработать 1) сцену у Василия Блаженного и 2) Сцену смерти Бориса до прощания с сыном. Нашли кое-какие пропущенные варианты. О многом горячо, долго, но очень дружно спорили и выносили то или другое определенное решение — пока особых разногласий не было» (цит. по: [17; 126–127]). Таким образом, музыкальная концепция рождалась в совместном творчестве и отличалась направленностью на театральную практику. Дранишников был подключен не случайно, ибо Асафьев придавал главное значение именно роли дирижера. Музыкальный руководитель постановки авторской партитуры решал быть ей на сцене или не быть. Не случайно Асафьев так протестовал против приглашения дирижировать спектаклем А. Коутса, для гастролей которого, по-началу, и предполагалось возобновить оперу (см.:

[17; 3]). Дирижерский стиль Дранишникова, его индивидуальность, понимание задач оперного дирижера, как нельзя лучше отвечали требованиям, которые предъявляла музыкальная драма Мусоргского. И это отчетливо понимал Асафьев. Он считал Дранишникова одним из лучших оперных дирижеров современности, творчество которого осталось неоцененным по достоинству. «Ни одного звука вне связи с общим смыслом произведения, ни одного звука вне образа, вне конкретного художественного выявления идеи и вне живой интонации — так можно сформулировать credo Дранишникова исполнителя» [2; 5].

Особенно привлекало Асафьева в дирижере то, что и он «всегда глубоко волновался проблемами музыки как живой речи, то есть, прежде всего, как искусства интонационного» [2; 1]. Считал, что музицирование Дранишникова соприкасается «с тончайшими нюансами человеческой речи — от мощного ораторского пафоса оды, до ласковой плавности русского лирического стихотворения, граничащего порой с выразительность слова» [2; 5]. Ценимые Асафьевым качества как нельзя более подходили тому, чтобы овладеть особенностями стиля Мусоргского, и прежде всего его речитативами. «Борис Годунов» был одним из любимейших произведений дирижера. «Борис» именно в авторской оркестровке. Дранишников стремился разрушить «легенды» и «мифы» вокруг «беспомощности» Мусоргского» [16]. Новаторство Мусоргского он находил в том, что «впервые зажило на оперной сцене СЛОВО (выделено автором. — Е. Т.) во всем его могучем многообразии, впервые зазвучала живая речь народа, массовые сцены получили психологический рельеф и драматическую выразительность» [15]. Дирижер полностью разделял музыкально-драматическую концепцию Асафьева. Он так же считал, что «существенные расхождения с редакцией Римского-Корсакова намечено уже в прологе», в заключительных репликах — «реакции на „агитацию“ хора калик» [15]. Их надо было подать отчетливо, ибо «этот эпизод ярко рисует отношение народа к царю». Вторая картина пролога — «Коронация» — «не носит у Мусоргского триумфального, внешне блестящего характера... „Слава“ начинается преимущественно тихо и вяло, усиливаясь лишь по мере нарастания в толпе чувства любопытства, а кончается веселой сумятицей» [15]. В сценах «У Пимена» и «В корчме» дирижер также отмечает, что в отличие от Римского-Корсакова, они «технически скомпонованы Мусоргским острее и с большой заботой о тексте» [15]. Польский акт у Асафьева драматургически трактовался как «интермеццо». Полонез переставал быть «балетным номером» [15]. В нем дирижер «услышал» «желание автора передать характер „провинциальной Польши“, раздутое величие Сандомира и честолюбие обанкротившейся шляхты» [15]. Сцена у фонтана и финал, должны были «звучать в мягких тонах лирического

подъема, разрезаемого (контрапунктически) скрытой радостью иезуита Рангони» [15]. В сцене у Василия Блаженного дирижеру важно было передать «настроение голодного измученного народа — настроение жуткое по своему лаконизму и внутренней силе» [15]. «Кромь» — сцена, которая «ярко живописует возмущение народа» [15].

В столь подробно процитированной статье Дранишникова ясно читается общее музыкальное решение спектакля, и то, что оно полностью совпадает с асафьевским. Не вызывает возражения смешение двух редакций. Подчеркнуты наиболее спорные моменты партитуры. Пафос высказывания дирижера — в реабилитации оркестровки композитора, в стремлении обосновать ее театральность. «Там, где Мусоргский сознательно стремится к насыщенному звучанию (Василий Блаженный, Кромь), оркестр прекрасно выполняет эти задания, там, где Мусоргский чувствовал психологическую необходимость музыкально-драматургически охарактеризовать сценические моменты (подневольное славление народном коронации, провинциализм Сандомирского полонеза и т.п.), там оркестровка Мусоргского избегает внешних звуковых эффектов и чисто театрального блеска» [15]. В высказывании дирижера поражает органичное для него внимание не только к музыкальной стороне произведения, но и к тому, что происходит на сцене. Ему в высшей степени было свойственно «видение» партитуры. Это способствовало успеху многих его спектаклей. В том числе и успеху «Бориса», что особенно важно. Ибо создатели этой постановки отчетливо сознавали ответственность своей миссии — вернуть на сцену одну из русских опер не в переделке, а в подлиннике. Заслуги Дранишникова в этом возвращении — особые. Ведь спор шел более не о сценической интерпретации. О сцене вспоминали постольку, поскольку она превращала «звучащее» в «зримое». Речь велась, прежде всего, о музыкальных достоинствах партитуры, и здесь «слово» Дранишникова являлось самым значимым.

Об этом можно судить и по рецензиям. В них мало описаний спектакля, замечаний об оформлении, мизансценировании, еще меньше внимания уделено исполнителям. В них решался главный вопрос: может ли Мусоргский существовать без «подпорок», «говорить собственным голосом»? Нельзя не отметить, что вопрос тогда не был решен однозначно. Противники остались не убежденными. (А. Глазунов: «Я настаиваю, чтобы „Борис Годунов“ как и прежде, исполнялся в редакции Римского-Корсакова» [7а]; А. Житомирский: «Переоркестровка неминуема. Весь вопрос в том — „когда, кто и как?“» [7а]). Сторонники же еще более утвердились в своей правоте. (Н. Малько: «Теперь вряд ли возможно спорить против того, что сочинен „Борис“, все-таки лучше Мусоргским, чем отредактирован Корсаковым» [7а]). Спор разрешило время. Авторская редакция (оркестровка) заняла свое место на сцени-

ческих подмостках. Это и позволяет утверждать, что значение спектакля 1928 г. огромно. И что велика роль Дранишникова в его успехе.

Ответственность разделяли и все остальные создатели спектакля. Они должны были обеспечить высочайший постановочный уровень. В противном случае свелись бы на нет усилия по возрождению авторской партитуры. Режиссер С. Радлов и художник В. Дмитриев оказались на высоте поставленной задачи. Как не покажется странным, но то, что в рецензиях их работе не отведено столько места, сколько дается обычно, говорит в их пользу. Сценическое решение не «выпирало», не довлело над музыкой. Оно ей соответствовало. Режиссер и художник чутко прислушивались к советам дирижера, к советам Асафьева. Это не значит, что они следовали им пассивно. Каждый из них был индивидуальностью, значительной художественной личностью. Каждый в своей сфере использовал присущие ей выразительные средства, шел к созданию зримого образа спектакля. Целостного образа, раскрывающего суть музыки. Основой тому могло служить только их творческое единomyслие, общность подхода к музыкальной драме Мусоргского и главное принятие музыкальной драматической концепции произведения, которая уже сложилась. В этом и заключалась сложность, ибо трактовка оперы рождалась как бы «вне» режиссера. Получилось, что Радлов, проявив понимание ситуации, не только принял предложение Асафьева, но и подошел к нему творчески. Впрочем, ситуация вполне отвечала индивидуальности режиссера. Ибо он видел свою задачу именно в создании «эстетического оформления» (П. Марков) замысла драматурга или композитора. В сочинении театрального текста «Бориса» сказался накопленный опыт работы над произведениями самого разного стиливого и художественного направления («Близнецы» Плавта, «Лизистрата» Аристофана, «Эуген несчастный» Толлера, «Отелло» Шекспира, «Ода нубунаго» О. Кадо — в акдраме; «Соломея» Штрауса, «Дальний звон» Шрекера, «Воцтек» Берга — в акопере). Некоторые из спектаклей, поставленных Радловым, оформлял художник Дмитриев как в драматическом театре, так и в музыкальном (Совместные работы Радлова и Дмитриева: «Эуген несчастный», «Дальний звон», «Воцтек», «Любовь в трех апельсинах»; режиссера и художника объединяло единство школы, они оба восприняли учение В. Э. Мейрхольда, посещая студию на Бородинской). Это помогало осуществить установку, характерную для времени. Обновление старой оперы виделось тогда в восприятии и реализации лучших достижений техники драматического театра. В этом плане характерно замечание Дранишникова о том, что «Борис» приобретает значение глубоко современного, театрально-оперного материала для музыкально-драматического действия. Опыт Радлова

и Дмитриева давал все возможности для создания адекватного музыкального современного зрелища.

Свое «видение» спектакля режиссер изложил в пространном обращении к художникам (следует отметить, что и назначение Дмитриева художником спектакля не было делом сразу решенным; для оформления «Бориса» был объявлен конкурс, в котором принимали участие Акимов, Шуко, Дмитриев, Левин; эскизы Дмитриева были признаны лучшими (см., напр.: [22])). Это фактически режиссерский план постановки. Думается, что на нем можно основываться в кратком анализе спектакля. Ибо Радлов редко отходил от своих намерений — они всегда были результатом четко продуманной программы. Рецензии подтверждают, что наброски Радлова оказались реализованными на сцене. Предлагаемый режиссером облик «Бориса» основан на разработке Асафьева. Он писал: «Как теперь уже с достаточной несомненностью установлено — и сценарий, и текст возрождаемой первоначальной редакции „Бориса“ и содержательнее и ближе современному пониманию» [20]. Режиссер разделяет представление о том, что сводная редакция, по которой создавался спектакль, и есть первоначальная авторская. Его заблуждения естественны. Еще не стало очевидным, что устами автора «говорили» Асафьев и Ламм. Именно их вариант отвечал запросам времени. Он приближался к «намерениям композитора», освещал их по-новому, но не исчерпывал целиком. Тогда же он казался единственно верным. Приняв партитуру Асафьева и Ламма, Радлов тем самым положил в основу своей работы их концепцию оперы. Важно понять какую конкретно сценическую форму она приняла.

Общий облик спектакля складывался в полемике с постановками старого оперного театра: «Мусоргский — это отрицание оперной пышности, нарядной красоты, протест против сусального богатства. Было бы хорошо, если бы удалось показать Москву на переломе XVI–XVII веков не в застывшей монументальной пышности, а как бы увиденную глазами заезжих иностранцев, „татарскую Византию“, смесь роскоши с нищетой, шелков и самоцветов с невылазной грязью, флорентийского зодчества с колпаком Юродивого» [6]. Режиссеру важно было передать обобщенный облик России. «Историческая правда „Бориса Годунова“ — правда обобщенная, типологическая: взаимоотношения царя допетровской Руси народа». Отход от реалий быта тех далеких лет продиктован вневременным характером конфликта. В сценической реализации антитезы народ — царь главное внимание режиссера было отдано массовым сценам. «Одной из центральных задач постановки явилось правдивое изображение народа на сцене. Отсюда: театр стремился дать „народу“, т. е. хору, жизнь не только в звуке, но и в движении» [20].

Установка на выявление динамики народных сцен ясна уже в решении пролога. «В обеих картинах пролога („Двор Новодевичьего монастыря“ и площадь в Кремле) требуется возможность такого расположения хора (150 человек), чтобы было как можно лучше видны все группы стоящих на сцене (повышающийся пол, лестницы и т.д.) и, казалось бы, что за кулисами мы имеем огромное продолжение этого народа (то есть ощущение, что нам показывают лишь часть чего-то громадного). В обеих картинах главная мизансцена — прохождение народа. Композиция сцены должна иметь возможность подчеркнуть эти шествия (в особенности в сцене Коронации). В коронационной сцене внимание зрителя должно быть направлено на характерные и этнографические особенности участников процессии (быть может единственное место оперы, где описательно-декорационный момент берет верх над драматическим действием)» [6]. Завязка спектакля — Пролог. Толпа еще пассивна. Изломанность планшета сцены, предложенная художником Дмитриевым по заданию режиссера, помогает расположить массу разнообразно. Центр первой картины — шествие калик. «У Мусоргского религиозность народа рассеивается как дым. С замечательной последовательностью замыкает он религиозную стихию в тесные стены монастыря и длинные царские палаты. Пение калик встречается суеверием, любопытством, недоумением. О чем пели? Неизвестно. Появление калик низводится до религиозной демонстрации, приготовленной Шелкаловым с „агитационными целями“. Приказания пристава и меланхолическое „велят завывать, завоем и в Кремле“ окончательно характеризуют участие народа в избрании царя, как пассивное и насмешливое равнодушие» [6]. Единой драматургией были объединены обе картины пролога. По замыслу режиссера «глубоко последовательно, что и в коронации, народ славит царя приглушенно, сдержано и без энтузиазма. Сцена коронации становится, таким образом, из праздничной апологии самодержавия глубоко драматичным вступлением Бориса на несчастный престол» [6]. Оформление и главные мизансцены были символическими. Открытая площадь Кремля, запруженная народом, и царь с толпой бояр на паперти собора, стена которого (вопреки исторической достоверности) представляла собой фреску «Страшный суд». Она была написана Дмитриевым «сочно и с большим декоративным размахом» [1]. Особенно запомнилась финальная мизансцена пролога. Прорыв толпы сквозь цепь приставов приобретал особый смысл на фоне фрески. Рецензенты отмечали: «Производит впечатление „ходьинка“, устраиваемая толпой в конце второй картины, когда после прохода коронационного шествия толпа бросается рвать красное сукно, разостланное по пути шествия» [4; 6]. Напоминания, вызываемые отдельными картинами, приобретали особую ценность. Они образно говорили о недавно пережитом, ведь по-

добные мизансцены были в спектакле Мейрхольда 1911 г., там они приобретали трагический накал действительной недавней Ходынки; в постановке Радлова — иное настроение: в порыве толпы грядущая угроза.

Все массовые сцены были поставлены на традиционно высоком для ГАТОБа уровне. Они являлись главными узлами действия, каждый раз становясь результатом предыдущего развития и толчком к последующему. Ассоциативно — символическое решение пролога подчеркивало бытовое правдоподобие картин I действия. «Сцены в келье Пимена и в корчме на литовской границе должны трактоваться как комнатные, тесные, на первых планах. Но на этом и кончается сходство: тут пахнет елеем, там кислыми щами. В келье все идет вверх очень высоко (даже с насилием над исторической архитектурой), в корчме — низко и человеческие фигуры очень велики в пропорции с вещами. В келье темно и при свете одинокой лампы движения Пимена во время взволнованного рассказа об убийстве Дмитрия, как крылья гигантской птицы на стене. В корчме очень светло, за окнами чувствуется пейзаж» [4; 6]. Две эти сцены — конкретизация конфликта, который стягивает в сложный узел разные человеческие судьбы. Акцент в этих сценах делается на смысл произносимого текста.

В целом решение первого акта было точным и выразительным. «Превосходно сделана сцена в келье (Пимен, Григорий, будущий Самозванец). Замечательно идет сцена в корчме, в реалистически-бытовом оформлении, создающая прекрасный контраст суровости и напряженности постановки других картин оперы» [4; 8]. Пролог и первое действие сопоставляются по принципу контраста. На столкновении условности и реализма, общего и единичного. Далее этот принцип сохраняется в столкновении стилей, цвета, света. Такое решение продиктовано особенностями композиции оперы, ее членением на десять картин.

Построение напоминает «монтаж аттракционов», который разворачивал на сцене Мейрхольд. «В работе режиссера и художника мы исходили из того наблюдения, что все десять картин Мусоргского не объединены практически проводимым принципом, а являются законченными каждая в себе, и во многих отношениях разнородно построенными действиями. Отсюда вытекает трактовка корчмы — как натуралистической картины, польских сцен — как мимолетной театральной интермедии, сцены под Кромами — как конструктивного выражения динамики прорвавшегося бунта» [14]. Столкновение разностильных, контрастных, замкнутых в себе «номеров» составляло драматургию спектакля. Такое сопоставление внутри единого замысла рождало для оперного театра новизну формы. При этом постановка не теряла художественной целостности. Возможно во многом потому, что постановщики не порывали резко с традициями. Возникали и необходимая монументальность,

масштабность, живописность. Традиции воспринимались не как использование старого, испытанного, а как откристиллизовавшиеся законы данного вида искусства. Спектакль не порывал с ними, но, при этом, содержал некоторые элементы «реформы режиссуры нового времени» [8]. Можно добавить, что не только режиссуры, но и декорационного оформления спектакля также.

Вот, например, сцена в царском тереме — второй акт. На эскизе Дмитриева ярко-синие купола церквей в лесах, сдвинутые под определенным углом, возносящиеся, летящие, на фоне ярко-оранжевого неба. Они занимают большую часть сценического пространства. Справа, низко — крыша терема с укрупненными ромбами черепицы, сдвинута чуть в сторону... и под нависшей аркой — царские палаты... гнетуще красная обивка, не просторное, скорее тесное помещение; в нем — вполне бытовая мебель. Но само совмещение, сочетание цветов, объемов, углов как бы сдвинутых, нелепо наложенных друг на друга, сразу создавало определенное настроение. Люди казались придавленными тяжестью нависших над ними неба, куполов, крыши. Они были заперты, замурованы. Их судьбы определены и безысходны. Судьба Бориса и детей. Сцена шла в первоначальном варианте. «Чрезвычайно знаменательно отсутствие песен Мамушки и Федора («Попиньки») в тереме. Неторопливая дивертисментность этих песен придавала всему акту тот характер улыбающегося любования стариной («хорошо жилось на Руси нашим предкам»), который отдавал и скрытой религиозностью, и примитивным славянофильством. Напротив, плохо жилось на Руси, и тяжелые своды дворцов душат беспомощные попытки Бориса прорваться сквозь Азию к культуре и Европе» [24]. Эта сцена размышлений, одиночества, обреченности царя Бориса подводила к кульминации постановки — картине у Василия Блаженного.

Из тесного, замкнутого мира — на зловещий простор площади. «На тревожном фоне оранжево-красных облаков дана грузная, давящая Кремлевская стена и собор Василия Блаженного, взятые в интересном ракурсе, создающие в целом выразительную монументальную живописную картину. Хоровой массив работает в этой сцене с небывалой в оперном театре выразительностью, как единое целое, бьется и кишит у Кремлевских стен. Режиссерски сцена построена на трех движениях хоровой массы (мольбы о хлебе, испуг, отстранение от царя), впечатляющих своей мощью» [19]. Сцена исполнялась впервые в авторской редакции. И, если в постановке ГАБТА она шла несколько сама по себе (в оркестровке Ипполитова-Иванова), как необычайно эффектный номер, то у ленинградцев без нее трудно было представить спектакль. «Просьба — требование хлеба, которыми народ колеблет уже шатающийся трон Бориса в новой сцене у Василия Блаженного, показывает

весь размах скрытой народной силы, все бунтарство, развернутое далее в „Кромах“. Таким образом, эта замечательная сцена является логически необходимым связующим звеном, между косностью, пассивностью, неподвижностью народной воли в первых сценах и ее разгул в последних. Так расширяется и углубляется партия народа, взлетающая сила которого крепнет в то время, как рушится судьба Бориса» [24].

В логике спектакля сцена была необходимой и выглядела более органичной, чем, например, польский акт, который ей предшествовал. Для постановщиков, как и для Асафьева, польские сцены являлись побочными эпизодами, непосредственно на главный конфликт не работающими. Они трактовались поэтому как проходные, как «блестящее интермеццо» перед стремительным финалом. Как некая остановка — контраст, подготовка последней волны действия. «В сознании зрителя эти сцены должны промелькнуть, как комета, а не скрипеть как колымага. „Уборная Марины“ вся на блеске драгоценностей, сверкании зеркал, „Сад Мнишек“ — на бьющих солнечными брызгами фонтанах, освещенных разноцветными прожекторами. Зелень трельяжей, мрамор статуй, легкость декораций, предельная пышность костюмов» [6].

«Уборная Марины» — на выдвинутой площадке — фурке, в центре открытой сцены. Зеркала во вьющихся золотых оправках, пышный балдахин и легкие кружева накидок и нарядов. «Сад» — основное внимание на фонтаны и статую между ними. И надо всем огромный польский герб. По обе стороны памятника средневекового рыцаря становились Рангони и Самозванец. Эти сцены подчеркивали политический характер основного конфликта, расширяли интригу, общим решением — внешним прежде всего, готовили эффект мощной картины у Василия Блаженного.

Сцена у собора трактовалась режиссурой «как одно из центральных мест оперы» [6]. После далекой для тогдашнего зрителя шляхетской Польши, чужой и незнакомой, события возвращали их к проблемам куда более близким и понятным. И Радлов отчетливо понимал: «Никакой стилизации и старинности. Напротив, с кинематографической реальностью должно восприниматься зрителю голодное Поволжье 21-го года... Композиционная задача — подчеркнуть громадность толпы» [6]. Рядом с взметенным до неправдоподобия легким острым куполом одной из кремлевских башен, особенно тяжелой и массивной казалась красная Кремлевская стена, зловеще нависшая над людской массой. Трагическое буйство красок грозowego неба контрастировало с темнотой монолитной толпы. Сценическая площадка была взломанной, неровной. Хор-массовка выразительно располагался вширь, вверх. Даже один из самых взыскательных ценителей театрального искусства — А. А. Гвоздев отметил и описал, прежде всего, эту карти-

ну: «В особенности удалась сцена у Василия Блаженного, где контраст голодной толпы и царя-ирода, обостренный выступлением Юродивого, глубоко врезался в память. Темная масса насыщенных по тону, мрачных костюмов, оживляется выразительной игрой обнаженных рук, белыми пятнами прорезывающих темный фон и тянущихся к красной мантии царя-ирода, шествующего по помосту среди взволнованной и голодной массы народа. При каждом новом просмотре спектакля эта сцена впечатляет решающим образом» [8]. Сказывался опыт работы режиссера и художника над Толлером, Шрекером, Бергом. Сказывались характерные для тех лет веяния: «Экспрессионный уклон в обрисовке этой сцены как-то неожиданно убедительно увязываются с музыкой Мусоргского, создавшего для оперной сцены непревзойденный образец напряженного сценического действия» [8].

Кульминация спектакля — прямое столкновение царя и народа — служит толчком к развязке. Первая картина четвертого действия — в Боярской думе. Здесь завершается судьба царя Бориса. Но главное внимание постановщиков сконцентрировано не на нем. Скорее на более полном и рельефном выявлении причин его смерти. Борис обречен, и поэтому он как бы на втором плане. Так в замысле: «Мусоргский ставит главным действующим лицом народ, а не личную трагедию Бориса» [25]. И. Болотин и М. Рейзен, каждый в силу своих возможностей, проживали драму Бориса — человека и государственно-го деятеля. Но, как выразился один из критиков, «утраченным оказался масштаб» [5; 3]. В этой сцене все компоненты существовали на равных. «Играло» оформление Дмитриева — мрачные, гнетущие своды помещения, с цветными усугубляющими настроение бликами росписей стен — «Георгий Победоносец, поражающий змея», «Сошествие во ад»... Необычайно важным моментом действия становилось чтение Щелкаловым «манифеста» Бориса (исполнявшегося впервые). Привлекало внимание эффектное поведение Шуйского... (Кабанов был многие годы прекрасным исполнителем этой роли). Не конец человеческой личности, не смерть Бориса, а политическая игра — вот сущность этой картины. Она подводила к мятежу.

«В сцене под Кромами глумящийся хоровод, кружение разгулявшей толпы вокруг вышестоящего боярина, — писал Радлов. — Этот глум происходит на большой дороге, которая должна очень чувствоваться в этом акте (как бы река и водоворот вокруг боярина)» [6]. Сломанное дерево, высокий обрубок в середине сцены, казалось, стягивал в водоворот людские массы, они группировались внизу и на холме, образовывали круг-воронку, развернутую под углом — в сторону зрителей. Все сосредоточено на людях, их действиях. Здесь нет пестроты цвета, буйства красок. Режиссер это учитывал, предложив художнику «дать

сцену под Кромами в снегу» [6]. Белизна снега и несколько черных, голых стволов — таков фон. Масса дана не обобщенно, а как целое, складывающееся из индивидуальностей. Здесь знакомые лица — Митюха из пролога с группой мужиков, Варлаам и Мисаил, Юродивый... Сложный сценический рисунок у исполнителя роли боярина Хрущева.

«Едва ли не лучшим моментом новой постановки является сцена под Кромами с ее двумя сценическими „ферматами“ на сценических нарастаниях перед появлением сначала Варлаама и Мисаила, а затем иезуитов. Сцена „самосуда“ толпы над боярином во время хора „расходились, разгулялись“ является выражением классово-враждебности и ненависти масс к боярам» [4; 10]. Обращала на себя внимание сцена расправы над боярином Хрущевым. Разработан его поединок с толпой, освобождение его Самозванцем и приближение к новоявленному правителю, который царственно усаживал рядом с собой... А потом народ устремлялся за Самозванцем... Как бы не видя, не оценивая его поведения. Возникло противоречие. В укрупненном конфликте — народ и царь — режиссура подчеркивала неприятие царской власти. Последняя мизансцена (перед плачем Юродивого), должна была как-то выявить это. Но мысль осталась не проясненной. Восторжествовало стремление показать порыв народа как таковой. Ибо он расценивался как заложенное исконно в русском народе стремление к мятежу, к единству действий. И никто не замечал логической неувязки в том, что порыв этот свидетельствовал о принятии новой власти. Безоговорочном и восторженном. Заключительный плач Юродивого воспринимался не как стон обманутого народа — эта тема не прочитывалась вообще, — а как предсказание еще долгого пути к свободе. Обобщенное понимание конфликта, которое демонстрировало оформление и сценическое решение, в конкретной сцене оборачивалось против создателей спектакля. Историческая правда рубежа XVII века, понималась сквозь призму другой эпохи как общая закономерность движения масс: от рабской покорности, равнодушия, непонимания, через стихийный протест к мятежу, к бунту. Для зрителей, сидевших в зале, такое решение могло казаться естественным и близким.

Хор театра, едва ли не впервые, стал главным героем постановки. «Хор ГАТОБа, подновленный дополнительными молодыми кадрами, отлично овладел заданием, проявив гибкость, игровую выразительность, четкость и осмысленность коллективной дикции и психологической нюансировки, законченность музыкальной переработки» [5; 3]. Это была главная удача спектакля. Рядом с ней индивидуальные образы отходили на второй план. О конкретных трактовках ролей сказать что-либо трудно. Не они оказывались в центре внимания критики. Можно добавить, что и постановщиков тоже. Подробных разработок

ролей мы не имеем и можем основываться только на лаконичных замечаниях критики. Прежде всего, единодушно отмечалось исполнение П. Журавленко партии Варлаама. Он казался самой яркой и запоминающейся фигурой спектакля. Обобщением и конкретизацией истинно народного характера. Юмор, лукавство, порочность и доброта, непосредственность и хитрость, ум и темнота. Образ складывался из многих черт, делавших его многогранным и живым... Скорее «театрально-живым», ибо актер не боялся заострений, и некоторой утрировки во имя правды сценической. Начиная разговор об исполнителях, рецензенты писали: «На первом месте здесь — Журавленко, дающий правдивый, хотя и несколько гротесковый тип странствующего монаха Варлаама» [5; 3]. Коротко упоминались другие исполнители «народных» ролей. В «контрастных тонах» по отношению к Варлааму давался образ отца Мисаила (Калинин). Была «красочна корчмарка» [5; 3] Сабининой. В авторской редакции рельефней выделен еще один народный герой: «Очень выиграла колоритная фигура Митюхи в передаче Белянина» [13]. Запоминающийся образ Юродивого создал В. Тихий. «Талантливой, моментами всецело захватывающей игрой отмечен облик Юродивого» [5; 3]. Проникновенно-верные интонации были найдены актером в сцене у Собора Василия Блаженного.

Из противоположного лагеря действующих лиц выделялся Шуйский М. Кабанова. Он был достойным политическим врагом Бориса — умным, искусным, расчетливым и злобным. Он действовал, расчищая путь к власти, готовый шагать по трупам и Бориса, и народа. Еще один тайный противник Бориса, преследующий иные, чем Шуйский цели — Пимен. Исполнитель этой роли Плешаков был «иконописно статичен» [5; 3]. «Его главные речи звучали очень красиво» [13]. И это не устраивало создателей спектакля: «Пимен у Мусоргского вовсе не столь благочестивая фигура» [13]. Другой участник политической интриги Рангони. Боссэ «дал интересный облик ловкого иезуита» [13]. Орудие в руках Рангони — Марина. Она в лице Акимовой нашла «корректную исполнительницу» [5; 3], обращала на себя внимание, прежде всего, «детальной разработкой, отделкой подробностей, приближающей исполнение к камерному стилю» [13]. Самозванец Н. Печковского был до переизбытка нервозен и порывист. Он стремился к одной, ясно осознанной цели — к престолу. Его поведение диктовало главное — авантюризм. Внутренняя эволюция образа не прослеживалась. Преобладание одной краски «работающей» на социально-политический конфликт, выделенный в постановке, характеризовало почти каждого из персонажей.

Изменившаяся драматургическая концепция оперы повлекла за собой и иную трактовку образа Бориса. Критика отмечала, что в спектакле «фигура Бориса выдержана в значительно более сгущенных и мрачных

тонах, но вместе с тем, он показан не только как частный человек, семьянин, а как деятель государственный, засасываемый болотом старорусского быта» [7]. Обреченность Бориса прочитывалась с первого его появления — «Скорбит душа». Все его думы — о благе народном, о сыне, о преступлении выдавали ум государственный. Не страсти, не чувства, но мысли — вот что его мучило, не давало прорываться наружу всплескам, порывам. Он был сдержан.

Два исполнителя этой партии разными средствами стремились создать такой образ. М. Рейзен делал это более вокальными средствами (что отмечено всеми рецензентами). И. Болотин был выразительней в пластике, движении, жесте. Его отличало умение «охватить всю партию глубоким и мощным дыханием» [9].

Спектакль в целом при всех его достоинствах и недостатках был принят современниками положительно. Поражала новизна роли оркестра — не привычно оперного, а оркестра музыкальной драмы, существующего на равных со всеми компонентами действия. Привлекала современность театрально-постановочного решения Радлова и Дмитриева, которая подчеркнула жизнеспособность оперы Мусоргского. Адекватный сценический образ нашла новая идейно-драматургическая концепция произведения. «Мы привыкли к „Борису“ Мусоргского — Корсакова без сцены у Василия Блаженного, без сцены под Кромами, к пышной парадной опере, с умильной оглядкой на русский быт, к представлению почти патриотическому. Теперь же узнали „народную трагедию“, катастрофическую сермяжную Русь...» [23] Да, было создано широкое историческое полотно, масштабное, быть может, поглотившее в себе частное, индивидуальное, но значительное по своему размаху и проникновению в судьбы нового героя — народа. Такое решение не являлось окончательным и универсальным.

Спектакль создал определенные традиции, восстановив в правах драматургическую и смысловую линию, углубляющую основной конфликт трагедии. Линию развития массовых сцен, героя — массы. В то же время обнаружились и новые проблемы. Постановка «подлинного» Мусоргского, завоевав сцену, не сняла вопроса о редакциях. Ведь ГАТОБ предложил сводный вариант оперы. Это было оправдано стремлением «показать» наибольшее количество материала, открытого заново. Но спектакль оказался непомерно растянутым. Начинаясь в 19–30 и заканчиваясь в 00–30. Стоял даже вопрос об изъятии целиком польского акта, который по мнению некоторых, нарушал «замечательный по единству план „Бориса“» [18]. Были и другие предложения — например, исполнять оперу в два вечера. Сначала первоначальную редакцию (без польского акта, без Кром, с первым вариантом сцены в тереме и сценой у Василия Блаженного).

А затем — основную (с польским актом и Кромами, но без сцены у Василия Блаженного (см.: [4; 8–10])). Вопрос остался открытым. Спектакль сыграл важную для своего времени роль. Остался в истории определенным этапом освоения «театра Мусоргского».

Литература, источники

1. *Асафьев Б.* Восстановленный «Борис Годунов» // РГАЛИ, ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 300, л. 3.
2. *Асафьев Б. В. А. Дранишников* // РГАЛИ, ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 333, л. 1–5.
3. *Асафьев Б.* Музыкально-драматургическая концепция оперы «Борис Годунов» Мусоргского // *Асафьев Б. Избранные труды: В 5 т. Т. 3. М., 1954.*
4. *Беляев В.* «Борис Годунов» в Ленинградском ГАТОБе // Жизнь искусства, 1928, 28 февр. №2. С. 6–10.
5. *Богданов-Березовский В.* «Борис Годунов» в актеатре оперы // Рабочий и театр. 1928. №9. С. 2–3.
6. «Борис Годунов» на сцене акомперы // Красная газ. Веч. вып. 1927. 15 июля. С. 4.
7. *Браудо Е.* Письмо из Ленинграда. Подлинный «Борис Годунов» // Современный театр. 1928. № 19. С. 384.
- 7а. В спорах о Борисе Годунове // Красная газ. Веч. вып. 1928. 28 февр. С. 4.
8. *Гвоздев А.* Сценическое оформление «Бориса Годунова» // Жизнь искусства. 1928. №17. С. 9.
9. *Глебов И.* «Борис Годунов» Мусоргского // Музыка и революция. 1928. № 3. С. 41.
10. *Глебов И.* Музыкальный абсолютизм и личины // Жизнь искусства. 1928. №8. С. 3–4.
11. *Глебов И.* «Борис Годунов» и его «редакции» в свете социологической проблемы // Музыка и революция. 1928. №7–8. С. 6.
12. *Глебов И.* Перед премьерой «Бориса Годунова» // Красная газ. Веч. вып. 1928. 10 февр. С. 3.
13. *Глебов И.* «Борис Годунов» // Красная газ. 1928. 18 февр. С. 6.
14. *Дмитриев В.* Принципы оформления // Рабочий и театр. 1928. №7. С. 2.
15. *Дранишников В.* «Борис Годунов» в первоначальной редакции // Жизнь искусства. 1928. №7. С. 7.
16. *Дранишников В.* Спустя 58 лет // Рабочий и театр. 1928. №7. С. 2.
17. Из прошлого советской музыкальной культуры. М., 1975.

18. Малько Н. Корсаков или Мусоргский? // Рабочий и театр. 1928. № 10. 4 марта. С. 4.
19. На премьере // Красная газ. Веч. вып. 1928. 17февр. №47. С. 4.
20. Перед премьерой «Бориса Годунова» // Красная газ. Веч. вып. 1928, 16февр. С. 4.
21. Протокол совещания по репертуару Гостеатров от 28 дек. 1926 г. // РГАЛИ, ф. 4463, оп. 1, ед. хр. 716, л. 69.
22. Протокол по постановке оперы «Борис Годунов» от 25 июня 1927 г. // РГАЛИ, ф. 4463, оп. 1, ед. хр. 716, л. 134.
23. П. С. Последний раз о «Борисе Годунове» // Рабочий и театр. 1928. № 23. 3 июня. С. 2.
24. Радлов С. К постановке «Бориса Годунова» // Жизнь искусства. 1928. №7. С. 8.
25. Радлов С. Современные задачи // Рабочий и театр. 1928. №7. С. 3.

**«САДКО» Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА:
ОТ ИСТОРИЧЕСКОЙ ДОСТОВЕРНОСТИ
К ПОЭТИЧЕСКОЙ УСЛОВНОСТИ**

Сценический путь оперы-былины «Садко» Н. А. Римского-Корсакова к советскому зрителю был непростым. В 1920-е гг. оперы на сказочные, мифологические и былинные сюжеты оказались не в самом выигрышном положении. В старых спектаклях старались убрать все упоминания о Боге или заново переписать либретто, где действуют некие таинственные мифологические силы. Нападки партийной критики 1920-х гг. на оперные шедевры русских композиторов поначалу дезориентировали музыкальные театры. К отечественной музыкальной классике предпочитали не обращаться вовсе или воплощать ее в духе «вульгарного социологизма». Оперные театры обвинялись в существовании на сцене русских сказочных опер — «образцов монархической пропаганды, в центре которых стоит личность обаятельного, мудрого, справедливого полубога-полумонарха» [44]. Например, музыкальная быль-колядка Н. А. Римского-Корсакова «Ночь перед рождеством» фигурировала в деле Главной репертуарной комиссии как вопиющий случай с последующим постановлением: «Вместо сцены, появляющейся во всем величии Екатерины, можно показать вообще царицу (сказочную), дарящую кузнецу золотые черевички. ... Если и это нельзя сделать, то показать хоть Екатерину в таком виде, чтоб она не изображала собою добродетельную царицу, а как царицу взбалмошную, полную причуд» [34]. Необходимость идеологической переоценки художественных произведений, привела к тому, что революционность в искусстве стали понимать как ликвидацию традиций и профессиональных канонов. Так в первых шагах советского оперного театра появился абсурдный призыв к «преодолению автора»: в операх русских композиторов постановщики вскрывали «истинную сущность буржуазии», изобличая авторов в «ограниченности и монархических симпатиях». Ряд оперных режиссеров экспериментируют с «подтекстовками», выдумыванием абсурдных мизансцен, не считаясь при этом с характером музыкальных тем, а иногда и вообще не беря музыку во внимание.

Лишь в первой половине 1930-х гг., с утверждением «социалистического реализма» в советском искусстве, в репертуар музыкальных театров возвращается русская опера в своем первоначальном виде. Новый советский миф требовал на сцену новых героев, начинали формироваться новые требования не только к истории, но и к культурному историческому наследию. Отдельное внимание уделялось пересмотру идеологи-

ческого отношения к русским царям, князьям, богатырям и военачальникам. В новой «исторической» концепции они стали являться сплошь защитниками русского государства, личностями с небывалым мужеством и отвагой. Для коллективного бессознательного, ориентированного на простые образы бытия, сказки и былины являлись универсальной архаической формой сознания, помогая массовому зрителю ощутить себя единой нацией. Постепенно на советской музыкальной сцене получают новое сценическое прочтение не только исторические, но и сказочные оперы русских композиторов. В русских былинах и сказках, колоритно иллюстрирующих народный быт и особенности менталитета, оперных постановщиков привлекал национальный колорит и возможность сделать социальный акцент на теме «страдающего» народа. В новой советской идеологии сказочный гуслир Садко становится идеальным народным героем — ярым борцом за справедливость, нацеленным на соблюдение интересов русского народа в государственном масштабе. Кроме того, морские приключения Садко лишаются всякой таинственности и сказочности. Не случайно впоследствии советский фольклорист В. Я. Пропп в работе «Русский героический эпос» вообще очищает народ от всяких подозрений в мистике, утверждая, что в былине о Садко прямой веры в «оборотничество» уже нет, оно использовано только как поэтический прием: «В былине образ морского царя уже не составляет предмет веры. Он — поэтическое олицетворение моря» [32].

Дискуссия по вопросам эпоса, развернувшаяся в советской печати в 1930-е гг., вдохнула новую сценическую жизнь в одно из самых поэтических музыкальных полотен Римского-Корсакова, а сам образ новгородского гуслира стал советским символом романтического свободолюбия и жажды открытий. В этой связи интересно сравнить четыре советских сценических версии оперы «Садко», поставленных на сценах ГАБТа (Государственный академический Большой театр) и ГАТОБа (Государственный академический театр оперы и балета) в период с 1935 по 1953 гг. Но, прежде чем реконструировать различные режиссерские версии, стоит разобраться, в каком виде опера-былина досталась в художественное наследство советскому оперному театру.

Опера «Садко» была написана Римским-Корсаковым в 1896 г. на сюжет русских былин о новгородском гуслире. Предположительно былина возникла в XII в. в устных преданиях и окончательно оформилась в тексты на рубеже XIV — XV вв. Все тексты делятся на три эпизода, представляя не связанные друг с другом самостоятельные сюжеты. В первом сюжете Садко, заручившись поддержкой морского царя, бьется о «великий заклад» с новгородскими купцами, что поймает в Ильмень-озере трех золотых рыбок и выигрывает спор. Второй сюжет рассказывает

уже о другом споре с купцами: сможет ли Садко купить все товары в Новгороде? Однако в город прибывают заморские корабли с новыми товарами, и Садко оказывается в проигрыше. Наконец третий сюжет повествует о путешествии Садко в подводное царство, женитьбе на дочери морского царя Чернаве и чудесном возвращении на землю с помощью христианского святого Николая-чудотворца (см.: [35]).

Обдумывая замысел либретто на основе этих сюжетов, Римский-Корсаков обращается за советом к В. В. Стасову. Не связанные последовательным развитием событий вариации былины Стасов предлагает драматургически соединить на основе картин быта древнего Новгорода, подробно показав в опере русскую старину. Осенью 1896 г. Римский-Корсаков предложил готовую оперу к постановке в Мариинский театр, но Николай II собственноручно вычеркнул «Садко» из репертуарного плана, аргументируя отказ Дирекции императорских театров тем, что хотелось бы видеть какую-нибудь оперу «повеселее». Впервые «Садко» был поставлен на сцене Частной оперы Г. Г. Солодовникова в Москве 26 декабря 1897 г. под управлением Е. Эспозито, художники К. Коровин и С. Малютин. После премьерного показа в последующих спектаклях в партии Варяжского гостя выступал Ф. И. Шаляпин. Постановка в Частной опере, несмотря на слабое оркестровое исполнение партитуры, положила начало сценической жизни «Садко». В Мариинском театре опера была поставлена в 1901 г. под управлением Э. Ф. Направника, а 24 октября 1906 г. состоялась премьера в Большом театре под управлением В. И. Сука, режиссер — Р. Василевский, художник — К. Коровин.

В отличие от частных музыкальных театров, где в начале XX в. отчетливо наблюдались новые тенденции в режиссуре оперных спектаклей, императорская большая сцена на первый взгляд продолжала придерживаться традиционного постановочного формата. Режиссеры Мариинского и Большого театров И. Палечек, Р. Василевский, В. Лосский были известными оперными солистами, а значит и преданными воспитанниками традиций императорской гранд-сцены. Тем не менее, экспериментальный театральный процесс начала века все же оказывал реформаторское воздействие на традиционный стиль большой оперной сцены. Практика Московского художественного театра с активным внедрением на сцену бытовой достоверности постепенно стала проникать и на музыкальную сцену, увлекая оперных режиссеров-традиционалистов сбором этнографических и археологических материалов в стремлении воссоздать колорит той или иной эпохи.

Художественная тенденция стремления к исторической правде на большой оперной сцене не сразу нашла поддержку в Дирекции императорских театров. Так, широко известна история, которую вспо-

минает Шаляпин на страницах своих мемуаров. Конфликт был связан с костюмом Ивана Сусанина, сшитым в декоративном стиле: «Костюм этого крепкого северного русского мужика, принесенный мне заведующим гардеробом, представлял собою нечто, похожее на костюм для бала. Вместо лаптей принесли красные сафьяновые сапоги. Когда я сказал гардеробщику: — Не полагалось бы, батюшка мой, Сусанина играть в таком костюме; это ведь неправда, — заведующий гардеробом посмотрел на меня, как на человека, упавшего с луны, и заявил: — Наш директор терпеть не может все эти русские представления. О лаптях и не помышляйте» [46]. Однако вкусы Дирекции не могли противостоять модной для того времени тенденции «мхатизации» оперной сцены. Театры снаряжали исследовательские экспедиции для сбора этнографических материалов, в качестве консультантов на постановку спектаклей приглашались преподаватели истории, художники делали зарисовки утвари, предметов быта, архитектурных сооружений и особенностей ландшафта.

Главной отличительной особенностью «Садко» Римский-Корсаков считал речитативный характер оперы, сообщающий всему произведению «истинно национальный, былевой характер, который может быть оценен вполне только русским человеком» (цит. по: [28]). Не случайно композитор дал для «Садко» авторский подзаголовок — «опера-былина». Режиссер Мариинского спектакля И. И. Палечек принял во внимание эту особенность оперы, увлекшись изучением летописей и былин. Для убедительного создания на сцене колорита новгородской старины художник А. М. Васнецов по согласованию с режиссером был командирован в Новгород и Архангельскую губернию для зарисовок архитектурных построек и местного пейзажа. После трех месяцев работы, он представил в Дирекцию императорских театров более ста акварельных рисунков, на основе которых были выполнены эскизы декораций и немедленно приняты к постановке как «верные русской природе и согласны с археологией и историей» (цит. по: [9; 17]). Живописная реконструкция Васнецовым новгородской старины была отображена в каждой картине оперы: детальная точность в изображении деревянной части Новгорода, мотивы украшений старинной Архангельской церкви в бревенчатой избе Садко, корабли, воссозданные по старинным рисункам морских судов викингов, подводное царство морского владыки с водяными струями и водоворотами. В 1906 г. с перерывом в пять театральных сезонов «Садко» был поставлен и на сцене Большого театра. Режиссер московского спектакля Р. В. Василевский находился в этот творческий период на пике своего увлечения мхатовскими тенденциями поисков «бытовой правды». В этом ключе режиссером была осуществлена постановка оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя» в Большом театре в 1904 г. В процессе подготовки этого спектакля была органи-

зована масштабная экспедиция в Костромскую губернию — на родину полумифического «народного» героя. Задача постановщиков (художники К. Коровин и А. Васнецов) заключалась в том, чтобы «воскресить события в их исторической и бытовой достоверности» [9; 16]. Постановка «Садко» замышлялась режиссером в аналогичном стиле, но в результате декорации К. Коровина оказались далеки от бытовой правды. Колорист по природе, Коровин главным выразительным средством сделал цвет, который усиливал художественную выразительность спектакля.

Отдельный акцент в дореволюционных постановках «Садко» на императорской сцене следует сделать на воплощении образа главного героя оперы-былины. На премьерном спектакле в Мариинском театре партию Садко, к большому недовольству Римского-Корсакова, исполнил А. М. Давыдов. Сам композитор настаивал, чтобы партию исполнял И. В. Ершов. Знаменитый тенор вышел на сцену в роли Садко только на втором показе спектакля, после чего Римский-Корсаков напишет в дневнике: «Выступил Ершов и выдвинул собой партию Садко» [36; 220]. В спектакле Большого театра заглавную партию исполнил А. Боначич. Интересно, что музыкальные критики, сравнивая исполнение Садко двумя тенорами — Ершовым и Боначичем, единодушно отдавали предпочтение солисту Большого театра. А. А. Гозенпуд в монографии «Иван Ершов» посвящает этому обстоятельству несколько страниц, пытаясь обстоятельно оправдать раскритикованную современниками трактовку роли Садко Ершовым.

О различиях двух исполнений партии Садко пишет очевидец спектаклей музыкант Ю. Д. Энгель: «Садко Боначича — экстатичен, всегда находящийся в приподнятом состоянии, певец-поэт, нечто вроде русского миннезингера или барда. Садко Ершова — фигура гораздо более прозаическая, певец-потешник: и перед лицом чудес подводного царства, он не перестает также улыбаться, разводить руками и приседать, как делал это на пиру новгородской братчины» [47]. В защиту Ершова Гозенпуд приводит весомый аргумент, что Римский-Корсаков принял трактовку певца, и утверждает правомерность введения исполнителем в характеристику героя элементов скоморошья игры: «Садко Ершова был приподнят над бытом, но в тоже время вырастал из него» [11].

Здесь следует сказать, что в многочисленных вариантах былины характеристика Садко как персонажа вообще трудноуловима, что позволяет выделять из аутентичных текстов различные образы героя. Садко и купец, и скоморох, и язычник, и христианин. Если Боначичу Садко виделся таким благородным гусяром, то Ершову, по словам С. Н. Кругликова, рецензента «Русского слова», — представлялся «певцом для забавы бражников, каким-то скоморохом» ([цит. по: 11]). Благодаря этой многоплановости образа Садко в советский период театральной истории опера Римского-Корсакова станет репертуарно-кассовым

произведением большой музыкальной сцены. Не прибегая к вульгарно-социологическим трактовкам, активно вошедших в сценическую практику на первом этапе становления советского оперного театра, Садко без лишних сложностей превращался в народного героя.

Постановка «Садко» в декорациях К. Коровина была возобновлена уже после революции в 1920 г. на сцене ГАТОБа. Если доверять Б. В. Асафьеву, написавшему отзыв на спектакль «Садко» в журнале «Жизнь искусства», сценическое обновление раритетной постановки 1906 г. представляло собой весьма плачевное зрелище. Надо сказать, что Асафьев вообще считал, что постановка «Садко» является серьезным препятствием для режиссеров. Характеризуя оперу-былину как «панорамную и медлительно-текучую звуковую массу» [1; 173], критик писал, что чрезвычайно пластичная музыка Римского-Корсакова в «Садко» немыслима без танцев. Первостепенной постановочной задачей для режиссера и хореографа, взявшихся за «Садко», является расшифровка ее сложных сплетений и звуковых узоров, сочетающих фантастические образы новгородских былин и картины народного быта. Сценическое воплощение оперы усложняется еще и тем, что в музыкальной партитуре «Садко», согласно авторскому замыслу, отсутствуют трагические конфликты и эмоциональные страсти, которые потрясают, например, в «Борисе Годунове» или «Хованщине» М. Мусоргского. Основным недостатком возобновленного в 1920-ом г. дореволюционного спектакля Асафьев считал отсутствие стиля в музыкальном выражении: «Каждый исполнитель интонирует музыку Римского-Корсакова, как вздумается и как желается... Конечно, это не вина дирижера, а итог низкого уровня всей культуры» [1; 174]. Второй недостаток возобновленной постановки Асафьев видел в самом сценическом действии, а именно в режиссерской тенденции «оскоморошить» действие. Впрочем, эта тенденция, вполне могла являть собой отголосок сценического образа Ершова-Садко.

Следующим этапом в сценической истории оперы Римского-Корсакова стали два спектакля «Садко» на сцене ГАТОБа (премьера 29 апреля 1934 г., дирижер — Г. Жуков, режиссер — А. Винер, балетмейстер — М. Шпалютин, художник — В. Дмитриев) и ГАБТа (премьера 25 апреля 1935 г., дирижер — А. Мелик-Пашаев, режиссер — В. Лосский, балетмейстер — В. Тихомиров, художник — Ф. Федоровский). И хотя, подробный театроведческий анализ этих двух советских постановок затруднен тем, что воссоздать спектакли можно с разной степенью подробностей, однако даже неравномерные свидетельства отчетливо показывают кардинальное различие ленинградского и московского спектаклей в плане художественного стиля и постановочного метода.

Ленинградский ГАТОБ в середине 1930-х гг. держался особняком от размаха столичных оперных постановок. Если спектакль «Садко»

(1935) на сцене Большого театра произвел эффект «взорвавшейся бомбы» и спровоцировал полемические дебаты в театральной среде, то премьера оперы «Садко» в Ленинграде 29 апреля 1934 г. прошла незамеченной критиками. Подготовка ленинградского спектакля проходила в сложных условиях. За постановку оперы отвечал режиссер А. Б. Винер, декорации готовил В. В. Дмитриев. Сообщения о репетициях «Садко» появляются в январском номере газеты «Гатобовец», а в последующих номерах публикуются регулярные заметки об организационных проблемах, связанных с репетициями спектакля. Сообщения о заболевших солистах, исполняющих главные роли, а также критика музыкальной части спектакля под руководством дирижера М. Н. Жукова оттягивали премьеру оперы. Наконец в апреле на страницах «Гатобовца» был опубликован шарж и фельетонное стихотворение, написанное, по словам автора Николая Митрофанова, в стиле Маяковского: А море все раскручивается, / Все синее, точно Дмитриев / Эти огромные морские кучи / Уложил у себя на палитре. / Точно море сделано из станков, / А не просто воды нагромождение, / Вид моря был таков / При ветре и дожде. / И вдруг Жуков — и такой наскок, / Что затрещали швы корабельные / И вылез корабль Садко / На последней апрельской неделе. / Вытянули! Вытянули! Несут! / Смотрите — уже корабли торс, / А на самом-то на носу / Римский-Корсаков. / Bravo, «начальник Эпрона», / Дельце обделали пречудесное, / Вам — и морская корона, / И высота поднебесная [22].

Режиссер спектакля А. Б. Винер был пионером «вульгарного социологизма». Особую известность получила его постановка оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» в Ленинграде, в которой «матерая помещица» Ларина избивала веером дворовую девку, а сцена бала в доме у Лариных была превращена в панораму «гоголевских типов». В рамках социологической концепции для Винера важным становилось время и место действия оперы, которые он характеризует в «Садко» как «полусказочное» и «полуисторическое». «Такая установка автора, — пишет режиссер, — дает возможность соединения и заострения кажущихся противоречивых стиливых признаков (сказки и быта); в тоже время заострения социально-экономических моментов (не выходя из стиля быliny-сказки) дает возможность показать оперу с углублением ее идейной и социальной сущности» [5; 61]. В ленинградском спектакле Винер показывает Новгород как торговый центр древней Руси, в котором еще существует связь языческих и христианских верований. Отсюда режиссер выводит основную идею постановки: «Столкновение первых ростков предприимчивости и личной инициативы (Садко) с устоявшимися многовековыми традициями. Желание Садко посетить невиданные страны и установить с ними торговую связь, это — первые желания

русского купечества увеличить торговые связи» [5; 62]. Винер разделял оперу «Садко» на две части. Первая картина и сцена «Торжища», по замыслу режиссера, изображали характерные социально-бытовые стороны в жизни полусторического Новгорода, остальные части представляли собой «фантастику и фееричность». Винер писал: «Нахождение стиля исполнения оперы-былины, соединение фантастических и реальных моментов, развитие фантастики и заострение бытовых моментов, выявление социальных идей спектакля — вот задачи, которые станут перед постановщиком, художником и дирижером» [6].

Впрочем, оригинальность и своеобразие ленинградской постановки заключалось не в «вульгарной» режиссуре, а в сценографическом оформлении В. В. Дмитриева. Если в 1930-е гг. на сцене ГАБТа выразителем декорационного стиля был художник Ф. Ф. Федоровский, который утверждал на большой оперной сцене образы исторической национальной среды, пусть и в гипертрофированной форме, то Дмитриев на сцене ГАТОБа разрабатывал иные типы декорационного оформления. Сценографическое решение «Садко» было выполнено в эстетике условного театра, демонстрируя образы обобщенного места действия. В этот период Дмитриев писал: «Сейчас я более всего заинтересован возможностью найти выход от натурализма в спектакле, который распространился всюду и отразился и на моих работах. Свои последние постановки я строю на возможностях ухода от натурализма» (цит. по: [2]). «Наша задача, — сообщал режиссер Винер в газетном интервью, — показать в конкретных образах картины древнего вольного города и подводного царства. В решении этих задач мы пользуемся методами условного театра» [39]. Избегая детализации и натуралистических деталей, Дмитриев выводит сцену пира у новгородских купцов из замкнутого пространства на открытый воздух. На заднике были изображены церкви и дома древнего города в сказочном «примитивном» стиле, а на первом плане располагался стол и длинные скамьи. Оформление сцены «Торжища» также было лишено натурализма. Во весь задник художник рисовал огромные церкви, соборы, корабли — все эти косые и плотно расположенные друг к другу объекты наплывали друг на друга, достигая условной степени обобщения.

Винер оставил подробную запись режиссерской экспликации «Садко», которая позволяет восстановить постановочный замысел спектакля. Первая картина представляла пир на зеленом лугу в честь приехавших гостей: «Пирьы носят характер дикого обжорства: пьют до одурения, тут же и засыпают ... Пирьы сопровождаются плясками, пением и комическими интермедиями — представлениями скоморохов. Скоморохи вовлекают в пьяный хоровод и купечество. На фоне дикого разгула новгородской братчины выделяется фигура Садко — фантазера и меч-

тателя» [5; 62]. Оригинальное решение этой картины отмечали все рецензенты, в частности отказ постановщиков от сценической традиции загромождать действие пышной «боярской» бутафорией. Рецензент писал: «А. Б. Винер и В. В. Дмитриев вывели новгородский пир из обычных княжеских хором — на зеленый луг, убрали пиршественные столы, создали обстановку своеобразной бытиной пирушки — „братчины“. На вольном воздухе смелые речи Садко звучали совсем по-иному, получили особый рельеф, подкрепляющий их социальный смысл» [14].

Сцена на берегу Ильмень-озера развивала сказочно-фантастическую линию оперы. Здесь постановщики стремились создать атмосферу древней, таинственной, тонущей в лесах сказочной Руси. Дремучий бор у берега озера и торчащий на горизонте одинокий купол старинной церкви — на этом фоне проходила встреча Садко и Волховы.

Согласно режиссерскому замыслу, сцена «Торжища» представляла Новгород как торговый центр Руси, поэтому Винер подробно описывает шатры заморских гостей и происходящую на сцене ярмарочную атмосферу: «Гости установили свои шатры и прилавки, показывая сокровища и товары, характерные для их стран. Стоянка варяжского гостя — собрание товаров, характерных для викингов и напоминает собой северный пейзаж, в обстановке которого расположились суровые войны. Тут же расположились древние скальды певцов, которые аккомпанируют варяжскому гостю ... Стан индийского гостя напоминает картины „Тысяча и одной ночи“. Все утопает в чудесно-сказочных коврах. На диване, покрытом подушками, возлежит индийский гость ... В середине пристани — веденецкий гость. Товары западных стран: сукна, утварь, музыкальные инструменты, вина, здесь и блестящая свита гостя. Тут же на пристани кабак, где купцы пируют. Тут же калики-перехожие, устроившись у городских ворот, поют продавая реликвии и амулеты. В топе бродят волхи, прорицая и гадая о счастье. В центре всего — скоморохи, вызывающие смех толпы показом петрушки» [5; 62]. Бытовые подробности сцены «Торжища» не очень согласовывались с заявленным режиссером «методом условного театра». Рецензент писал: «Характерные бытовые сцены „торжища“ и замечательный передвижной театр — театр „на ходу“ — живые, остроумно-веселые скоморошья сцены даны с большой исторической верностью» [25].

Картины подводного царства были показаны Винером в виде «аллегорической сатиры»: режиссер смешивал элементы фантастики и бытовой сатиры в духе Салтыкова-Щедрина. «Нам хочется, — писал Винер, — показать здесь древнерусский царский двор, со всем его церемониалом и бытом» [5; 63]. В другой статье режиссер сообщал подробности сцены у морского царя: «Царь и его свита даются в преувеличенном гротеске, причем каждый образ в своих внешних признаках должен ассоцииро-

ваться с каким-нибудь существом морской фауны. Здесь люди-осетры, щуки, налимы, каракатицы, киты, морские свиньи и так далее. Они одеты в древние боярские костюмы со всеми регалиями, но утварь, их мебель, предметы обихода сделаны из элементов подводной флоры» [6].

Если судить по немногочисленным рецензиям на спектакль и заголовкам статей в газете «Гатобовец» («Широким обсуждением оперы „Садко“ поднимем качество спектакля», «Заострить внимание на недостатках», «Усовершенствование спектакля должно продолжаться»), постановка оперы «Садко» была далека от совершенства. В основном внимание критики было сосредоточено на декорационном оформлении спектакля. Так, рецензент Л. Орлова ставила в упрек Дмитриеву нарочитое обилие «сказочных» церквей, обвиняя художника в отходе от натуралистических принципов оформления: «В первой картине дано уж так много церквей, что Садко, представителю зарождающегося торгового капитализма, несмотря на его обещание „понастроить в Новгороде церквей божиих“, — строить их будет негде ... То же можно сказать и о церквях в картине „торжища“ и о церквях в картине „Ильмень-озера“» [25]. Другой рецензент, напротив, отмечал достоинства декорационного решения художника: «Работа Дмитриева звучанием красок в их различных сочетаниях содействовала раскрытию музыки. Отсюда и понятно, почему для оформления Новгорода художник избрал стиль сказки, построенной, в основном на примитивном орнаменте народной живописи» [19а]. Живописными средствами Дмитриев раскрывал музыкально-драматическое содержание «оперы-былины», обилием красок переводил на сцену поэтическое настроение и эмоциональную атмосферу партитуры Римского-Корсакова. Положительно в итоге была оценена и работа дирижера М. Жукова. Многочисленные оркестровые репетиции позволили точно передать эпический характер музыки Римского-Корсакова, воскрешая дух былинных сказов: «Дирижер Жуков стремится не только развернуть блестящее мастерство корсаковской оркестровой палитры, но и выявить ее внутреннее динамическое напряжение и тем связать музыку с драмой» [25].

Роль Садко в ленинградском спектакле исполнял Г. Нэлепп. Партия новгородского купца стала наиболее удачной в карьере начинающего молодого певца. Не случайно в дальнейшем критики всегда отмечали созданные им харизматичные образы русских героев. В трактовке Нэлеппа Садко предстал вдохновенным и темпераментным поэтом. Хотя один из рецензентов, в контексте режиссерской концепции Винера, указывал на то, что Нэлепп «не подчеркивает с достаточной выпуклостью оппозиционности Садко через его романтику» [19а].

Также в спектакле была отмечена С. Преображенская в партии жены Садко Любавы. Вокально-сценический рисунок роли был выразителен

по своей глубине — актриса создавала на сцене образ страстно любящей женщины, изнывающей от равнодушия собственного мужа. Правда, очевидец премьеры добавлял, что образ Любавы у Преображенской был «несколько натуралистичен, обыден; однако в этом нет большой беды. В конце концов, у самого Римского-Корсакова этот образ задуман в плане будничном, бытовом в противоположность сказочному миру царевны Волховы» (цит. по: [19; 71]).

Постановка оперы «Садко» в Ленинграде вызвала противоречивые отклики прессы. Несмотря на навязанную вульгарно-социологическую трактовку режиссера А. Винера, его стремления дать акценты на социальных моментах оперы, декорационное решение спектакля, предложенное В. Дмитриевым, заметно отличало постановку оперы от сценического стиля Большого театра 1930-х годов.

В отличие от ленинградского спектакля, премьера оперы «Садко» на сцене Большого театра в 1935 г. была не просто образцово-показательным спектаклем «большого стиля», а воплощенным на сцене манифестом «театра-гиганта». Ошеломляющая демонстрация технических и художественных возможностей Большого театра — огромные массы людей, монументальные декорации, гипертрофированные живописные формы, ослепительные костюмы, театральные спецэффекты и звуковая мощь оркестра, поражали зрительское воображение. Очевидец постановки «Садко» свидетельствовал: «Спектакль несколько необычный, смотреть его тяжело: глаз не хватает» [16].

Замысел постановки «Садко» был следствием художественного мышления В. Лосского и Ф. Федоровского: крупные формы, яркие контрастирующие живописные решения, акцент на массовых сценах, схематичная проработка образов, соотношение постановочного замысла с масштабом сцены, внимание к визуальным эффектам. Режиссер Лосский планировал развернуть спектакль до грандиозных масштабов, еще не виданных на оперной сцене: «Опера „Садко“ представляет собой материал, в высокой степени соответствующий стилю театра-гиганта» ... Три главные взаимодействующие лица оперы-былины грандиозны: грандиозен сказочно-исторический Новгород Великий этот чуть ли не мировой торговый порт Древней Руси, этот Древнерусский Карфаген; грандиозна Водная стихия — Океан-море синее с его сонмищами «чуд морских», могучей пляской потрясающей моря и земли; грандиозен и сам Садко в своих замыслах, идеях, устремлениях и достижениях» [20; 261].

Для воплощения режиссерского замысла Большой театр не пожалел средств. В брошюре, выпущенной к премьере спектакля, Лосский высказывал удовлетворение тем, что ему как художнику не приходилось ограничивать себя в процессе создания спектакля: «Ибо мы, — писал

режиссер, — работаем в стране, где, как нигде в мире, нет пределов для материального осуществления творческих замыслов художника» [38; 18].

Федоровский в работе над «Садко» также дал волю своему художественному воображению. Со своей непреодолимой тягой к колориту и монументальным формам, работая над декорациями, художник всегда стремился расширить тему произведения, воздействуя на зрителя эмоционально. О стремлении Федоровского к «образной грандиозности» вспоминает режиссер Б. Покровский, неоднократно работавший с художником над совместными постановками: «Помню такой случай. Занимаемся мы с Федоровским около макета в мастерской. Приходит художник бутафор и спрашивает: «Вам нужны для спектакля ландыши. Скажите, какого размера они должны быть?». Федор Федорович спокойно меня отодвинул и сказал: «Ну что ты его спрашиваешь. Ландыш, разве ты не знаешь, что такое ландыш? Ландыш — это во!». И показал рукой, по крайней мере, метр. Это кажется анекдотом, а на самом деле есть образ, ощущение будущего спектакля» [27]. Для Федоровского было несомненно, что цвет и музыкальная тональность имеют между собой прямую связь, которую можно выразить только живописно-объемной системой оформления. Историк Большого театра Е. Грошева пишет: «К монументальному стилю, к гипертрофии образов художника влекли масштабное ощущение исторической перспективы, желание максимально укрупнить картины прошлого, чтобы острее, выпуклее передать его богатырские черты» [15; 192]. В процессе подготовки макета «Садко» Федоровский тщательно изучает северный колорит и деревянное русское зодчество, при этом, он не копирует обстановку изображаемой эпохи, а выводит ее на уровень художественного обобщения.

В постановке «Садко» 1935 г. монументальный размах декораций Федоровского подавлял не только исполнителей, но и, как выразился на обсуждении спектакля рабочий завода «Серп и молот» товарищ Куликов: «Художественное оформление здесь сыграло огромную роль; оно форменным образом забило музыку» [42; 12]. Опасения, что из-за грандиозности декораций не будет восприниматься музыка, а артисты утонут в торжестве живописных форм, высказывались еще на уровне обсуждения макета. «Мы не должны отказываться от больших постановок, помня, что Большой театр — гигантский театр и в нем должны быть гигантские постановки» [33], — возражал Лосский. Стремление к театру-празднику, к грандиозным масштабам оперного представления, тяга к романтически-возвышенному, сказочному — были основными чертами его режиссерского стиля. Натурализм и стремление к бытовой достоверности Лосского-постановщика никогда не привлекало. Большие группы участников и стихия чувств, заменяли в его

спектаклях углубленный психологический анализ. Для Лосского важнейшим компонентом понятия «театр» был зритель, стремясь узнать аудиторию, режиссер внимательно следил за реакцией зрителей на поставленные им спектакли. «Мы музыку очень плохо понимаем и, если с нами предварительно не побеседуют, для нас она будет китайской грамотой. А то, что мы здесь видим, помогает нам воспринимать музыку очень легко. По этой линии идти надо» [42; 2], — высказывался о постановке «Садко» рабочий завода им. Сталина. Режиссером двигало желание, во что бы то ни стало заставить даже случайного зрителя внимательно смотреть «медлительно-текущую звуковую массу» Римского-Корсакова. Мега-спектакль «Садко» 1935 г. одновременно пугал и очаровывал масштабом живописных форм, а в этой постановке было на что посмотреть.

Спектакль В. Лосского и Ф. Федоровского представлял собой потрясающее масштабом и буйством красок визуальное зрелище. Пир новгородских купцов шел в огромной палате, на сводах и колоннах которой, как упоминается в былинке, изображались солнца и созвездия. Сцена в доме Садко была перенесена на поляну перед домом — раздвигая, таким образом, рамки сценического пространства. Сцена новгородского торжища на пристани Ильмень-озера в живописном решении Федоровского поражала своей красочной грандиозностью. Пространство сцены заполнялось причаливающими к берегу великолепными стругами-кораблями с резными носами и разноцветными парусами (слоновый хобот индийской ладьи, золотая Мадонна на носу венецианского корабля и суровый варяжский струг с резными орнаментами). В картине Подводного царства художник создавал иллюзию водной стихии с бесчисленными рыбами в золотой и серебряной чешуе, красными кораллами и сказочными морскими чудовищами. Бесконечной чередой проходили по сцене усатые сомы, раки, чешуйчатые обитатели морских глубин и даже выплывающий сверху огромный кит с разинутой пастью.

Увлечшись сказочностью сюжета и ликвидировав контраст волшебного и реального, постановщики сделали из «Садко» большую театральную феерию. Пестрые толпы народа и сияющее краски в каждой из семи картин «Садко» — вот что запоминалось в спектакле. Рецензент писал: «С первой картины до последней зритель находится в нетерпении, какой еще неожиданностью его поразят. Конечно, в феерии так и должно быть!» [13]. Достоинства поставленной на сцене Большого театра сказки-феерии, не смогли скрыть недостатки спектакля, которые по единодушному мнению критиков и зрителей сводились к тому, что в этом грандиозном сказочном спектакле «игра вещей почти что ликвидировала игру людей» [13]. О том, что музыка превратилась в аккомпанемент к декорациям, и об очевидном разрыве исполнительского и деко-

ративного стиля постановки сообщалось во всех критических отзывах на спектакль. Музыкальная составляющая оказалась также лишена равновесия. Дирижер А. Мелик-Пашаев в стремлении преодолеть художников и добиться разнообразия музыкальных нюансов, потерпел поражение, срываясь на громоподобные звучания оркестра, отсюда — отсутствие прозрачности и мягкости в сопровождении вокальных партий. Мелик-Пашаев писал: «В частности мною убраны и многочисленные ферматы, и задержания в партиях Любавы и Садко ... В смысле модификации темпов я стремился к возможно большему их слиянию, к развитию одного из другого, что, несомненно, служит большой спаянности сочинения, большей связности отдельных его элементов» [38; 17]. Ограничившись легкой корректировкой партитуры, Мелик-Пашаев не смог противостоять режиссерской изобретательности и общему масштабу постановки. Очевидец спектакля писал: «Неумная фантазия режиссера страшно перегрузила спектакль ненужными развлекательными моментами, вроде плавающих в подводном царстве гигантских китов и прочих морских чудовищ, и тем самым задавила не только идею оперы, но и всю музыку Римского-Корсакова, которую зритель, увлекшись рассматриванием всех „чудес“, уже не слушал» [18; 233].

В гипертрофированном зрелище Лосского и Федоровского певцы-актеры терялись как второстепенные составляющие грандиозного шоу. В стремлении намеренно раздвинуть и увеличить сценическое пространство Лосский прибегнул к увеличению числа действующих лиц, трактуя хоровую массу как многоликое, но единое действующее лицо. Очевидно, отсюда в работе с хором появлялась «кордебалетная» трактовка движений «то вздымающего руки, то устало машущего в приветственном экстазе» [29]. Сцена заполнялась не столько действием, сколько людьми и бутафорией: «Людей на сцене слишком много, двигаться им негде, и большая часть движений прodelывается почти на месте» [45], — писал В. Цуккерман. Плотное заполнение сценического объема по диагонали, привело к тому, что исполнители главных партий как бы потерялись в масштабе декораций и пестрой толпы, не ощущая себя в центре спектакля. В рецензии на спектакль Г. Поляновский писал: «С людьми постановщики справились менее удачно, нежели с оформлением. С некоторыми персонажами режиссер Лосский не справился, а расправился» [29].

Постановщики, понимая конфузное положение актеров в грандиозной феерии, местами старались исправить ситуацию, решая мизансцены с участием Волховы и Любавы в интермедийном плане. Так, во второй картине оперы на берегу Ильмень-озера прямо в середине действия неожиданно опускался занавес, таким образом, что дуэт Садко и Волховы проходил на авансцене. «Памятуя о том, чтобы артисты не были убиты, — так аргументировал необходимость занавеса Федо-

ровский, — для них создается интимная обстановка, где они проводят свободно вокальный дуэт. Это сделано для того, чтобы вокальный дуэт сильнее доходил до слушателя» [49; 9]. Частичное использование занавеса для организации «интимных» мизансцен не спасало общего положения актера в спектакле. Отсутствие единого стиля в разработке основных персонажей спектакля заметно обращало внимание. «Не отсюда ли, — вопрошал рецензент, — недостаток душевного подъема, живой струи в исполнении?» [45]. Стилистический разноречивый критик отмечал у разных исполнителей постановки: «Иконописный лик Садко у Федотова и разудалый Садко у Озерова. Задорный и сочный образ гусяря Нежаты у Златогоровой и худосочный, блеклый тон у Петровой» [29]. Кроме того, по наблюдению рецензента, актеры существовали на сцене вне жанра спектакля: «Федоровский ставил сказку, а исполнители играли в подавляющем большинстве бытовую пьесу Островского. Садко был похож на Василькова из „Бешеных денег“, а его любовная сцена с Царевной по своей плотности и „вещности“ на фоне трепетного лирического расцвета а озере казалась выхваченной из замоскворецкого быта» [44а].

В этом спектакле «большого стиля» Садко должен был подняться до уровня мифического героя, чтобы соответствовать масштабам Древнерусского Карфагена и Океян-моря. Лосский выделяет в «Садко» трех героев: Новгород, Морскую стихию и Садко. Своим искусством герой подчиняет силы природы, и в результате этой победы разливаются Волхова-река — желанный торговый водный путь для новгородских купцов. По замыслу Лосского Садко — поэт и мечтатель, ко всему прочему, его мечты счастливым образом сбываются. Бедняк становится богатым купцом. Но стремился Садко к обогащению не ради собственного тщеславия, а для продвижения Новгорода как нового торгового центра: «Золото для него не цель, а средство. Садко — энтузиаст» [20; 260], — сообщал режиссер. В спектакле 1935 г. выпуска «разудалый» Садко в исполнении Н. Озерова и «иконописный» Садко в исполнении Федотова всего лишь романтизировались, но не поднимались до уровня эпического народного героя.

Масштаб дорогостоящей постановки «Садко» на сцене ГАБТа спровоцировал внимание партийного руководства к проблемам развития оперной режиссуры. Превосходно сделанный спектакль много терял от недостатка художественного равновесия: «Таковыми же дорогостоящими феериями будут и дальнейшие постановки театра, если он не работает четкую творческую программу и не приложит всех усилий, чтобы поднять на недосягаемую высоту самое главное в опере — музыку» [44а].

После премьеры были устроены не только зрительские обсуждения постановки, но и собирались мнения самих участников спектакля. Из-

вестно, что М. Рейзен и И. Козловский сетовали на «вакханалию красок», «стоэтажные небоскребы» и «почти натуральной величины корабли» (см.: [15; 193]). М. Рейзен писал: «Садко», может быть, является прекрасной художественной выставкой, но из-за чудовищной гипертрофии зрелищной стороны, задавившей все остальные необходимые в опере элементы, в том числе актера, он не является полноценным оперным спектаклем» (цит. по: [10]). Поэтому уже осенью 1936 г. в спектакль «Садко» были внесены различного рода режиссерские поправки. В первой картине сцена пира лишилась своего «вселенского» размаха, в частности, сократились процессии слуг с блюдами, а также были убраны различные «излишества» в сцене «Торжища» (см.: [15; 193]). Этот грандиозный спектакль шел на сцене Большого театра до конца 1940-х гг., и зрелищная составляющая определила его зрительский успех.

Новая сценическая версия оперы «Садко» была представлена на сцене Большого театра 29 апреля 1949 г. Как и версия Лосского-Федоровского этот спектакль поражал размахом, но в отличие от предыдущей составляющей, но и музыкальной трактовкой. Авторы и участники этой легендарной постановки, не сходившей со сцены Большого театра до 1980-х гг., получили Сталинские премии первой степени — это дирижер Н. Голованов, режиссер Б. Покровский, художник Ф. Федоровский, солисты Н. Ханаев и Г. Нэлепп (Садко), Н. Шпиллер и Е. Шумская (Волхова), В. Давыдова (Любава). К этому времени в творческом багаже молодого оперного режиссера Б. Покровского были не только успешные спектакли в Большом театре и его филиале, но также ему принадлежала постановка мировой премьеры оперы С. Прокофьева «Война и мир» в Ленинграде на сцене МАЛЕГОТа в 1946 г.

Внимание Покровского не только к музыке, но и к индивидуальному почерку соавторов спектакля было проявлено в постановке «Садко». Гипертрофированные формы Федоровского и мощное звучание оркестра под управлением Голованова диктовали постановщику особенное режиссерское решение. Благодаря акценту на массовых сценах, опера Римского-Корсакова в сценической версии Покровского была превращена в былинный эпический сказ. Монументальный спектакль, решенный в традициях «большого стиля», увлекал зрителей гармоничной целостностью, а в самом сценическом повествовании заключался высокий строй национальных эпических образов. Сравнивая новую версию «Садко» со спектаклем 1935 г., И. Нестьев писал: «На этот раз „Садко“ предстал не как пышная феерия, загроможденная театральными чудесами машинерии, а как живая, полнокровная картина далекого прошлого России» [23].

В «Садко» 1949 г. Федоровский, со своей тягой к гиперболическим формам, разворачивал на сцене великолепие живописной палитры.

Знарок русской старины, художник воссоздавал в декоративном оформлении оперы могучий колорит древней новгородской жизни, где за бытовой деталью, скрывался в то же время и обобщенный символический образ: «Огромные, в три обхвата бревна в „Садко“ — образ и бревен, и былинной мощи Новгорода» [40]. В отличие от художественного решения спектакля 1935 г., где монументальная живопись Федоровского была подчинена зрелищным эффектам, в новой версии «Садко» художник эмоционально воздействовал на зрителя, иллюстрируя принцип колористического выражения музыки в оперной живописи. Анализируя работу художника над спектаклем, В. Ванслов в работе «Изобразительное искусство и музыка» писал: «Данная работа Ф. Ф. Федоровского увлекает воображение зрителя в необычайный, фантастический мир ... Эмоциональный тон зрительного образа соответствует здесь выразительности музыки, а изобразительные приемы музыки, видимым чертам живописной картины. Эти искусства взаимно конкретизируют, дополняют друг друга; музыка живопись — эмоционально, а живопись музыку — изобразительно» [4].

Увертюра к «Садко» исполнялась на фоне картины «Волнующегося моря», которая как бы вводила зрителя в атмосферу русской былины. Рецензенты спектакля писали: «Картина моря ... выполнена настолько совершенно, что иллюзия создается полная. Глядя на этот занавес, не только веришь, что недалеко перед тобой катятся одна за другой могучие волны, но даже словно ощущаешь соленый запах моря. Эта деталь очень характерна. Работа Федоровского на всем протяжении спектакля сделана так талантливо, что ощущение реальности всего происходящего, полное отсутствие специфически „оперной условности“ не покидает зрителя до конца спектакля» [30]. Установка на отсутствие «оперной условности» определяла режиссерский подход Покровского к сценическому воплощению оперы-былины. Именно в решении народных сцен режиссер видел узловые моменты спектакля, которые определяли настроение и основную мысль постановки. В спектакле Покровского народ был показан не как монолитное целое во всех своих действиях и реакциях, что было типично для режиссерского метода В. Лосского, напротив, постановщик индивидуализирует каждого участника массовки: «Особенно остро и своеобразно Б. Покровский решает труднейшие массовые сцены. В его руках хор становится живым и динамичным, убеждая нас в правдивости сценического действия ... В упрек режиссеру можно лишь поставить его желание во что бы то ни стало уделить внимание всем второстепенным персонажам» [30].

Центральная массовая сцена — «Торжище», представала в виде ожившей старинной фрески. Динамика этого эпизода поражала режиссерской изобретательностью: «Бабы и мужики, слепцы и „божие люди“,

новгородские купцы, заморские торговые гости, гусяры и скomorохи составляли живое красочное зрелище. А на последнем плане вырисовывались огромные корабли, белокаменные стены Кремля и его соборов с золотыми куполами» [15; 264]. Каждый участник массовой представления как индивидуализированный персонаж, со своей манерой поведения и со своей внутренней жизнью. При этом артисты хора и мимического ансамбля «сливались в цельный единый в своих конечных устремлениях образ народа» [37; 65]. Для режиссера представлялось важным показать связь массовых сцен с главным героем оперы: «Садко — образ монументальный. Это сказывается в цельности его стремлений и масштабности взглядов и поступков. Русский размах, широту замыслов мы должны ощущать в каждом движении героя нашего спектакля. Само собой понятно, что создание образа Садко не может быть делом только исполнителя этой роли. Создание центрального образа — задача всех исполнителей спектакля ... Особенно значительна в развитии образа Садко роль массовых сцен ... Чем ярче у нас заиграет шумливая, напористая, пестрая толпа новгородцев, до всего „жадная“, энергичная и подвижная, тем лучше мы сможем показать яркую жизнь, породившую такого Садко» [26; 27–28]. В сцене «Торжища» хаотичное, на первый взгляд, движение толпы обретало внутреннюю цель в момент столкновения Садко с купцами. В массовых сценах спектакля Покровский разворачивал исторически достоверные, проработанные до мельчайших нюансов картины народного быта, нарушая насыщенной динамикой мизансцен музыкально-эпическую «статичность» оперы Римского-Корсакова. Массовые эпизоды, полные движения и суеты, складывались на сцене в грандиозные полифонические картины народного быта. В шумном гомоне пестрой толпы, писал рецензент, нет распределения на первостепенное и второстепенное — «все важно, все отшлифовывается до последних мелких черточек, из сочетания которых создается правдивая, художественно-законченная картина» [17; 94].

«Реалистический» постановочный метод и внимание режиссера к национальным деталям прочитывалось и в фантастических, сказочных эпизодах оперы. В экспозиции спектакля Покровский сообщал, как решать волшебство-фантастические сцены спектакля и каким образом играть обитателей подводного царства: «Я убежден, что надо показывать их так, как видит их народ, как создает в фольклорном творчестве, то есть „по образу и подобию своему“. Так они представлены в былинах и многочисленных сказках. У Римского-Корсакова в сказочно-волшебных персонажах мы прежде всего видим черты человеческих характеров и искренних душевных переживаний, например, колыбельная песня Волховы в седьмой картине. Таким образом, человечность, реальное воплощение разнообразных чувств и характе-

ров — вот принцип сценического решения обитателей подводного царства» [26; 28–29]. Таким образом, картины быта и «мира чародейства» не просто чередовались в спектакле, но и взаимодействовали, взаимно дополняли друг друга, выстраивались в режиссерский сверхсюжет спектакля. «Бытовые сцены в постановке Большого театра, — отмечал рецензент, — несколько романтизированы, фантастические — обогащены элементами реальности. Это помогает добиться целостности спектакля» [17; 92]. Например, пляска сестер Волховы на берегу Ильмень-озера, согласно требованию режиссера к хореографу Л. Лавровскому, не должна быть «фантастической» по своему характеру: «Здесь постановщика увлекла не бесплотная фантастика, лишенная определенности жанра и национального колорита. Танцы подружек Волховы приобрели черты русской хороводной пляски. И как они от этого выиграла, с каким живым интересом смотрится эта поэтичная хореографическая сцена!» [17; 94]. Кульминация фантастической линии в опере «Садко» — картина подводного царства. Покровский и Федоровский изображают морские владения как бы сквозь призму фантастических грез Садко, представленных привычными образами в границах национального колорита: «Поэтому тут и дворцы с русскими теремами, и позолоченные купола, увенчанные трезубцами — символами власти Морского царя. Поэтому и причудливые пляски обитателей подводного царства вдруг напоминают русский хоровод и величальные ритуалы русских свадеб» [37; 66].

Образ главного героя Садко также получал в спектакле Большого театра новое прочтение. Покровский писал: «Садко — мечтатель, но мечта его реальна, и цель мечты благородна — возвеличение родного края. В осуществлении своих замыслов он стремителен и вдохновен. Садко — хозяин и первая движущая сила своих приключений. Он активен в каждый момент существования на сцене, и как прогрессивная сила он подчиняет себе все окружение. Ему свойственны упоение борьбой и радость победы ... Поэтому Садко для нас как бы живой человек, и всякой ходульности и мнимой „значительности“ этого образа должна быть объявлена непримиримая война» [26; 27]. Исполнителями главной партии в спектакле 1949 г. были Н. Ханаев и Г. Нэлепп. Оба солиста за воплощение образа Садко были удостоены Сталинской премии первой степени. По наблюдению критиков, наиболее цельным и законченным получился Садко у Г. Нэлеппа: «В заслугу Нэлеппу следует поставить то, что условно-былинный распев превращается у него в выразительную речь: от архаичности не остается и следа» [17; 94]. Трудности былинного интонирования Нэлепп превращал в живое повествование, лишая образ Садко сказочной условности. Его герой жил заботами и радостями народа, ради которого был готов пойти на любые

подвиги и свершения. Впервые на театральной сцене Садко представал не в образе «сусального» героя, а активным действующим персонажем. В отличие от постановки Лосского 1935 г. выпуска, которая поражала зрителей монументальной формой и чудесами машинерии, Покровский отдельное внимание уделяет проблеме существования актера в контексте спектакля «большого стиля». Режиссер писал: «Каждое сценическое произведение искусства может действительно впечатлять только теми событиями, в которых главную роль играют люди. Актер должен доминировать над всеми другими компонентами спектакля ... Все остальное — „гарнир“ и интересно постольку, поскольку помогает живому человеку раскрыть идею данного образа и идею всего спектакля. Актер должен быть в центре, должен руководить, властвовать на сцене, а для этого он должен быть внутренне предельно активен. Это обстоятельство в „Садко“ особенно важно» [26; 29–30].

Отдельное внимание советских критиков было уделено воплощению оперы «Садко» дирижером Н. С. Головановым, которое поразило современников масштабом музыкальной концепции. М. Сокольский писал о том, что «эпическая музыка оперы как бы задышала полной грудью» (цит. по: [31]). Исполнительница партии Волховы Н. Шпиллер, участвовавшая в премьерных показах спектакля 1949 г., рассказывала: «Потрясающим было звучание оркестра с захватывающими нарастаниями и бархатными, ласкающими интонациями, с динамическими волнующими устремлениями и временным покоем, как бы собирающим силы для новой неисчерпаемой звуковой волны. Четко вытренированный хор с его органичным, массивным звучанием и ровно подобранный, очень стабильный состав солистов позволяли достичь крепкой спаянности ансамбля» [12]. В 1952 г. Голованов вместе с солистами, хором и оркестром Большого театра, принимавшими участие в постановке «Садко» 1949 г., записали аудио версию оперы Римского-Корсакова, которая сегодня доступна для прослушивания (дирижер Н. С. Голованов, солисты — Е. В. Шумская (Волхова), В. А. Давыдова (Любава), Е. И. Антонова (Нежата), Г. Э. Нэлепп (Садко), М. О. Рейзен (Варяжский гость), И. С. Козловский (Индийский гость), П. Г. Лисициан (Веденецкий гость) и др.).

Несмотря на разительное отличие двух режиссерских версий оперы «Садко» (ГАБТ, 1935 и 1949), на сцене Большого театра продолжала преобладать характерная для искусства «большой сцены» тяга к внешней импозантности, монументальности, пышности и реалистичности оперных постановок.

Театр оперы и балета им. Кирова в 1940 — 1950-х годах продолжал развиваться собственным художественным путем, о чем свидетельствует постановка «Садко» 1953 г. Интересно что, как и в случае с ленин-

градским спектаклем «Садко» 1934 г., новая сценическая версия оперы Римского-Корсакова увлекала не режиссерским решением, а концептуальным декоративно-художественным оформлением. На сцене ГАТОБа им. Кирова премьера «Садко» состоялась 25 декабря 1953 г. Ленинградский спектакль оказался далек от увенчанной Сталинскими премиями постановки Большого театра. Известно, что постановка «Садко» в ГАТОБе неоднократно подвергалась режиссерским редакциям, а ее музыкальная составляющая в трактовке дирижера С. Ельцина казалась современником слишком сырой и маловыразительной. Режиссер спектакля Е. Соковнин был выпускником Оперной студии при Большом театре, где он работал некоторое время в качестве ассистента. В 1952 г. Соковнин был назначен главным режиссером Театра оперы и балета им. Кирова. Совместно с новым музыкальным руководителем театра С. Ельциным режиссер осуществляет довольно успешную постановку оперы Римского-Корсакова «Псковитянка» (1952). В каком-то смысле этот спектакль стал ключевым для режиссера, определив его дальнейший интерес к постановкам на сцене ГАТОБа русской оперной классики.

В качестве художника спектакля была приглашена С. Юнович. Оформление постановки «Садко» стало ее дебютом в Театре оперы и балета им. Кирова. Оперные спектакли, оформленные Юнович, были далеко впереди своего времени и даже, казалось бы, традиционный былинно-эпический стиль постановки Соковнина, благодаря неординарному таланту художницы переводил «Садко» в другую систему координат, предлагая зрителям альтернативную версию оперы-былины, повествующую о человеческих взаимоотношениях с природой. Если оформление «Садко» Федоровским, как знатока русской старины, было построено на воссоздании исторического колорита, то Юнович «стремилась выразить эпическую сторону оперы-былины, строила подчеркнуто монументальную сцену, максимально расширяла ее площадь. Широтой и монументальностью дышала сценическая живопись» [7; 14]. Декорации Юнович к «Садко» В. Богданов-Березовский называл «полифонией красок» [3]. Над декоративным оформлением спектакля Юнович работала в стиле импрессионистов, сочетая пурпурно-красный, фиолетовый, бирюзово-синий и золотисто-желтый цвета. Различные комбинации этих красок не только визуально расширяли границы сценического пространства, но и придавали партитуре Римского-Корсакова неожиданную свежесть. В палитре декораций Юнович «извлекала максимальную выразительность из ее густоты, будоража живописные массы рельефными, по-импрессионистски живыми, сильными темпераментными мазками-плоскостями, контрастными как световыми, так и тональными» [7; 14].

Для решения костюмов Юнович выбирала исключительно «русскую» фактуру: холст, полотно, рогожа, солома. Отсутствие нарочи-

тых расписных «боярских» костюмов, лишало постановку исторической конкретики, опера-былина была представлена как архаическое повествование. Если Федоровский в оформлении «Садко» стремился к размаху, «былинности вообще», выстраивая грандиозные панорамы, в которых персонажи тонули, подавленные декоративной монументальностью, то Юнович соотносит свои живописные решения прежде всего героями оперы: «Мир словно увиден, открыт и озарен взглядом Садко» [21; 249]. В декоративном оформлении спектакля это обобщение не утрачивало контакта с музыкальной драматургией, а напротив, вступала с ней в новые связи: «Каждая смена мизансцен влечет за собой мгновенное изменение цвета: живопись Юнович, живет на сцене динамично, на одном дыхании с музыкой» [21; 250].

Немногочисленные рецензии на спектакль не дают полную картину режиссерского замысла постановки «Садко». Надо полагать, что режиссер Е. Соковнин следовал концептуальному замыслу Юнович, допуская определенную меру условных театральных обобщений. Так, по мнению критиков, сцена пира новгородских купцов и «Торжище» страдала отсутствием реалистических деталей. Рецензент писал: «Не всегда интересна в спектакле работа Е. Соковнина. Поведение хора в картине пира и торжища мало разработано. Хор статичен. Недостаточно четко раскрыты режиссером взаимоотношения различных групп народа на пиру, завязка конфликта между Садко и купцами-богачами. Вся эта сцена страдает одноплановостью действия, отсутствием индивидуальных характеристик, и именитое купечество и неимущая братия представляют одноликую массу» [24]. Неоправданным с точки зрения «достоверности» оказалось и решение третьей картины «В горнице у Любавы», где жена Садко представала богатой горожанкой, а горница была превращена художником в просторные хоромы с богатым убранством.

Динамическое развитие в сцене «Торжища» достигалось режиссером не индивидуализированием хора, а активным введением в действие хореографии и скоморохов, которые забирали на себя внимание зрителей, лишая эпизод реалистических деталей. Известно, что после премьеры «Садко» на страницах газеты «За советское искусство» режиссеру был сделан ряд замечаний по массовым сценам, где «излишне много внимания отведено скоморохам» [41]. Вообще в сцене «Торжища» Юнович довольно оригинально наряжала не только скоморохов, но и персонажей массовой сцены, костюмы участников сцены были далеки от «бытовой достоверности»: «У торговца шапками она соорудила на голове пирамиду из его товара, диковинно приделала к головному убору другого ярко раскрашенные деревянные ложки — эта жажда чисто театральных акцентов, которые затем станут одной из отличительных сторон ее театра» [7; 15]. Элементы скоморошества, стремление к условности

сценического действия присутствовали и в сцене заморских гостей. Режиссерская трактовка роли Веденецкого гостя в исполнении К. Лаптева вызывала у рецензента недоумевающий вопрос: «Какими соображениями вызвано перескакивание Веденецкого гостя с одной бочки на другую, его светливое метание по сцене, мешающее и артисту и зрителям?» [24]. Таким образом, в отличие от спектакля Большого театра, где песни заморских гостей по традиции решались как вставные номера, в ленинградской версии спектакля они продолжали линию скоморошья игры, заданной режиссером и художником в сцене «Торжища».

Отход в ленинградской версии «Садко» от натуралистических деталей и реализма оперных постановок проявлялся и в доминировании в спектакле хореографии Ю. Григоровича. Богданов-Березовский писал: «В фантастических сценах (и в особенности в сцене подводного царства) инициатива режиссера была в значительной степени ослаблена преобладанием хореографических элементов. Балетмейстер Ю. Григорович, остроумно поставивший интермедийные пляски скоморохов в новгородских картинах, и здесь проявил много находчивости и выдумки. Однако в сцене подводного царства ему все же не удалось добиться органически развивающегося нарастания танцевальной стихии. В ней есть некоторая излишняя светливость, ненужная дробность эпизодов» [3]. Сцена «Подводного царства» была решена постановщиками как фантазмагоричный танцевальный дивертисмент. Юнович писала: «В картине „Подводное царство“ основная тема — стихия моря. Отсюда переливы цвета от глубоких ультрамаринов к фиолетовым, от фиолетовых к зеленым, постоянное его движение, блеск, непостоянство. Цвет меняет свое направление, вибрирует подобно звуку. В это подводное царство, царство холодного цвета, опускается Садко. Он в красном — как луч солнца, проникающий в подводный мир» [48; 363]. Богданов-Березовский был не согласен со световым решением этой сцены: «Она несомненно должна быть светлее, отчетливее, что вовсе не противоречит требованием причудливости, фантастики. И в самой пестроте чередующихся световых оттенков следовало найти более органичное, менее резкое сопоставление тонов» [3]. Однако само декоративно-художественное решение «Подводного царства» не предполагало наличие яркого света, который бы разрушил театральную фантазмагорию этой картины. В этом эпизоде на сцене все время менялись легкие живописные тюли (около пятнадцати штук), сквозь которые «то брезжили тающее-дрожащие очертания сказочных чертогов морского владыки, то они превращались в гигантскую диковинную раковину, то проступали очертания каких-то церемониальных шествий» [7; 15].

Музыкальное исполнение оперы было не столь интересно, как ее художественное решение. В упрек дирижеру С. Ельцину ставили

то, что в музыке «недостает той мощи звучания, без которой не мыслится опера-былина „Садко“, от чего особенно проигрывают монументальные народные сцены 4-й и 7-й картин» [43]. Исполнитель роли Садко В. Ульянов в целом справился с партией, хотя в массовых сценах голос певца срывался и звучал достаточно слабо. Также рецензент критикует исполнение Б. Колядой роли Волховы, певица «неестественно холодна, ее партия не согрета душевным чувством. Голос звучит резко, вынужденно форсированным звуком» [43].

По воспоминаниям современников, большой любви этот спектакль у публики не приобрел (см.: [8]). В результате рекомендаций художественного совета, режиссер Соковнин сократил скоморошьи сцены, а также доработал массовые эпизоды, на этот раз в «сочной реалистической манере». За свою репертуарную жизнь спектакль подвергался не только неоднократным режиссерским редакциям, но и музыкальным купюрам. С. Юнович не прекращала работу над «Садко» даже после премьеры, внося изменения в цветовую гамму и переписывая декорации. Это был спектакль, резко выделявшийся на общем фоне постановок «большого стиля» и значительно опередивший свое время.

Четыре советских сценических версии оперы «Садко», поставленные на главных оперных сценах страны в разный исторический период, отчетливо демонстрируют разницу театральных школ. На основе проведенного анализа можно сделать вывод, что при регламентированном наборе формальных признаков «большого стиля» тяготение оперных режиссеров к определенному типу образности оставалось вне канонического формата.

Период 1930-х — 1950-х годов в истории советского оперного театра характеризовался не только утверждением на музыкальной сцене определенной постановочной формулы, но и реализацией режиссерского языка. Спектакли «Садко» в ГАБТе и ГАТОБе, с одной стороны, обнаруживают общие стилистические черты, но с другой — принципиально различны по приемам, подходам, принципам. Изучение оперной режиссуры в системе искусства сталинской эпохи на примере оперы «Садко» показывает, что внутри по сути нормативной эстетики возникали самобытные художественные явления, что позволяет рассматривать проблему спектаклей «большого стиля» в советской оперном театре на качественно новом уровне.

Литература, источники

1. Асафьев Б. Об опере. Л., 1976.
2. Березкин В. И. В. В. Дмитриев. Л., 1981. С. 174.

3. *Богданов-Березовский В.* Опера-былина // Вечерний Ленинград, 1954. № 117. 19 мая. С. 3.
4. *Ванслов В. В.* Изобразительное искусство и музыка. Л., 1983. С. 211.
5. *Винер А.Б.* К постановке оперы «Садко» // Садко. Л.: ГАТОБ, 1934.
6. *Винер А.* Вехи экспозиции оперы «Садко» // Гатобовец. 1934. №4. С. 3.
7. *Власова Р. И. С. М. Юнович.* Л., 1988.
8. *Гамалей Ю. В.* «Мариинка» и моя жизнь. Воспоминания дирижера. СПб., 1999. С. 175.
9. Гозенпуд.
10. *Гозенпуд А. А.* Русский советский оперный театр. Л., 1963.
11. *Гозенпуд А. А.* Иван Ершов. Л., 1986. С. 138.
12. *Н. С. Голованов.* Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников. М., 1982. С. 185.
13. *Городинский В.* Садко // Правда. 1935. 10 мая № 127. С. 4.
14. *Граве А.* Садко // Ленинградская правда. 1934. № 106. 6 мая. С. 4.
15. *Грошева Е.* Большой театр Союза ССР. М., 1978.
16. Зрительское обсуждение спектакля «Садко» // РГАЛИ. Ф. 648., оп. 2, ед. хр. 998. Л. 2.
17. *Ильин И.* «Садко» на сцене Большого театра // Советская музыка. 1949. №9.
18. *Калиашивили М.* По трудному пути. Тбилиси, 1969.
19. *Корыхалова Н.* Софья Преображенская. СПб., 1999.
- 19а. *Лянсон Б.* Заострить внимание на недостатки // Гатобовец. 1934. № 10. 15 мая. С. 3.
20. *В. А. Лосский.* Мемуары. Статьи речи. Воспоминания о Лосском. М., 1959.
21. *Луцкая Е. Л.* Софья Марковна Юнович // Ленинградские художники театра. Л., 1971.
22. *Митрофанов Н.* Подъем Садко // Гатобовец. 1934. №9. 11 мая. С. 4.
23. *Нестъев И.* Новое прочтение классики // Театр. 1951. №5. С. 63.
24. *Ольховский Е.* Садко // Ленинградская правда. 1954. № 93. 20 апреля. С. 3.
25. *Орлова Л.* Усовершенствование спектакля должно продолжаться // Гатобовец. 1934. № 10. 15 мая. С. 3.
26. *Покровский Б.* Садко. Постановка 1949 года. Экспозиция // Борис Покровский ставит классику: Записи Марины Чуровой. М., 2002.
27. Покровский и художники // Сцена. 2007. №3. С. 21–22.
28. *Полевая М. И. Н. А.* Римский-Корсаков и В. И. Бельский // Театр и литература. Сборник статей к 95-летию А. А. Гозенпуда. СПб., 2003. С. 283.

29. Поляновский Г. «Садко» в Большом театре // Советское искусство. 1935. 17 мая. С. 4.
30. Попов И., Тихомиров Р. «Садко» на сцене Большого театра // Советское искусство. 1949. № 20. 14 мая. С. 3.
31. Прибегина Г. А. Н. С. Голованов. М., 1990. С. 100.
32. Пропп В. Я. Русский героический эпос. М., 1958. С. 102.
33. Протокол заседания художественного совета ГАБТ Союза СССР от 21 ноября 1934 года. Просмотр макетов оперы «Садко» // РГАЛИ. Ф. 648, оп. 2, ед. хр. 998. Л. 7.
34. Протокол заседания комиссии по вопросу о репертуаре Большого и Нового театров от 22 декабря 1923 г. // Советский театр: Документы и материалы. 1921 — 1926. М., 1975. С. 109.
35. Пяткова Н. Л. К вопросу о расшифровке новгородской былины о Садко // Историко-культурное наследие. Екатеринбург, 2000. С. 192–198.
36. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 2004.
37. Ромадинова Д. Садко // Сегодня на сцене Большого театра. 1776 — 1976. М., 1976.
38. «Садко» Н. А. Римского-Корсакова // ГАБТ, 1935.
39. «Садко» в Театре оперы и балета // Красная газ. 1934. 29 апр. С. 3.
40. Седов Я. Спектакль будет объявлен особо // Музыкальная академия. 1995. №2. С. 79.
41. Спектакль «Садко» показан зрителю // За советское искусство. 1953. № 18. С. 1.
42. Стенограмма обсуждения новой постановки оперы «Садко». ГАБТ, 7 мая 1935 // РГАЛИ. Ф. 648, оп. 2, ед. хр. 998.
43. Толпакова О. За живую классику // Смена. 1955. № 10. С. 3.
44. Тубин Я. Луначарский и становление советского музыкального театра. М., 1975. С. 87.
- 44а. Уриэль. Феерия с пением // «Садко» в Большом театре // Вечерняя Москва. 1935. 7 мая. № 103. С. 3.
45. Цуккерман В. Садко // Известия. 1935. 27 апр. № 100. С. 4.
46. Шаляпин Ф. И. Маска и душа. М., 1997. С. 10.
47. Энгель Ю. Глазами современника. М., 1971. С. 176.
48. Юнович С. Так думаю // Художники театра о своем творчестве. М., 1973.

**«ФАЛЬСТАФ» ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ НА РУССКОЙ СЦЕНЕ:
СПЕКТАКЛИ Э. КАПЛАНА (МАЛЫЙ ОПЕРНЫЙ ТЕАТР, 1941),
Б. ПОКРОВСКОГО (БОЛЬШОЙ ТЕАТР, 1962).**

В каждую историческую эпоху наряду с произведениями, которые утрачивают художественную актуальность и в лучшем случае становятся «документами эпохи», создаются произведения, имеющие неоспоримую культурную ценность и способные навсегда остаться в мировой сокровищнице искусства. Часто неочтенные по достоинству современниками, они лишь в сознании следующих поколений обретают долгожданное признание. Именно к таким произведениям можно отнести последнюю оперу Дж. Верди «Фальстаф». Огромные музыкально-исполнительские и актерские трудности, связанные с постановкой «Фальстафа» на сцене, — сделали эту оперу относительно мало репертуарной в России. Известно, что «Фальстаф» не повторил здесь шумного успеха других вердиевских сочинений и завоевал право именоваться мировым шедевром спустя несколько десятилетий после своего первого исполнения на императорских подмостках Мариинского театра в 1894 г. В советском сценическом пространстве XX в. опера появлялась с двадцатилетними промежутками лишь трижды: в 1920-е, 1940-е и 1960-е гг., каждый раз обретая абсолютно новые черты и неожиданное звучание. Время расставляло свои акценты в партитуре единственной комедии прославленного итальянского мастера трагедий и мелодрам.

Несмотря на это, возникновение «Фальстафа» на советской оперной сцене в разные исторические моменты позволяет выявить определенные процессы становления русской оперной режиссуры на протяжении ее более векового существования, неотделимые от основополагающих идей тех поколений, которые породили спектакли значительных театральных мастеров своего времени. Постановкой «Фальстафа» занимались выдающиеся режиссеры, дирижеры и художники, отражая в своих спектаклях целые эпохи развития русского музыкального театра. Легендарными создателями сценических версий оперы в Ленинграде и Москве в середине XX в. стали Э. Каплан, Э. Грикуров, С. Вирсаладзе (Малый оперный театр, 1941) и Б. Покровский, А. Мелик-Пашаев, В. Рындин (Большой театр, 1963). Сегодня эти спектакли не только дают возможность поставить целый комплекс теоретических проблем, связанных с принципами подхода к постановке классического оперного материала, но и отражают общеэстетические тенденции развития русского театрального искусства в период соцреализма 1940-х и театральной оттепели 1960-х гг.

В 1940-е гг. художественная деятельность всех академических музыкальных театров страны подчинялась жесткой регламентации различных государственных, партийных и профсоюзных организаций. Это проявлялось в контроле за выполнением директив и планов властных органов различного уровня. Контроль велся на всех этапах творческой деятельности театров, начиная с составления и утверждения репертуарных и финансовых планов и заканчивая просмотром готовых спектаклей перед премьерой и по ходу сезона. Все они были призваны не допустить на сцену спектаклей, не отвечающих историческому моменту. Театры призваны были одновременно обеспечивать трудящемуся народу необходимый отдых и культурный досуг, мобилизовать население страны на военные и трудовые подвиги, и в то же время оказывать идеологическое влияние.

В таком контексте появление «Фальстафа» в репертуаре советского оперного театра того времени вполне закономерно. Радостная вердиевская комедия, (а именно так воспринимают ее в это время), прочитанная сквозь призму единственно возможного на тот момент стиля — «соцреализма», должна была внушить советским людям чувство оптимизма, несмотря на угрозу надвигающейся войны. Кроме того, возникновение в 1940-е гг. постановки оперы на сюжет Шекспира явилось естественным преломлением советской шекспирианы 1930-х. Советский театр в освоении классической драматургии Шекспира, как известно, уже с первых лет революции пошел по пути исканий и экспериментов. Одни из них, как «Ромео и Джульетта» А. Я. Таирова в Камерном театре (1921), впоследствии упрекали в откровенном формализме, другие, как первые послереволюционные спектакли БДТ «Отелло», «Макбет», «Король Лир» с Ю. М. Юрьевым, и знаменитый «Гамлет» с М. А. Чеховым в МХАТе Втором (1924), — были названы наиболее значительными воплощениями Шекспира 1920-х гг.

Знаменательной вехой в советской театральной шекспириане, безусловно, стали 1930-е. Этапные постановки сезона 1934 / 35 г., навсегда вошедшие в историю русского драматического театра — «Отелло» в Малом театре (режиссер С. Радлов, Отелло — А. Остужев) и «Король Лир» в ГОСЕТе (режиссер С. Радлов, Лир — С. Михоэлс), — породили огромную волну шекспировских спектаклей по всей стране и на всех разноязычных сценах СССР. Повсеместный интерес к драматургии Шекспира привел к созданию ежегодных фестивалей шекспировских спектаклей, сопровождавшихся научно-исследовательскими конференциями с участием известных литературных критиков, филологов, культурологов и театроведов.

Очевидно, что советский оперный театр, воспринимавшийся властью как значимый фактор культурного строительства, оставаться в стороне

от мощной волны шекспировских постановок не мог. В 1940-е гг. он был мощной идеологической организацией, выполнявшей серьезные воспитательные функции. Средствами сценического искусства от авторов спектаклей требовалось не только приобщить зрителя к культурным ценностям русского оперного искусства, но и познакомить его с классическими образцами демократического искусства запада, продемонстрировать ему новые общественные взаимоотношения и живых носителей «новой морали». Единственная комическая опера «великого Верди», «признанного классика оперного жанра», созданная на основе сразу нескольких шекспировских произведений — комедийных интермедий из двухчастной исторической хроники «Генрих IV» и комедии «Виндзорские проказницы», встраивалась в репертуарную политику 1940-х как нельзя лучше.

Постановка «Фальстафа» была поручена коллективу Ленинградского Малого Оперного театра под руководством режиссера Э. Каплана и дирижера Э. Грикурова. Сразу после премьеры спектакля 30 марта 1941 г. во всех главных печатных органах страны были опубликованы многочисленные статьи, посвященные «удивительной» [6] опере Верди. Критики единогласно называли «Фальстафа» уникальным произведением искусства [6], едва ли не лучшей из всех созданных на шекспировские сюжеты опер (см.: [4]) и «уж конечно самой шекспировской оперой Верди» [6]. На такую оценку «Фальстафа» советских театроведов натолкнул, несомненно, новый спектакль МАЛЕГОТа, постановка которого отражала не столько либретто вердиевской оперы, сколько ее шекспировский первоисточник.

Подготовка к спектаклю началась в ноябре 1940 г. с проведения лекционных занятий с творческим составом, многочисленных встреч с историками, литературоведами и театроведами, читки докладов о Шекспире и Верди. Большой вклад в постановку внес ее идейный вдохновитель И. Соллертинский, опубликовавший в многотиражной газете театра курс лекций о Верди и его последней опере, включавший, в том числе, рекомендательный список «Что читать о «Фальстафе»», а так же дополнительную литературу от писем Верди до очерков о прототипе шекспировского героя, среди которой оказалась даже мало известная пьеса-переложение Екатерины II «Вот какво иметь корзину и белье». В такой атмосфере всеобщего интереса к предмету главный режиссер спектакля даже создал отдельный трактат, исследуя художественный генезис Фальстафа. Большая его часть входила в курс авторских лекций «Теоретические основы музыкальной режиссуры», которые Каплан читал студентам Ленинградской консерватории начиная еще с 1934 г.

Спектр постановочных мероприятий, помимо знакомства коллектива театра с литературой вопроса, включал в себя актерские этюды и публикации заметок самих актеров в театральной газете, музыкаль-

ные и хореографические тренинги, тесный и непрерывный творческий контакт режиссера, дирижера и художника-сценографа, коллективное сотворчество с открытым и полемическим обсуждением результатов. В процессе подготовки спектакля шел непрерывный поиск новых оркестровых и сценических средств выразительности. Концепция «Фальстафа» формировалась «здесь и сейчас», в процессе совместной импровизации, игры, на многочисленных репетициях с режиссером и дирижером новой постановки. «Работа проходит в обстановке творческого содружества режиссера, актеров и дирижера, — писал о процессе репетиций певец П. Чекин, — дирижер Э. П. Грикуров не менее режиссера и актеров увлечен спектаклем. Не ограничиваясь только партитурой, он входит и в режиссерскую работу, внося в нее отдельные весьма ценные коррективы. Богатая фантазия постановщика в тесном содружестве с чувством меры присущим Э. П. Грикурову, дают возможность быстро находить верное разрешение сценических задач» [19]. «Такой метод, — как справедливо пишет в своей диссертации, посвященной этому периоду в истории Малого оперного театра, К. А. Учитель, — определил новый уровень синтеза, закономерно ведущий к осознанию оперного спектакля как самостоятельного художественного феномена, как системы, свойства которой выходят за рамки свойств составляющих ее частей» [18]. Студийно-образовательный компонент постановочного процесса носил, таким образом, содержательный характер. Опера Верди обогатилась шекспировскими смыслами, а творческое изучение партитуры привело к ее вызывающе современному звучанию.

Тесная связь теории и практики в оперном театре всегда являлась одной из важнейших, во многом определяющих черт петербургской театральной школы. Э. Каплан, режиссер, обладающий обширными научными познаниями в области истории и эстетики инсценируемых им произведений, во многом благодаря тесному общению с Вс. Мейерхольдом, оказавшим решающее влияние на формирование его режиссерской индивидуальности, и Б. Асафьевым, близким другом которого он был в течении многих лет, почерпнул от них навык тщательной и глубокой работы не только над сценическим замыслом будущего спектакля, но и подробным изучением исторического и культурологического контекста возникновения музыкальной партитуры. Вот почему дошедшие до нас архивные документы к постановке «Фальстафа»: черновые наброски, эскизы мизансцен и сценических экспозиций, графические рисунки, сценографические эскизы и чертежи, разнообразные исследовательские монографии и научные статьи о Шекспире, Верди, эстетике Возрождения, только в очередной раз подтверждают стремление постановщика к детальной подготовительной работе, предвещающей процесс постановки вердиевской оперы на сцене.

Обратившись к своему излюбленному жанру, связанному с народными фарсами и средневековыми комедиями, Каплан понимал, что раскрыть стихию комедийности оперной партитуры «Фальстафа» с помощью прямой актуализации произведения в духе «вульгарного социологизма», использованного им несколько лет назад при постановке «Нюрнбергских мейстерзингеров» (Малый оперный театр, 1932), невозможно. На этот раз в концепции сценического воплощения вердиевской партитуры Каплан пошел совершенно иным путем. Оставив за скобками бытовые реалии современности, режиссер, по его словам, обратился к выявлению идей «чистой театральности». «Подчеркнуть любовь к зрелищу, к театральному, эпикурейскому зрелищу ренессансного типа, любовь к перевоплощению» [8; 30], — такая задача была в первую очередь поставлена режиссером перед авторами и исполнителями новой постановки. Формулируя для себя сюжетную основу вердиевской оперы как типичную композиционную схему итальянской комедии масок, Каплан в то же время тонко чувствовал заложенную композитором сложную драматургию произведения: «Безусловный фарс. Главные герои — вариант треугольника итальянской комедии: глупый ревнивый муж, веселая озорная жена, ловкий соблазнитель... Однако, Шекспир и Верди разрушили комедию дель арте. Они сорвали маски. Каждый герой — живая индивидуальность. Муж — не глуп. Жена остроумна, но не распутна. Соблазнитель — тот, кого одурачивают. Блестящая индивидуальная фразеология каждого действующего лица. Серьезный элемент затерян в суматохе комического...» [8; 24] Отмечая для себя узловые повороты музыкальной драматургии оперы, режиссер строил сценическое действие на основе динамического развития комедийной интриги. Акцентируя внимание на многочисленных действенных ансамблях «Фальстафа», он задавал тем самым особый темпоритм постановке: «Смена напряжений и легкости, контрасты трагедии и комедии — в этом ритм шекспировского и вердиевского спектакля. Поэтический реализм, когда драматургии характеров и положений сливаются» [8; 11].

В «Фальстафе» режиссер вновь обратился к своей излюбленной модели «театра в театре», выявляя в сценической ткани спектакля столь значимые для композитора приемы создания «комического», как пародия, преувеличение, стилизация и гротеск. Так постановщик сценически подчеркивал очевидное сходство между патологическими вердиевскими ревнивцами Фордом и Отелло, проводил явные аналогии с яростными подозрениями графа Альмавивы в «Свадьбе Фигаро» Моцарта, использовал моменты скрытой иронии на ключевые сцены из его же «Волшебной флейты» и «Похищения из Серала». Подчеркивая комизм ситуаций, Каплан даже включил в сценическую ткань спектакля аллюзии на «Ревизора» Мейерхольда, сопоставив вердиевских Бардоль-

фа и Пистоля с гоголевской свитой Хлестакова. Невозмутимые проходимцы и неизменные спутники Фальстафа, двигавшиеся с характерной гротесково-«аристократической» пластикой, напоминали в спектакле чуть ли не портретную копию Бобчинского и Добчинского.

Насквозь театральная природа вердиевской партитуры подсказала режиссеру ключ к сценическому истолкованию «Фальстафа». Стихия игры и карнавала, прочитанная сквозь призму характерных приемов комедии дель арте, превращала все происходящее на сцене в веселый розыгрыш, безобидную шутку, затеянную главными носителями комедийной интриги — виндзорскими кумушками. Каждая из них получила в спектакле свою индивидуализированную сценическую характеристику. Так в пластике Алисы, с неистощимым остроумием сплетающей сети хитроумного заговора против Фальстафа, прочитывались танцевальные движения зажигательной тарантеллы и болеро, притворщица Квикли семеня по сцене словно под звуки чопорного менуэта, классический буффонный ревнивец Форд обладал преувеличенно неуклюжей гротесковой пластикой, а Наннетта и Фентон напоминали лирическую парочку смешных и неловких детей.

Но самой многоплановой фигурой, разумеется, был главный корифей всепобеждающей силы смеха — неподражаемый сэр Джон Фальстаф. Его сценический образ представлял в спектакле синтез множества самых разных жанров: традиционных итальянских танцев, триумфальных маршей, пародийных арий, героических монологов. «Любовь к перевоплощению — одно из наслаждений людей гуманистической культуры» [8; 26], — подчеркивал режиссер, анализируя представителей эпохи Возрождения, имея в виду, главным образом, шекспировского протагониста. Каптан прекрасно понимал, что Фальстаф значительно сложнее тех простодушных клоунов, которые удачно смешат и веселят зрителей. В отличие от тех комических персонажей, которые воплощают лишь одно качество, тип Фальстафа соединяет в себе множество самых разнообразных черт характера. Этим и определялась сложность и противоречивость этого образа в новом спектакле МАЛЕГОТа. В режиссерском прочтении Каптана Фальстаф становился главным обладателем дара перевоплощения и игры. Он легко входил в роль, то подыгрывая партнерам, то полностью перевоплощаясь в их гневного обличителя. Иронизируя над всеми, он в тоже время был способен не только посмеяться над самим собой, но и коснуться серьезных этических проблем. Особенно ярко эта способность героя проявлялась в его программном монологе о чести. В этот момент, его, до этого, казалось бы, подчеркнуто комическая, танцевально-гротесковая фигура обретала вдруг подлинную величественность, мужественность, чувство собственного достоинства. Как раз об этой черте в характеристике вердиевского Фальста-

фа, много лет спустя писала советский музыковед Л. Г. Данько: «Только что на сцене был фигляр, насмешник, а вот он подлинный герой, не терпящий мещан, сторонников внешней благопристойности» [7].

Согласуясь с потребностью времени поддерживать моральный и патриотический дух советского зрителя, основной задачей оперного спектакля 1940-х было воплощение образа героя, на примере которого могли бы воспитываться целые поколения советских людей. В связи с этим образ главного героя оперы не мог не подвергнуться в спектакле определенному переосмыслению. Вот почему Фальстаф появлялся на сцене не просто обведенным вокруг пальца обжорой, постоянно попадающим впросак, а умным и ироничным человеком, прекрасно осознающим свое незавидное положение. В спектакле Каплана его главный герой вдруг становился мудрым добродушным рыцарем, полным чувства собственного достоинства и неподдельной лирики в своих воспоминаниях об ушедшей навсегда юности, того времени, когда он был всего лишь маленьким пажом. «В образе, нарисованном Аббакумовым, — писал В. Богданов-Березовский, — нет шаржировки, нарочитого комикования» [4], «нет и следа той чрезмерной буффонности ... которыми обычно грешат исполнители роли Фальстафа» [21]. В его шумной хвастливости угадывалась тонкая и острая ирония не только по отношению к окружающим, но и к самому себе, что придавало его сценической характеристике гораздо более яркие черты всемогущего Фальстафа «Генриха IV», нежели неудавшегося пройдохи «Виндзорских проказниц».

Благородная, строгая, но изысканная и утонченная красота образного решения спектакля во многом были продиктованы философской глубиной прочтения оперы Верди и необычным режиссерским прочтением образа ее протагониста. Так в декорациях и костюмах художника постановки Солико Вирсаладзе возникал собирательный образ старой доброй Англии. Таверна, где бражничал Фальстаф, виндзорские дома и улицы, зачарованный лес, где мистифицировали в последнем акте толстого рыцаря — все было оформлено по-настоящему нарядно и красочно (см.: [16]). В. Городинский писал в «Правде»: «Отдельные картины запоминаются как мастерски расцвеченные эстампы из старинной книги. На редкость удачен момент, когда в доме Форда на фоне огромного во всю сцену окна с разноцветными голубыми и оранжевыми стеклами появляется громадная фигура Фальстафа в богатом плаще, подбитом алым шелком, и вслед за ним — крохотная фигура пажа в голубом плаще, в берете с белыми перьями, лихо надвинутом на белокурую головку» [6].

Вирсаладзе не был свойственен сарказм или гротеск. Ироничность, театральность, поэзия и способность к живописной метафоре — вот что отличало сценографическое решение его «Фальстафа. В национально достоверных пейзажах Виндзорского парка, в исторически точном вос-

произведении городской улочки в «Фальстафе» давало о себе знать лирико-поэтическое начало, идущее от музыки и поднимающее изображение над голым правдоподобием. Так, в последнем акте спектакля в соответствии с условиями действия был изображен лес, но не реально-бытовой, а праздничный и карнавальный, почти фантастический. Художник писал его исключительно двумя красками — красной и синей. Казалось, это был лес, освещенный огнями театральной рампы. В соответствии с итоговой музыкально-драматургической функцией финала оперы этот пейзаж задумывался как радужный образ, воплощающий мир, в котором праздничность и театрализованная карнавальность наполнили саму суть жизни. Важной отличительной чертой спектакля стал своеобразный «симфонизм» сценической живописи Вирсаладзе, основанный на ее эмоциональном «созвучии» с музыкой, на динамике колорита, ритмическом развитии образов. Каждый сантиметр выстроенных им на сцене декораций звучал, тонко взаимодействуя с режиссерской концепцией Каплана и музыкальной интерпретацией Грикурова. Эту особенность спектакля отмечали и критики. Восторженный Соллертинский восклицал: «Спектакль органически музыкален: найден ритм сценических движений и мизансцен, найдены пластические характеристики отдельных образов... Финал оперы — бесподобная комедийная fuga... является его блистательным завершением» [16].

Яркость в передаче оркестровых красок, интонационная новизна и актуальность прочтения вердиевской партитуры подчас вызывали у критиков ассоциации с современными операми XX в. «„Фальстаф“ больше сродни штраусовскому „Кавалеру роз“ и прокофьевской „Любви к трем апельсинам“, чем произведениям Беллини и Доницетти, служившим в свое время прообразом первым юношеским операм Верди» [4], — писал Богданов-Березовский. Соллертинский отмечал: «На основе заново драматически переосмысленного итальянского мелоса Верди создает на редкость гибкий декламационный язык. Феноменальное оркестровое мастерство Верди в „Фальстафе“ намного опережает новейших виртуозов оркестра — Рихарда Штрауса, Игоря Стравинского» [16].

Главной заслугой режиссера стало, по мнению критиков, «умение отыскивать в партитуре композитора реалистические черты сценических образов, располагать персонажи на сцене сообразно требованиям музыки» [6]. Другими словами — полное соответствие между музыкальной партитурой и ее сценическим воплощением. Об этой особенности спектакля писали абсолютно все рецензенты:

«Постановка осуществлена режиссером Э. О. Капланом почти во всем соответствии со стилем музыкального исполнения» [4].

«Исключительно высокой оценки заслуживает режиссерская работа Э. Каплана. Между сложнейшей музыкальной партитурой и сценическим ее раскрытием — полное соответствие» [21].

«Какая удивительная опера! — Воскликнул на страницах „Правды“ Городинский. — Первый же аккорд оркестра похож на взрыв веселого смеха. И этот смех до самого конца звучит в музыке „Фальстафа“, то сменяясь на мгновение лукавой улыбкой, то вновь вспыхивая в неудержимом веселье *здоровых, жизнерадостных людей*, населяющих оперу Верди» [6].

Такие же «здоровые, жизнерадостные люди» населяли, как кажется, и спектакль Каплана. Пылкий ревнивец Форд (А. Модестов), лирическая пара юных влюбленных Фентона (А. Андрукович) и Нанетты (В. Шестакова), кумушки-плутовки Алиса (М. Елизарова), Мэг (О. Головина), Квикли (К. Комиссарова), уморительно смешной доктор Каюс (С. Балашов) оставляли «очень приятное впечатление» [16]. В целом критики отмечали неоспоримое художественное и культурное значение спектакля, называя «Фальстаф» МАЛЕГОТа «очень хорошей и нужной работой, замечательным подарком советскому слушателю» [21].

Спектакль стал важной вехой в развитии не только МАЛЕГОТа, но и в карьере его авторов. Так для Грикурова именно «Фальстаф» — первое и одно из наиболее значительных творческих достижений. По мнению И. Д. Гликмана, спектакль явился «наиболее современной режиссерской работой Каплана, изобилующей множеством филигранных деталей, органически связанных с общей оригинальной концепцией спектакля» [5]. Как писала известная исследовательница творчества Каплана М. Слуцкая, «Фальстафу» суждено было стать одной из самых крупных режиссерских удач: «Все в нем было прекрасно: отличная игра и пение актеров, что так редко бывает в гармоничном сочетании. Декорации и костюмы, безупречные по вкусу и изобретательности — это была первая встреча режиссера с одним из лучших художников музыкального театра — Солико Вирсаладзе, встреча, которая переросла в дружбу, длившуюся до конца жизни Э. Каплана. Режиссура проявила блистательную фантазию и высочайшее мастерство в сочинении и организации сценического действия» [15].

И все же спектакль продержался в репертуаре недолго. Несмотря на «правильные» идейные позиции и настроения, сыгравшие определенную роль в формировании советского театрального искусства эпохи «соцреализма», абсолютную унификацию роли художника, который тогда не должен был выходить за рамки общепризнанного стиля, независимо от «жизнеподобных» и «реалистичных» критериев оценки большинства оперных спектаклей 1940-х гг., «Фальстаф» Малого Оперного театра не вписался в постановочные традиции своей эпохи, в общепринятые нормы времени. Для этого он был слишком театральным, интеллигентным, ироничным, игровым. Он выдержал на сцене Малого Оперного театра всего 13 представлений. Его сценическая жизнь

оборвалась внезапно. Началась война. Театр закрылся. А вместе с тем навсегда исчез из репертуара и «Фальстаф» Каплана-Грикурова-Вирсаладзе. 13 июня 1941 г. он шел в Ленинграде в последний раз. Режиссер спектакля, как и весь профессорский состав Ленинградской консерватории, был эвакуирован в Ташкент. Даже после окончания войны и возобновления работы театра к комической вердиевской опере в Ленинграде больше не обращались.

Спустя два десятилетия «Фальстаф» вновь вернулся на советскую оперную сцену, прозвучав в Большом театре в Москве. В 1962 году к опере Верди обратились дирижер А. Мелик-Пашаев и режиссер Б. Покровский. Оформил спектакль художник В. Рындин.

Двадцать лет, прошедшие со дня ленинградской премьеры «Фальстафа», оставили свой след не только в театральной, но и культурной жизни страны в целом. XX съезд КПСС 1956 г., объявленный его организаторами символом нового времени, означал начало эпохи, буквально всколыхнувшей советское общество. Этот период истории, с легкой руки писателя И. Г. Эренбурга, современники назвали «оттепелью». Развенчание культа личности Сталина, существенное ослабление тоталитарного контроля государства, открытие «железного занавеса», грандиозные успехи страны в покорении космоса, серьезные научные открытия в сфере химии, физики, радиоэлектроники, приборостроения, глобальные реформы в системе образования означали вместе с тем и общую демократизацию способов управления культурой, оживление творческого процесса. Появление целой плеяды молодых талантливых поэтов и писателей-шестидесятников: Е. А. Евтушенко, А. А. Вознесенского, Б. А. Ахмадулиной, Р. И. Рождественского, Д. А. Гранина, Ю. Н. Нагибина, Ю. В. Бондарева, братьев А. Н. и Б. Н. Стругацких, основание крупных литературных журналов «Юность» и «Новый мир», развитие советской живописи и скульптуры, выход на экраны замечательных кинофильмов М. К. Калатозова «Летят журавли», Г. Н. Чухрая «Баллада о солдате», Г. Н. Данелия «Я шагаю по Москве», — свидетельствовали о процессах общего обновления в литературе, поэзии, скульптуре, живописи, кинематографии. Театральная жизнь этого периода ознаменовалась созданием двух новых театров: в 1956 г. открылась студия молодых актеров (с 1957 г. театр-студия «Современник») под руководством О. Н. Ефремова, в 1964-м Ю. П. Любимов создал Театр драмы и комедии на Таганке, спектакли которых, пользовавшиеся огромной популярностью зрителей, заняли важное место в истории всего русского драматического театра. Расширился жанровый диапазон драматургии. В конце 1950-х — начале 1960-х гг. свое развитие одновременно получает и социально-психологическая драма, и историко-документальная пьеса, и комедия. Интерес к молодому герою-современнику, стремле-

ние к воссозданию реальности с ее острыми проблемами и конфликтами, свойственные всей литературе «оттепели», нашел свое отражение на театральной сцене, как драматической, так и музыкальной. С другой стороны, в искусстве, в том числе и театральном, по-прежнему господствовали командный стиль, волевое администрирование, часто откровенный произвол властных, но малокомпетентных чиновничьих органов. В том и состоял парадокс времени. Представители творческой интеллигенции — носители самых передовых общественных идеалов — неизбежно сталкивались с практическими трудностями в свободном претворении своих идей на сцене.

В изменившихся условиях в оперном театре принципиально иным стал взгляд на Верди и его последнее сочинение. Новое время расставило новые акценты, принесло радикально иное понимание комического. Появление в репертуаре первого музыкального театра страны незнакомой до этого времени московскому зрителю оперы Верди спровоцировало назревающую в прессе дискуссию относительно общей репертуарной политики Большого театра, нуждающейся в серьезных коррективах. Одни московские критики, отмечая «важную и большую» коллективную работу, называли «Фальстафа» произведением «исключительно ценным для воспитания артистической труппы театра» [1], в афише которого комическая опера практически не была представлена. «Да, трудно работать над „Фальстафом“, — восклицал Б. Левик, — очень уж необычные и оригинальные задачи поставили перед коллективом; но ведь надо же когда-нибудь сбросить с себя оковы стародавних штампов, привычек!» [9] Оптимистически настроенные рецензенты «дружно приветствовали» «столь ответственную заявку, как „Фальстаф“, с которым театр непременно обратится и к другим не менее интересным, сложным произведениям, обновит репертуар, пополнив его забытыми до сего дня операми русской и зарубежной классики, яркими сочинениями современников» [20]. Другие, защищая оперных солистов Большого от критических замечаний в отсутствии виртуозного комедийного мастерства, легкости и тончайшего искусства ансамбля, необходимых для исполнения оперы Верди, пессимистично вопрошали: «Надо ли браться за „Фальстафа“? И чего можно требовать от артистов, если на протяжении десятилетий исполнителям приходилось из года в год выступать в партиях одного плана, невольно привыкая к определенному стилю исполнения? Дайте сейчас певцам развернутые драматические арии и посмотрите, как прекрасно раскроют они все богатства своих вокальных данных» [13].

Сцена Большого театра, обязывающая руководство к показу «высококачественных сочинений», к постановке «больших полотен оперного искусства», оставляла вопрос дальнейшего репертуарного развития ко-

мического жанра висящим в воздухе, делая спектакль Покровского скорее счастливым исключением на общем фоне «серьезных оперных произведений». Вместе с тем постановка «Фальстафа» приобрела в 1960-е статус события огромной значимости для культурного строительства страны, получила широкий резонанс в печати еще задолго до премьеры, на которой лично присутствовали «участники Пленума ЦК КПСС товарищи Л. И. Брежнев, Г. И. Воронов, А. П. Кириленко, А. Н. Косыгин, Н. С. Хрущев» [2] и др.

Принципы активного участия «сквозных творческих бригад» в период подготовки спектакля, распространенные в 1960-е гг. почти повсеместно, были применены и в отношении нового спектакля Покровского. Работа над «Фальстафом» началась в октябре 1961 г. Отчеты о встречах постановщиков оперы с будущим исполнительским составом, информация о проведении фортепианных, оркестровых, монтировочных, сценических и корректурных репетиций каждой картины, многочисленные коллективные обсуждения особенностей музыкальной драматургии «Фальстафа», стиля декорационного оформления спектакля, замечаний дирижера, режиссера, хормейстеров и мн. др. фиксировались на страницах газеты «Советский артист», еженедельно публикующей материалы о ходе репетиционного процесса. Огромное количество заметок в самых разных печатных органах Москвы под названиями «Первые уроки», «На сцене, в залах, в мастерских», «Из сообщений сквозной бригады», «Спевки и сценические репетиции» были призваны еще задолго до премьеры вызвать у зрителей особенный интерес к новой работе Большого театра, подчеркнув ее национальную культурную значимость. «Работа над „Фальстафом“, — вспоминал Покровский, — ставила много любопытных задач: это Англия (Шекспир) по-итальянски (Верди), это — сверхзначение музыкальной формы для содержания спектакля, это — полное раскрепощение актера на основе идеального органичного освоения технологии, это — движение в музыке и музыка в движении, это — эстетическая цель, достигнутая частностями, и обобщение как результат филигранности, это — музицирование действием и действенное музицирование (отсюда — действенное пение!), это, наконец, — ряд выдающихся актерских побед, вместе с предельной ансамблевостью во всем, всех, везде и всегда» [14].

В создании спектакля Покровский отошел от известного принципа постановочной работы с актерами. Репетиционный период, до того последовательно разделяющийся на две равные части — подготовку нотного материала, обычно отдельную от мизансценирования, и определение собственно сценических задач: способа актерского существования, действенной задачи образов, т. е. режиссерского фундамента всего спектакля, — оказался слитым воедино. Мелодический рисунок

роли создавался одновременно с решением мизансцен, а техническая выучка партитуры неразрывно связывалась с созданием сценического образа. «В труднейшем ансамбле финала оперы, — объяснял Покровский, — энергия и динамика не допускали сценической статики, мизансценировка здесь была как будто predeterminedена его формой. Долгое разучивание ансамбля за роялем не приводило к благополучному результату: он не получался. Рискнули сразу поставить сцену. И тут нас ожидал радостный сюрприз — артисты, освоив мизансцены, разобравшись в логике взаимоотношений друг с другом (это, в общем, никогда не трудно), вдруг сразу поняли конструкцию ансамбля, его форму, его художественную организацию, действенную театральную целесообразность. Выполняя мизансцены, превращаясь в действующих лиц представления, они с легкостью освоили музыкальную логику номера и в дальнейшем исполняли его шутя, играя, наслаждаясь собственной победой над трудным материалом» [14]. Объединив, таким образом, техническое изучение материала с процессом сценических репетиций, режиссер на практике нашел необходимые интонации, как бы расширяющие драматургические действия персонажей, ритм их сценической жизни, природу темперамента, пластики и движений.

«В этом спектакле каждый актер получил возможность раскрыть себя, — отмечала на обсуждении спектакля И. Архипова, — ему не навязывали штампы. Это то, что умеет делать Борис Александрович, чтобы зритель не чувствовал, что это — хор, это солисты, это балет. Здесь чувствовался ансамбль всего спектакля, в котором актеры живут, а не только поют» [17]. Несмотря на это, критики называли новую работу Покровского спектаклем, поставленным только лишь в угоду режиссеру. «Великий знаток театрального искусства К. С. Станиславский говорил, что режиссер должен умереть в актере, — писали в „Советском артисте“, — а вот, режиссер-постановщик оперы „Фальстаф“ Б. Покровский не „растворился“ в актерах, а между тем это, как правило, должно быть. Везде чувствуется режиссер. И, видимо, поэтому для постановки „Фальстафа“ потребовалось так много репетиций» [13]. Большинство рецензентов упрекало режиссера в излишней прямолинейности, перенасыщении действия чисто игровыми деталями и часто неоправданном стремлении во что бы то ни стало развлечь и рассмешить зрителей. Критики писали о том, что «слишком уж часто заставляет режиссер выполнять артистов совершенно непонятные действия, своего рода шарады» [3]. Многочисленные сценические находки режиссера называли надуманными и абсолютно не соответствующими музыке великого Верди. Так, например, было абсолютно не понятно для чего в сцене второго действия, прежде чем спеть песенку «Был я когда-то молоденьким пажом», Фальстаф срывал со стола зеленое покрывало. Алиса хваталась за один его край, сэр

Джон — за другой, и они начинали не на шутку тянуть покрывало в разные стороны (см.: [3]). Почему Наннетту, исполняющую в последней картине песню царицы фей, вопреки ремаркам либреттиста, заставляли залезть на довольно высокий сук стоящего в центре сцены дуба, в то время как Фентон, сидящий спиной к зрителям, как на концерте слушал ее. А затем, подойдя к дереву, начинал карабкаться вверх по стволу для того, чтобы поцеловать возлюбленную. (Кстати, в качестве опоры он избирал спину Фальстафа, на протяжении всей сцены стоявшего на четвереньках тылом к публике, засунув голову в дупло) (см.: [20]). Зачем в последней картине к рукам Фальстафа привязывали толстые канаты. А на словах «Я каюсь» он, молитвенно воздевая руки к небу, естественно, тянул веревки на себя, и вся честная компания, держащая его, кубарем летела во все стороны, чуть не стучаясь друг с другом лбами (см.: [9]). Обескураженные рецензенты недоумевали, с какой целью режиссер заставлял сэра Джона обращаться со своим знаменитым монологом о чести к Бардольфо и Пистолю, лежащим на полу с задранными ногами. Ведь чрезмерно сутящиеся и дурачащиеся они привлекают к себе все внимание зрителей, оттягивая жизненное «кредо» Фальстафа на второй план, от чего подлинный смысл Фальстафских слов просто теряется (см.: [1]).

Наиболее показательна в этом смысле цитата из статьи Левики. «Последняя картина оперы — парк в Виндзоре. Поэтическая лунная ночь. Романтические звучат рога сторожей. Наннетта, одетая в сказочный костюм феи, сзывает эльфов и сильфов. Звучит дивная фантастическая музыка, несомненно, навеянная „Сном в летнюю ночь“ Шекспира-Мендельсона. И в это самое время из дупла большого дуба задом на четвереньках выползает Фальстаф. В публике, естественно, раздается взрыв хохота и чудесная музыка пропадает. В опере и без того достаточно смешных эпизодов. Зачем же увеличивать их количество, да еще в таких неподходящих местах, где должно господствовать именно музыкально-поэтическое впечатление?» [9] «Неоправданным» и «лишним» казался критикам эпизод в конце второго действия, в котором грязный и выброшенный из корзины Фальстаф на четвереньках выползал из под кустов и ворчливо устраивался греться у камина, залечивая свои синяки и ушибы (см.: [11]). Театральные приемы Покровского находили откровенно неприличными. А ведь как раз на таких подчеркнуто фарсовых элементах режиссер и строил свой спектакль. Покровский и прочитывал оперу Верди через жанр фарса, опираясь гораздо больше на комедийную эстетику «Виндзорских проказниц», чем на исторические хроники Шекспира.

Такая жанровая интерпретация вердиевской оперы для критики 1960-х гг. казалось неприемлемой. Несмотря на поиски новых театральных приемов, творческое бурление, стремление к свежим выразительным средствам, неожиданным стилистическим направлениям,

связанным с наступлением «оттепели», в музыкальном театре продолжал главенствовать закоренелый стандарт пышного, монументального и бесконечно «реалистического» спектакля. Советские музыковеды смотрели на оперную режиссуру как на послушную служанку, призванную со скрупулезной точностью выполнять прописанные в партитуре ремарки, замечания и малейшие нюансы композитора. Музыкацентризм и абсолютная синхронность сценического и музыкального движения являлись на тот момент главными требованиями к «добротному» оперному спектаклю. С такими критериями подходили рецензенты и к спектаклю Покровского.

В постановке, по мнению большинства, терялся «подлинный смысл» последней оперы гениального 80-летнего старца: «Героем комедии оказывается всего лишь забавный «шут, которого надувают женщины», а глубокая мудрость, сатирическая масштабность шекспировской оперы так и не выявлены до конца» [12]. Но, создавая свою версию «Фальстафа», Покровский намеренно избегал привычной оперной тяжеловесности, подчеркивая именно комедийные моменты вердиевской партитуры. Режиссер словно снимал «Фальстафа» с привычных для советского оперного театра котурнов, противопоставляя тяжелой монументальности легкость, подвижность и заряд, присущего жанру, искрометного веселья и огня. «Фальстаф» являлся логическим продолжением его собственного творческого метода постановок комических опер, в число которых к этому времени уже входили поставленные незадолго до «Фальстафа» «Проданная невеста» и «Свадьба Фигаро». Последовательно утверждая на практике, что опера — это, прежде всего, Театр, режиссер стремился найти необходимые выразительные средства, которые были бы способны вскрыть не только музыкальную драматургию «Фальстафа», но и особую природу театральности вердиевской оперы, выявить элементы сквозного действия в музыке и реализовать их сценически, и, главное, раскрыть актерскую индивидуальность каждого исполнителя.

Колоссальное внимание постановщик уделял филигранной разработке массовых эпизодов спектакля. Благодаря четкой режиссерской организации действия наиболее остроумна была решена «военная осада» ширмы из II действия. В то время как Форд, словно полководец, готовил свою «армию» в бой на Фальстафа, в центре сцены, за ширмой, вместо неудачливого любовника прятались невинные влюбленные Наннетта и Фентон, а сам Фальстаф, заскучавший в корзине, вылезал «подышать» свежим воздухом.

Два состава солистов, принявших участие в спектакле, явили собой два поколения артистов Большого театра: молодость, обладающая свежим вокальным и сценическим талантом, вступила в соревнование со зрелостью, мастерством и многолетним артистическим опытом (Фаль-

стаф — А. Иванов (В. Нечипайло), Алиса — Г. Вишневская, (Т. Милашкина), Форд — П. Лисициан (В. Валайтис), Фентон — А. Масленников (Е. Райков) Нанетта — Г. Деомидова (Т. Сорокина), Мэг Пейдж — К. Леонова (И. Архипова), Квикли — М. Митюкова (В. Левко), Доктор Каюс — В. Власов, Пистоль — Г. Панков, Бардольфо — А. Мишутин).

В одном из небольших интервью с руководителем той самой сквозной бригады В. Левко, всего за несколько дней до премьеры спектакля Покровский на вопрос о том, «как помочь горячему приему „Фальстафа“ у советского зрителя», отвечал: «Самой большой помощью будет, если все артисты, занятые в спектакле, придут на премьеру, предварительно подумав и вспомнив весь пройденный материал. Надо, чтобы каждый артист самостоятельно подумал над характером своего героя, выразив на сцене свою индивидуальность» [10]. Такую задачу ставил он перед исполнителями, в первую очередь это касалось главного героя — весельчака сэра Джона Фальстафа. Его в разных составах играли А. Иванов и В. Нечипайло. «Перед нами как бы являлись разные Фальстафы: один (А. Иванов) постарше и поуверенней, он хорошо знал сцену и зрителей, знал как себя вести, чтобы их рассмешить; другой (В. Нечипайло) помоложе, покрепче, полплечистей и посильней, но не столь самонадеянный, а скорее, более лиричный, углубленный в раздумья (а ведь их у Фальстафа не мало)» [12]. Однако, ни одному, ни другому не хватало, по мнению строгих рецензентов, шекспировской масштабности, сатирической гиперболичности. Порой вместо «ренессансного великана» зрителю показывали всего лишь симпатичного, остроумного комика, принять которого критики 1960-х так и не сумели.

Искрящуюся смехом, безудержным весельем, стремительной сменой комических и лирических сцен партитуру оперы талантливо воплотил с оркестром театра музыкальный руководитель постановки, дирижер А. Мелик-Пашаев. Раскрыв все разнообразие красок оркестрового звучания, он помог режиссеру чутко вскрыть все сценические подтексты ролей, внутреннее наполнение которых казалось в спектакле порою важнее, чем внешние поступки и слова персонажей. Примерами такой тонкой музыкально-сценической разработки критики называли в основном ансамбли II акта и заключительную фугу в финале оперы: «Виртуозность, с которой исполняются эти ансамбли, — результат огромного труда. Трудное здесь становится привычным, привычное — легким, а легкое — прекрасным, как любил говорить Станиславский» [11]. Дирижеру удалось уловить саму суть изменчивой, стремительно несущейся вперед природы звучания «Фальстафа». «Привлекая внимание слушателя к характерным деталям, изумительно точным в своей выразительности, он умело создает и большие нарастания, подводящие нас к значительным художественным обобщениям композитора-драматурга»

га» [2]. Однако, рассуждая о причинах многочисленных «досадных не-суразицах» нового спектакля, кто-то из критиков обвинял в них как раз А. Мелик-Пашаева: «Дирижер, ведущий спектакль, не только отвечает за музыкальный уровень постановки, но и за работу режиссера и художника. Он не может допускать на сцену декорации и мизансцены, которые идут вразрез с музыкой, а то и вообще со спецификой оперного жанра» [1].

Декорация В. Рындина — внешне красочная, нарядная, парадно-монументальная картина «старой доброй Англии», — так же грешила «ненужными излишествами» [20]. Художник очень тщательно подошел к созданию оригинальных костюмов, бутафорских деталей и дополнительных сценографических установок. Например, во второй картине (сад в доме Форда) с двух сторон сцены поднимались вверх громадные лестницы, которые ограничивали сценическую площадку и создавали атмосферу веселой суматохи, от бегающих по ним вверх-вниз кумушек, разгневанных поступком коварного соблазнителя Фальстафа. А прямо над суфлерской будкой было возвышено небольшое возвышение из двух-трех ступенек, откуда Фальстаф произносил последнюю фразу своего монолога о чести, где мучился ревностью Форд, чувствуя прорезающиеся в своей голове рога, и где в финале оперы оказывались все артисты, по очереди вступающая с темой заключительной фуги. В спектакле был воплощен принцип единой установки, в которой бытовая конкретность оформления сцены сочеталась с театральной условностью. Станки и лестницы полуреально-го, полуигрушечного домика-кабачка «Подвязка», помещенного на фурке,двигающиеся от задника к авансцене роскошные аллеи и экзотический южный кустарник в саду Форда, дали критикам повод упрекнуть художника в разностилии, чрезмерном обилии вещей и невероятной перегруженности сцены, только мешающим восприятию оперы. Впрочем, подобных укоров не избежал и сам режиссер.

«В спектакле «толпится» слишком много народу, — писал И. Нестьев, — это особенно утомляет в финалах четвертой и шестой картин» [12], «чрезмерная подвижность и суетливость на сцене разрушают атмосферу и мешают по достоинству оценить работу дирижера, солистов и хора» [20]. Р. Шавердян в «Советской музыке» вовсе вынес Покровскому окончательный приговор: режиссер, «кажется, не очень-то верит в выразительную силу музыки. Перенасыщая действие игровыми деталями, отвлекая актеров на выполнение сложных мизансцен, он мешает им передать во всей глубине, донести до слушателя музыку, основную мысль Верди. ... Малого того, — не унимался разгневанный критик, — в „Фальстафе“, как в гениальном оперном произведении, возможности режиссерского решения predeterminedены самой музыкой и ограничены ею. Всякое стремление додумать, досочинить за компози-

тора ситуации, черты характера и поступки персонажей всегда грозит разрушить цельность авторского замысла» [9].

Конечно, с позиции нынешнего времени «Фальстафа» 1962 г. следует рассматривать в абсолютно иной системе координат. Сегодня совершенно ясно, почему спектакль вызвал столько недоумений в прессе тех лет. Советские критики 1960-х требовали от постановщиков совершенно определенного прочтения вердиевской оперы, слепого следования композиторскому замыслу, исключаяющему тем самым любую, хоть сколько-нибудь оригинальную режиссерскую трактовку. «Попробуйте подчеркнуть лишь смешные ситуации, и вы легко превратите оперу Верди в фарс, неизвестно для чего написанный. Представьте, что вопреки замыслу композитора, вы излишне оживите и предельно насытите сценическое действие; даже если это будет сделано талантливо, с выдумкой, развлечет зрителя, это несомненно пойдет во вред слушателю, отвлечет его от гениальной музыки. Следование за композитором — вот единственный возможный путь к сценическому решению „Фальстафа“» [20], — такие строки можно было встретить на страницах журнала «Советская музыка».

Не трудно догадаться, что, как и когда-то ленинградский спектакль Малого Оперного театра, московский «Фальстаф» Большого театра репертуарным не стал. Несмотря на то, что среди исполнителей премьеры 20 ноября 1962 г. были такие оперные звезды, как А. Иванов, П. Лисициан, Г. Вишневская, И. Архипова, спектакль оставался на сцене не более полутора лет. Всего было дано 27 представлений. В память о блестящей постановке Покровского осталась лишь выпущенная в 1963 г. звукозаписывающей компанией «Мелодия» пластинка с записью оперы под управлением А. Мелик-Пашаева, при участии В. Нечипайло, Г. Вишневской, В. Левко, В. Валайтиса, И. Архиповой, хора и оркестра Большого театра.

Трудно даже представить, какова была бы реакция советской театральной общественности 1940-х — 1960-х годов на спектакли, возникшие спустя несколько десятилетий со дня оперных постановок Э. Каплана и Б. Покровского. Спектакли, созданные режиссерами другого поколения и совершенно иной эпохи русского музыкального театра — постмодернистские версии «Фальстафа» Д. Бергмана (Геликон-Опера, 2001), К. Стрежнева (Екатеринбургский театр оперы и балета, 2005), К. Серебrenникова (Мариинский театр, 2006). Очевидно лишь то, что, являясь отражением своего времени, постановки Ленинградского МАЛЕГОТа и Московского Большого театра, как когда-то и сама партитура оперы Верди, во многом опередили свою эпоху. А значит не только вошли в историю русского оперного театра, но и послужили важной отправной точкой для создателей современных интерпретаций «Фальстафа» на русской сцене.

Литература, источники

1. *Батурин А.* Впервые на сцене Большого театра // *Правда.* 1962. 19 нояб.
2. *Б. А.* Большой успех оперы Верди «Фальстаф» // *Комс. правда.* 1962. 21 нояб.
3. *Боганова Т.* Миссис Куикли и ее знакомые // *Сов. культура.* 1963. 18 дек. С. 3.
4. *Богданов-Березовский В.* «Фальстаф» в АкМалом // *Ленингр. правда.* 1941. 3 апр.
5. *Гликман И. Д.* и др. Об Эммануиле Иосифовиче Каплане // *Каплан Э. И. Жизнь в музыкальном театре.* Л., 1969. С. 7.
6. *Городинский В.* «Фальстаф» // *Правда.* 1941. 2 апр.
7. *Данько Л.* Комическая опера в XX веке. Л.; М., 1976. С. 24.
8. *Каплан Э.* Фальстаф. Черновые наброски к постановке оперы. Ф. №92. оп. 1, № 97.
9. *Левик Б.* «Фальстаф» на столичной сцене // *Известия.* 1962. 30 нояб. Веч. вып. С. 4.
10. *Левко В., Покровский Б.А.* На генеральной репетиции // *Сов. артист.* 1962.
11. *Мордвинов М.* Благодаря сэру Джону Фальстафу // *Театр. жизнь.* 1963. №3.
12. *Нестьев И.* Комедия о беспутном рыцаре // *Муз. жизнь.* 1963. № 3. С. 6.
13. *Петров И.* «Фальстаф» Д. Верди в Большом театре // *Сов. артист.* 1962. 14 дек.
14. *Покровский Б. А.* Ступени профессии. М., 1984. С. 102.
15. *Слуцкая М. Д. Э. И. Каплан (1895 — 1962):* Заметки к творч. биогр. // *Музыкальный театр: Сб. науч. тр.* СПб., 1991. С. 252.
16. *Соллертинский И.* «Фальстаф» // *Известия.* 1941. 2 апр.
17. Стенограмма обсуждения спектакля «Фальстаф». 1962 // [Архив ГА-БТа].
18. *Учитель К. А.* Ленинградский Малый оперный театр (1927–1948): организация и творчество: дис. ... канд. искусствоведения. СПб, 2005. С. 157.
19. *Чекин П. Фентон.* Актеры о своей творческой работе // *За большевистский театр.* 1940. 18 дек.
20. *Шавердян Р.* Сэр Джон Фальстаф // *Сов. музыка.* 1963. № 2. С. 8.
21. *Шлифштейн С.* «Фальстаф» // *Сов. искусство.* 1941. 13 апр.



ВЫПУСК 2

**ОПЕРА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» П. И. ЧАЙКОВСКОГО
В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ. ПОСТАНОВКИ А. П. ПЕТРОВСКОГО
(1921) И Л. В. БАРАТОВА (1933).**

17 ноября 1921 г. в Москве в Большом театре состоялась премьера новой постановки оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин». Режиссером спектакля стал А. П. Петровский, оформление выполнил художник Д. Д. Булатников, хореографом был Л. А. Жуков, дирижировал Н. С. Голованов. Являясь ярким самостоятельным событием, ретроспективно этот спектакль оказался участником «интриги» параллельного появления «Онегина» у К.С. Станиславского. Опера часто ставилась в разных театрах, и календарные совпадения премьер могли носить и случайный характер. Но в сценической истории столичных постановок «Евгения Онегина» случались эпизоды одновременного выхода спектаклей в результате прямого творческого спора.

После революции новое руководство Большого театра стремилось к переменам. Последовало приглашение Станиславскому поставить «Евгения Онегина», которое он отклоняет и одновременно начинает ставить «Онегина» в своей только создаваемой оперной студии (премьера — 15 июня 1922 г.). Из-за непреодолимой, в представлении режиссера, «рутины», свойственной традиционному театру, он реализует свои цели в студии. Безусловно, труппой Большого было бы сделано все возможное, чтобы пойти навстречу пожеланиям Станиславского, но режиссер, очевидно, видел неодолимые структурные проблемы, связанные с самими основами большого оперного театра как жанра. Невозможно не заметить повторения на новом витке обстоятельств первого исполнения оперы, когда Чайковский, опасаясь инерционности Императорского театра, предпочел небольшую молодежную консерваторскую труппу. Однако, уже через пару лет началось триумфальное сценическое шествие этой необычной на момент создания лирико-психологической оперы в рамках традиции «гранд спектакля» (премьеры — 1881, Москва, Большой театр; 1884, Санкт-Петербург, Мариинский театр).

Музыкально-драматургические возможности партитуры и пушкинский сюжет на протяжении четырех десятилетий неуклонно диктовали шаги к ассимиляции ранее сложившихся исполнительских и театральных форм жанра. Это привело к рождению нового музыкального стиля, развитию хореографии, к открытию новых горизонтов в режиссуре и сценографии. Однако в начале 1920-х гг. опера «Евгений Онегин» на фоне развития режиссуры в драматическом театре снова заявила о существенных вопросах сценического воплощения. Спектакли Большо-

го театра и Оперной студии Станиславского уже в конкурентном сравнении сформировали заново два направления театрального видения сценичности произведения Чайковского. В дальнейшем они окажут влияние на все последующие постановки «Онегина», осуществленные в той системе оперного театра, которую условно можно обозначить как реалистическую.

Спектакль Оперной студии подробно исследован. О плодотворном влиянии на Станиславского его ближайшего творческого окружения в своей диссертации писал Н. И. Кузнецов [1]. Из имеющихся сведений можно подчеркнуть, что при работе над «Онегиным» Станиславский использовал идеи и даже мизансцены предшественников, но дал им новое обоснование, тем самым вдохнув в них жизнь. Прежде всего, это указывает на факт существования общей системы координат.

С режиссером А. П. Петровским Станиславского связывала длительная творческая дружба. Станиславский считал его своим учителем грима. Немаловажен факт, что в 1907 году, в начале работы над «Системой», Станиславский советовался с Петровским. Остались письма. «Только что ушел Петровский. Читал ему. Много оспаривает. Говорит, что труд не для учеников, а для опытных актеров. Находит, что для учебника — мало систематично, форма не выдержана, но в общем — заинтересован». «Вчера весь день работал с Петровским. Много сделали. Много поняли. Придется много переделывать, но будет хорошо. Он пришел в 11 часов утра, ушел в 8, потом вернулся в 9 1/2, [в] 11 1/2 вечера кончили. Он заинтересовался». «... Приехал, не устал, не заметил дороги, так как был очень занят интересным делом с Петровским. Он преумный и преинтересный. Переделать (т. е. переместить) придется все. Я упустил из виду главную психическую силу — это „волю“, и потому у меня пошла путаница. Теперь выйдет хорошо и не путано». На полях рукописи «Настольная книга драматического артиста» Станиславский записал отдельные критические замечания Петровского [2].

Актерскую деятельность Петровский начал в 1894 г. в театре Корша, с 1904 по 1915 гг. был актером и режиссером Александринского театра. Параллельно с работой в опере с 1917 по 1926 гг. Петровский продолжал выступать как драматический актер. В Театральной энциклопедии приводится характеристика: «... выдающийся мастер эпизодических ролей. ... Игра Петровского отличалась точным отбором характерных деталей и их тщательной разработкой, неистощимой выдумкой, яркой интонационной и пластической выразительностью» [3]. Петровский снимался в кино, активно занимался преподавательской деятельностью и воспитал большое количество учеников. Еще в 1908 — 1911 гг. он вместе с А. А. Саниным в Петербурге открыл «Школу сценического искус-

ства». Присутствие такого уровня мастера на посту оперного режиссера в первые десятилетия века было уже закономерным.

П. М. Норцов вспоминал свою работу с Петровским над ролью Онегина: «Андрей Павлович посоветовал мне не только прочесть, но и изучить статьи Белинского о Пушкине и „Евгении Онегине“. Сделал он это для того, чтобы вытравить из моего сознания возможность мнения, бытовавшего и, к сожалению, бытующего еще, о том, что Онегин — фат, позер и бездушный эгоист. Тщательно работая со мной над психологическим раскрытием образа Онегина, Андрей Павлович добивался от меня органического слияния внутренней и внешней линии образа, постоянно фиксируя внимание на музыке. В поисках грима для моего Онегина пришла мысль об изменении парика с традиционным коком. Так возник для меня новый парик Онегина — вьющиеся волосы, без пробора и без кока. При большой требовательности к актеру А. П. Петровский умел уважать и ценить своих учеников, находить в каждом из них индивидуальные черты и считаться с ними. Он не ограничивался простым показом рисунка роли, а заставлял каждого артиста вживаться в нее. Большое значение придавал А. П. Петровский костюму, подчеркивал, что умение носить костюм определяет манеры и поведение, присущие данному образу и стилю. ... И как много значило для артиста то, что он мог получить новые режиссерские указания после 20 — 30-го исполнения своей партии. Таким образом осуществлялась постоянная живая связь исполнителя с режиссером, и для них обоих ни один спектакль не мог стать будничным, проходным» [4].

Современниками отмечалось мастерство Петровского в построении массовых сцен, как грандиозно-эпических, например, в постановке сцены на Сенатской площади в «Декабристах», так и интимно-бытовых, где в первую очередь вспоминался Ларинский бал в «Евгении Онегине». Одновременно Петровский запомнился как режиссер, стремившийся к увеличению действенного значения сценографии, других художественных ресурсов, свойственных природе оперного жанра. В архиве Музея им. А. А. Бахрушина сохранилась автографы планировки «Пиковой дамы» и «Ночи перед Рождеством», спектаклей Петровского. Из рисунков, которыми наполнены страницы, видно, что сам режиссер был хорошим рисовальщиком и автором концепции декораций. Режиссер зримо описывает образы и действия героев, их внешний облик и костюмы, окружающие предметы, свет. Для третьей картины «Пиковой дамы» он, кроме подробной планировки сцены, дает описание предметам и реквизиту, имеющим в спектакле свой концептуальный режиссерский текст. Так, в частности, говорится о двух курильницах, от которых исходит пар, 6-ти масках — негра китайца, сатира, полишинеля, тур-

ка... В финальной сцене у Петровского появляется «громадный игорный стол (из Муз. драмы)».

Сохранились эскизы художника Д. Д. Булатникова для постановки «Онегина». Первая картина решена как гостиная-терраса, в глубине сцены виден сад, который вне пределов действия и сценического пространства. Ясно, что это решение изначально не предполагало эпизода русской пляски — паркет, мало места. По стилю живописи декорация несет эстетскую функцию, отсылает к художественному авангардистскому прочтению, хотя и включает тенденцию сохранения реалистической манеры. Показателен эскиз спальни для «сцены письма». Барская комната решена в стиле «лубка», а над кроватью висит ориентальный балдахин.

В сравнении со Станиславским Петровский опирался на колорит, рисунок и образную конкретику декорационных решений. Художник у Станиславского скорее выполняет обязанности «костюмера» и «реквизитора-декоратора». Даже судя по автографам-резолюциям, оставленным Станиславским на полях эскизов художника, можно судить об отсутствии глубокого интереса режиссера к опоре на внешнюю изобразительность. В костюмах для спектаклей «Евгения Онегина» Станиславского в основном заботит фасон. Интересным исключением оказывался выбор Станиславским ярко разноцветных платьев для дам в массовых сценах. Возможно, таким образом, усиливалось решение индивидуализации образов второго плана. В последующем эта идея не получила продолжения, и вскоре все балльные платья «выцвели» в одинаково неопределенный белый цвет.

Изобразительность и колористичность в трактовке массовых сцен у Петровского подтверждалась работой постановщика танцев Л. А. Жукова. Принято считать, что хореографическое и актерское мастерство Жукова сформировалось под влиянием главного балетмейстера Большого театра А. А. Горского. На фоне выдающихся хореографов, ставивших в начале 1920-х в Большом, включая самого Горского, в 1923 г. Жукову доверили поставить два новых балета — «Испанское каприччио» и «Шехеразада», наполненных народными характерными мотивами, что очень соответствовало дарованию и личному темпераменту Жукова.

Постановка Петровского продолжала развитие традиций масштабного решения «Евгения Онегина» на сцене Большого театра. Новое дыхание получили массовые сцены, насыщенные психологическими идеями современной московской сцены, режиссером предпринимались попытки заново актерски осмыслить ведущие роли. Отличительной особенностью спектакля в сравнении с работой Станиславского стал акцент на яркую колористичность сценографии, подтвержденную декорационным оформлением и хореографией. Спектакль выдержал 271

представление и в последний раз был показан 6 января 1933 г. А уже 24 апреля того же 1933 г. состоялась премьера новой постановки «Онегина», режиссером которой выступил Л. В. Баратов.

К замене спектакля руководство побудил ряд причин, основная — за прошедшее десятилетие 1920-х гг. в стране произошли существенные перемены. В искусстве закончилась эпоха творческой неограниченности, «вседозволенности» и эксперимента, свойственная любому послереволюционному времени. В сценической истории «Онегина» в этот период появилась отражающая поиски и тенденции эпохи постановка Э. И. Каплана в Мариинском театре, по своей режиссерской направленности близкая к условному театру.

В 1920-е гг. опера Чайковского подвергалась резким нападкам со стороны пролеткультовского лагеря как устаревшая по музыкальному содержанию и классово чуждая по духу. Встречались и следующие сентенции: «Творчество Чайковского есть законченная художественная система самовыражения барина-дворянина ... Основная его тенденция — тенденция упадническая» [5; 76]. Об этом периоде в своей работе упоминали И. Нестьев и Б. Ярустовский [6]. Тем не менее, «Онегин» оставался «одним из ведущих произведений в репертуаре советских оперных театров» [7], а поток публики за первое пятнадцатилетие Советской власти только возрастал, и спектакли шли все чаще. В Большом театре в 1938 г. состоялось восьмисотое со дня первого исполнения представление «Евгения Онегина». За это время спектакли по опере Чайковского посетило более полутора миллионов зрителей, причем основная их часть в период предшествовавший юбилею. Спустя годы Е. Грошева привела факт: «С первых же лет после Октября большинство целевых спектаклей для рабочих и красноармейцев посвящено было именно этому произведению Чайковского» [7].

За время, прошедшее с предыдущей премьеры, основательно изменилась публика. Она пришла в театр со своими представлениями и новым эстетическим опытом художественного восприятия уже в контексте окружающей советской действительности. Упорядочить и взять под контроль ситуацию в культуре было призвано известное постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года. Учитывая социальную значимость оперы Чайковского, необходимость появления новой постановки «Онегина» стала очевидной.

Спектакль задумывался в социально-историческом ключе. Это выглядело закономерно в контексте тотального переосмысления всего художественного наследия, происходившего в стране в те годы. «Мы стремимся, — писал Л. Баратов, — показать в нашем спектакле образ пушкинской России, ее лирической природы, ее крепостной де-

ревни, мелкопоместного дворянства, ее военной столицы — Петербурга эпохи Николая I. Таким образом, спектакль приобретает для нас некоторый исторический смысл» [5; 76].

Постановщиком нового спектакля назначили Л. В. Баратова, только второй год работавшего в Большом театре. В оперную режиссуру он пришел с творческим опытом актера студии Е. Б. Вахтангова, учеником которого являлся, и Второй студии МХАТ, где его непосредственным художественным наставником был Станиславский. В 1923 г. Немировичем-Данченко пригласил Баратова поставить «Лизистрату». Этот спектакль стал его первой режиссерской работой, в которой он принимал участие и как актер.

Баратов, развивая режиссерские традиции, заложенные в Большом театре И. Лапичким и В. Лосским, вместе с тем продолжал линию, начатую Станиславским и Немировичем-Данченко. Б. Покровский так характеризовал своего коллегу: «В Большой театр Л. Баратов пришел не „ломать традиции“, а подчинить их логике и правде искусства. „Князя Игоря“, „Бориса Годунова“ или „Псковитянку“ он ставил в тех же масштабных приемах, освещенных привычками и запросами укореившихся вкусов. Столь же, как и раньше, был ярок и размахист его соратник по постановкам — Федор Федорович Федоровский, столь же грандиозны, как и раньше, были массовые сцены... Все то же, но все... другое. Другое в принципе, в сути, в сердцевине художественного образа. Формально-развлекательная пышность и красивость изгонялись серьезностью событий, достоверностью характеров, организацией общей образности идеи. ... Баратов оставил великолепные образцы спектаклей так называемого большого стиля» [8]. В дальнейшем, уже после постановки «Евгения Онегина», Баратов будет работать как главный режиссер Большого, Кировского, Свердловского театров, воспитает учеников и последователей, станет лауреатом пяти Сталинских премий и кавалером двух орденов Трудового Красного Знамени. Баратову принадлежат постановки, которые идут с успехом и остаются актуальными по сегодняшний день. Это уникальный случай. Речь идет о «Борисе Годунове» и «Пиковой даме» в Большом театре и «Хованщине» в Мариинском. Покровский вспоминал о Баратове как о коллеге и друге. Достаточно показательная коллизия: «Евгений Онегин» Баратова будет снят ради постановки этой же оперы Покровским — и это в бытность главным режиссером Большого театра Баратова. «Благодарен я Леониду Васильевичу за его мудрый по отношению ко мне такт. И в то время, когда он был главным режиссером Большого театра, и тогда, когда им стал я, наши отношения ничуть не менялись. Установленное им невмешательство в работу друг друга предотвратило острый и никому не нужный конфликт, который в таких ситуациях обычно возникает» [9].

Баратов в большом театре продолжал линию, взятую Лосским на создание грандиозных, монументальных, «ультрамасштабных» постановок, которых, по его мнению, требовало время, «таких огромных, чтобы распирало сцену театра, выливалось наружу, на площадь» [9]. Г. Дударев вспоминал, что Баратов «наиболее глубокие познания ... имел в русской культуре и любил повторять: «Я — русский человек и всем существом понимаю историческую ценность русского поэтического образа». Народ и народность всегда были для него главными компонентами режиссерской концепции, и в его режиссуре всегда присутствовало монументально-живописное мышление. ... То была эпоха, когда актеры играли крупным штрихом: Леонид Васильевич разделял это и сам отлично владел пластикой, мимикой, голосом» [10].

Идея превалирования «народности» и «историчности» в интерпретации оперы Чайковского оказалась неоправданной. «Плохая» критика на спектакль была вызвана именно этим. Наиболее подробное описание премьеры можно найти в статье Г. Поляновского в «Советском искусстве» от 14 июня 1933 г., в которой, кроме свидетельств очевидца, вызывает интерес безапелляционный тон констатации аксиом «правильного» понимания сущности оперы Чайковского. Это характерно для того времени. «Общеизвестно не пушкинскую поэму воплощал в своей музыке Чайковский, а сделал „по Пушкину“ лирические сцены на тему „Татьяна Ларина“, — начинает автор статьи. «Композитор не вдумывается в тогдашнюю действительность, родившую скепсис поэта и его героя». Поляновский указывал, что Чайковский оперу посвятил развитию чувства Татьяны, и в плане драматургии подчинил этому все остальное: «... ярчайшие страницы посвящены героине, а не герою, как в поэме. В опере нет попытки обобщить наблюдения жизни, мысли о ней, свойственные поэме в целом». Автор статьи далее задается вопросом, вправе ли театр «восстановить нарушенное в опере равновесие между поэтом и композитором?» Отвечая утвердительно, он перечисляет, в чем состояла «ревизия» в постановке: «... в пересмотре образов, мизансцен, самого постановочного плана, в преодолении штампов и, лишь частично, в перемене слов, в замене или вставке новых фраз из пушкинской же поэмы, музыкальных кусков из первых редакций и т.д.» [11]. Уже по этому списку видно, насколько активно режиссерский текст Баратова внедрялся в ткань спектакля.

Переделка либретто опер Чайковского, призыв к «возвращению к Пушкину» показательна для 1930-х гг. Это объединяло режиссеров, работающих совершенно в разных творческих методах. Достаточно вспомнить знаменитую постановку «Пиковой дамы» В. Э. Мейерхольдом. В постановке Баратова были переакцентированы образы главных персонажей. Спектакль получился об Онегине. Евгений трактовался

как продолжатель традиции Чацкого. Это вдохнуло новую жизнь в образ, затмив на некоторое время ряд исполнительских и актерских удач. Ранее Онегин воспринимался преимущественно как отрицательный персонаж — циник, ловелас, даже как злокозненный убийца. Новое прочтение образа Евгения повлияло на трактовку Ленского. Надо отметить, что «развенчание» Ленского наметилось ранее: в 1929 году так образ уже интерпретировался Э. Капланом в театре оперы и балета им. Кирова. Любопытно, что если в Ленинграде это решение однозначно отвергалось, то в Москве уже вызывало дискуссию. В новом качестве предстал и образ Татьяны: «... все в ней полно подъема, восторга, избытка сил и, пожалуй, грубоватой простоты» [11].

«Камерному стилю, в своем роде замечательной постановке Станиславского, противопоставляется игра больших страстей в крупном плане, дается попытка синтетического спектакля, т. е. того, чего партитура «лирических сцен» не предоставляет театру в готовом виде. Что ж, попытка интересная, если не разрешенная до конца, то ставящая на очередь оперного дня ряд проблем: о роли художника в спектакле как третьего компонента к композитору и поэту; роль режиссера и дирижера — редакторов партитуры; по смежности возникают вопросы тактичного, и не механического отнюдь, улучшения текста либретто за счет приближения его к подлиннику оригинального поэтического произведения» [11]. Из этого заключения Поляновского видно, что постановка меняла представления о возможных путях развития оперного спектакля, постановкой более широкого круга задач.

Критические отзывы преобладали. И. В. Нестьев и Б. М. Ярустовский, опираясь на идеи Б. В. Асафьева и ставя в пример постановку Станиславского, также обрушились на спектакль. Они продолжали развивать тему несовместимости «лирических сцен» с условиями традиционного большого оперного представления: «Спектакль же в Большом театре запоминается, прежде всего, как великолепно сделанное grand-представление, роскошно передающее в своем экскурсе по сценической истории „Евгения Онегина“ пышность и позолоту николаевского Петербурга. Не случайно самым эффектным эпизодом постановки Большого театра оказался бал в Петербурге с его торжественно оформленным полонезом („парад на паркете“) и импозантной фигурой „медного всадника“, виднеющейся через огромные дворцовые окна. ... Однако, по существу, в исполнении большинства солистов Большого театра основные образы „Онегина“ и поныне предстают перед нами в привычных рамках выработанного веками оперно-концертного трафарета» [5; 78].

А. И. Шавердян дал подобную оценку спектаклям «Онегина»: «К сожалению, и в настоящее время еще на сцене крупнейших наших

театров — ГАБТ СССР и Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова — нет полноценных постановок лучших опер Чайковского. В существующих спектаклях наличествуют следы и пристрастия к внешней эффектности, типичного для дореволюционных театров, и стремления к «доработке» (курсив мой. — А. В.) классиков, характерного для пройденного этапа советского театра. Работа режиссера и художника в этих спектаклях оттеснила музыку с ее действительным художественным содержанием на задний план, а порой даже попросту мешает ее восприятию. В погоне за эффективностью зрелища, за чрезмерной историко-бытовой конкретизацией спектакля режиссеры пренебрегли стилем музыки» [12. XIX].

Всю свою творческую жизнь Баратов опирался на постановку именно массовых сцен, что хорошо видно из его ныне доступных для ознакомления спектаклей. Во многом это было оправдано и тем, что ведущие солисты оперы могли себе позволить играть спектакль «...в привычных рамках выработанного веками оперно-концертного трафарета» («Ленского, увы, больше поют, чем играют Лемешев и Алексеев. Поют хорошо, в плане режиссуры — без слезы» [11]). Отличительные черты постановке придавали массовые сцены и художественное оформление спектакля. В. В. Небольсин вспоминал: «Леонид Васильевич принадлежит к числу тех немногих режиссеров, которые одними из первых вывели на сцену народ не как близкую статичную толпу, а как активную действенную силу, нередко выражающую основную мысль произведения. Его неутомимая работа с коллективами хора и мимического ансамбля (и над повышением их актерского мастерства, и в процессе самой постановки) принесла большие результаты. Народ в баратовских постановках — воистину сила-силушка» [13]. На эту сторону творчества Баратова указывал также И. И. Петров, исполнитель партии Гремина.

Вероятно такие качества Баратова в ходе работы над «Онегиным» могли перевесить лирические линии спектакля, которые, по общему мнению современников, оказались погребенными в жанрово-бытовых деталях «деревенской» половины оперы и пышных аксессуарах большой исторической оперы ее петербургского финала. Именно чрезмерный размах массовых сцен не устраивал критично настроенных современников. Было отмечено, что в первой картине сцена Ольги и Татьяны терялась в сутолоке массовки, настолько тщательно детализированной, что это даже не вполне соответствовала партитуре композитора. Вызвала нарекания VI картина, где вместо балльной залы фигурировала Сенатская площадь, заполненная портретно узнаваемыми историческими персонажами Николаевского времени. Возникали возражения против режиссерского решения финала этой картины — фигуры оживали и заслоняли Евгению дорогу к бегству. Сам Баратов, поясняя свой замысел,

не скрывал, что хотел сценически воспроизвести эпоху реакции, правда Онегин при этом автоматически приобретал черты бунтаря вроде Чацкого, а учитывая декорацию и антураж места действия, едва ли не декабриста. Тем не менее, спектакль отличала психологическая проработанность мизансцен, индивидуальный подход к образам, создаваемым артистами хора и миманса решенным и в остросатирическом социальном ключе в картине ларинского бала. По-новому режиссером были динамизированы сцены письма и встречи в саду.

Постановку танцевальных эпизодов спектакля осуществил выдающийся артист балета, хореограф и педагог А. И. Чекрыгин. На заре творческой судьбы он выступал в амплуа характерного актера, был исполнителем преимущественно гротесковых партий. Эта творческая сторона балетмейстера совпала с идеологией постановки. По воспоминаниям И. И. Петрова, Баратов отлично рисовал, и его задания художникам всегда носили точный, конкретный характер, часто художники охотно принимали его предложения. Сотрудничество режиссера и художника в постановке оказалось продуктивным и способствовало созданию художественного единства. Поляновский писал: «Подлинный „герой“ спектакля, чье оформление особенно содействует новой и своеобразной трактовке „Онегина“, — художник Рабинович. Его декорации не просто сопровождают спектакль, но в основном создают его настроение, дают ему музыкально-драматический тон. Стиль, эпоха, природа прошли сквозь критический, зыскующий глаз художника — и очень трудно оторвать теперь представление о „Евгении Онегине“ от линий и красок Рабиновича. Рабинович в основном реалистичен. Но он не чуждается и символа, музыкальной условности в рисунке. Находчивая фантазия его всегда проверяется точным знанием сцены и ее законов ...» [11]. Декорации Рабиновича написаны широко: будто без ограничений вертикальных объемов и стен, они создавали иллюзию пространства превосходящего и так огромные технические размеры сцены московского Большого театра. Декорации идеально соответствовали постановочному замыслу спектакля, который, подчеркивая преемственность русской и советской культуры и искусства, одновременно вынося социальный приговор старому времени. Подобное художественное оформление не выходило за рамки стиля, общего для той эпохи. Так, похожее оформление было осуществлено в драматической постановке «Евгения Онегина» Таировым в камерном театре в 1936 году художником А. А. Осмеркиным.

Во время войны в эвакуации в Куйбышеве 17 июня 1942 г. прошла премьера «Евгения Онегина». Это была работа еще одного видного советского режиссера Е. Н. Соковнина. Премьерой продирижировал В. В. Небольсин. Художниками постановки стали П. В. Вильямс

и М. А. Петровский, балетмейстер Р. В. Захаров. 6 ноября 1943 г. эту постановку перенесли в Москву, в филиал, где последнее представление этого спектакля состоялось 14 апреля 1944 г. Оформление Вильямса перешло в следующую постановку Большого театра, осуществленную Б. Покровским.

Литература, источники

1. *Кузнецов Н. И. С. И.* Мамонтов, Ф. И. Шаляпин и К. С. Станиславский — реформаторы оперного искусства в России конца XIX — начала XX веков: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 1996.
2. *Станиславский К. С.* Собрание сочинений: В 9 т. М., 1988. Т. 7: Письма. №264. Из письма М. П. Лилиной 14 августа 1907. №266. Из письма к М. П. Лилиной 16 августа 1907.
3. Петровский Андрей Павлович [Электронный ресурс.] URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1597317>
4. *Норцов П. М.* Замечательный артист советского театра // Советский артист. 1969. 19 дек.
5. *Острецов А. А. П. И.* Чайковский. М., 1929.
6. *Нестъев И. В., Ярустовский Б. М.* Сценическая история «Евгения Онегина» // Чайковский и театр: статьи и материалы. М.; Л., 1940.
7. *Грошева Е. А.* Большой театр Союза ССР. М., 1978. С. 184–187, 236–237.
8. *Покровский Б. А.* Леонид Баратов [Электронный ресурс] // Актеры прошлых лет. Режим доступа: URL: <http://www.biletorg.ru/actors-from-the-past/36/>
9. *Покровский Б. А.* Ступени профессии [Электронный ресурс] Режим доступа: URL: <https://www.litmir.me/br/?b=242836&p=27>
10. *Дударев Г.* Любимый режиссер // Советская музыка. 1983. № 1. С.65–68.
11. *Поляновский Г.* «Евгений Онегин» на сцене Большого театра СССР // Советское искусство. 1933. 14 июня.
12. *Шавердян А. И.* Чайковский и русский оперный театр // Чайковский и театр: статьи и материалы. М.; Л., 1940.
13. *Небольсин В.* Мастер оперной режиссуры. К 60-летию со дня рождения Л. В. Баратова // Советский артист. 1955. 6 апр.

ЛЕНИНГРАДСКИЙ «ВОЦЕК»: ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ

Во второй половине 1920-х гг. значительную роль в развитии отечественного музыкального театра сыграли постановки новых западно-европейских сочинений. «Современничество», явление, первоначально связанное с новейшей западной и русской камерной музыкой, при активном содействии Б. В. Асафьева, впечатляюще явило себя на оперной сцене. Несомненной вершиной в деятельности Государственного академического театра оперы и балета (ГАТОБа) 1920-х гг. стала постановка оперы в то время уже всемирно известного австрийского композитора Альбана Берга «Воцек». Это признавали и адепты «современничества», и его противники.

Ленинградский спектакль был третьим в Европе, ему предшествовали лишь постановки в Берлине и Праге, краткие отклики на них появлялись в ленинградской печати. В заметке, опубликованной в приложении к «Жизни искусства», рассказывалось о том, что в Праге «фашистские юнцы пустили провокационный слух, будто автор оперы — еврей и хотел в этой опере издеваться над славянством» [3] (поводом стало то, что имя Войцек действительно близко к польскому Войцех или Войтек). Действительно, пражский спектакль был окружен провокационно-скандальной атмосферой. Во время первого спектакля в зале скончался от удара вице-бургомистр города, о чем на следующий день громко кричала пресса. Националистические газеты писали об авторах и постановщиках оперы как об агентах мирового еврейского заговора. На третьем представлении действие было остановлено после II акта. Вскоре прекратился прокат оперы и в Берлине. Все это болезненно воспринималось композитором. В письме Берга читаем: «Сегодня исполнился месяц с последнего спектакля „Воцек“, и он отсутствует в репертуаре и далее. Но я все же очень надеюсь, что после большого перерыва с 19 января до 14 марта он вновь часто будет появляться в репертуаре. Тем более, что он вновь имел хороший успех» (цит. по: [2; 626]). Однако надежды Берга не сбылись.

Пражские нацисты, устроившие обструкцию «Воцеку», парадоксальным образом сослужили ленинградскому спектаклю хорошую службу. Сторонники оперы в СССР имели теперь больше оснований подчеркнуть ее социальную заостренность, классовый характер конфликта, и, следовательно, политическую благонадежность. Революционной деятельности автора пьесы Г. Бюхнера, выдвинувшего лозунг «Мир хижинам, война дворцам», искреннего сочувствия автора оперы герою

оперы, бедняка, и саркастического описания «власть имущих» — всего этого могло бы быть недостаточно.

Интерес общественности вызывала и ожидаемая головоломная трудность партитуры. В заметке «Несколько преувеличено», опубликованной под именем Евстафия Петушкова, автор рассказывал: «Мне пришлось беседовать с германским дирижером Эриком Клайбером по поводу нашумевшей оперы Берга „Войцех“. „Войцеха“, — рассказывает Клайбер, — я недавно поставил в Берлине. Опера эта имела шумный успех, несмотря на совершенно недоступный и отвлеченный характер ее музыки. Любопытно, что „Войцехом“ заинтересовались не только так называемые музыкальные гурманы и эстеты, но и широкие массы». — «Верно ли сообщение Берлинских газет, что постановке „Войцеха“ предшествовало 15 репетиций?» — «Сообщение это несколько преувеличено. Было всего 15 репетиций» [4]. Клайбер, приехавший с гастролями в Ленинград, 5 февраля 1927 г. исполнил в зале Филармонии инструментальные фрагменты из оперы. Они были приняты с энтузиазмом.

Главным «лоббистом» «Воццека» на ленинградской сцене был музыковед и композитор Б. В. Асафьев. В то время он не только преподавал в Ленинградской консерватории, работал в Институте истории искусств, но и заведовал музыкальной библиотекой академических театров и получал из Европы только что вышедшие из печати партитуры и клавиры новых сочинений. К тому же Асафьев, в 1920-х занимавший радикальные авангардистские позиции и возглавлявший Ленинградское отделение Ассоциации современной музыки, входил в художественные советы обоих музыкальных театров города — и ГАТОБа, и МАЛЕГОТа и активно использовал свои возможности для продвижения на их сцену новой музыки. В репертуарной судьбе «Воццека» на советской сцене, видимо, сыграл роль и отзыв композитора Н. Я. Мяковского. И. А. Барсова приводит фразу из письма директора русского отдела издательства «Universal Edition» А. И. Дзими́тровского композитору: «Ваше мнение оказалось настолько убедительным, что эту оперу собираются давать в Ленинграде» (цит. по: [1; 117]). Русский текст был заказан М. А. Кузмину. Этот перевод либретто стал одним из наиболее ярких сочинений поэта в качестве либреттиста-переводчика (см.: [5]). Постановку осуществили дирижер В. А. Дранишников, режиссер С. Э. Радлов, художник М. З. Левин. Подготовка постановки подробно отражена в переписке театральной дирекции (см.: [41]).

Весной 1927 г. Берг познакомился в Вене с ленинградским композитором Н. Стрельниковым (Мезенкампом). Это произошло в доме заведующего оперным отделом издательства «Universal Edition» Х. Хайнсхаммера. Радлов и Дранишников просили Стрельникова, от-

правившегося в Австрию к тяжело больной сестре, уговорить Берга приехать на премьеру. По всей видимости, против этого путешествия активно возражала жена Берга. Вместе с тем и Дирекция академических театров не торопилась с официальным приглашением. Однако 15 мая Берг все же решил отправиться в Ленинград и написал директору академических театров И. В. Экскузовичу энергичное письмо о своем желании участвовать в репетициях и согласии присутствовать на премьере:

«Многоуважаемый г-н директор Экскузович!

По моим сведениям, на днях должно состояться первое представление моей оперы „Воцек“. Мне также известно, что вот уже приблизительно с полгода, как мой издатель, — Универсальное издательство, и иные посредники стремятся побудить Академические театры пригласить меня на последние репетиции и премьеру. Эти усилия по неизвестной мне причине, оставались до сих пор, — почти накануне представления безрезультатны. Я даже в действительности не знаю, будет ли премьера через несколько дней или через несколько недель. Чтобы выйти из этой неизвестности и соответственно распределить свое время, я решил, многоуважаемый господин директор, обратиться непосредственно к Вам.

Я не считаю нужным распространяться о необходимости моего присутствия. Вы ведь знаете, что моя опера является труднейшим современным театральным произведением, возбуждающим целый ряд вопросов, которые, как бы хороша ни была подготовка, все же может быть разрешен только автором. Мой большой опыт (приобретенный мною 14-дневной подготовкой к Берлинской постановке 1925\26 г. и возобновлением с 1927 г. и при Пражской постановке) позволяет мне в сравнительно короткий срок сглаживать некоторые трудности, *которые очень существенны для успеха произведения.* Мой опыт научил меня содействовать всем, чем возможно хорошему успеху произведения, а не заниматься бесплодной критикой. В этом смысле я в свое время писал г. Дранишникову, и наша корреспонденция свидетельствует, до какой степени может быть плодотворна совместная работа автора и постановщиков.

На этом основании позволяю себе обратиться к Вам, многоуважаемый г-н директор, с покорнейшей и настойчивой просьбой быть милостивым пригласить меня на последние репетиции и премьеру моего произведения; т.е. облегчить мне в финансовом отношении возможность приехать в Ленинград и пробить там от 8 до 10 дней или больше. Прошу одновременно сообщить мне дату постановки.

Мне не приходится распространяться, г-н директор, о том, с каким нетерпением и какими надеждами я ожидаю представления моей оперы в Ленинграде и вообще в России и уверен в высокохудожественном

успехе Вашего учреждения, которому сердечно рад содействовать *моими силами*, успеха которо<му> от души желаю.

Прошу принять уверения в моем искреннем уважении

Альбан Берг» [41; Л. 101–106].

17 мая издательство обратилось к Экскузовичу, вновь напоминая о приглашении Берга в Ленинград: «Г. Бергу очень приятно было бы присутствовать при воспроизведении его творения в Ленинграде и нам представляется, что в Ваших же интересах, ввиду особого значения этого произведения, предоставить возможность автору присутствовать при последних репетициях и представлении этой оперы. Г. Берг при бывших постановках его оперы в Берлине и Праге принимал участие, в теснейшем единении с репетирующим персоналом, в последних репетициях. Он далек от всякого желания вмешаться в детали репетиций, т. к. он, разумеется, питает полное доверие к художественной работе Вашего учреждения, но он все же думает, по собственному опыту на других сценах, что смог бы дать несколько ценных советов. Мы сами имеем в виду использовать Ленинградскую постановку для широко-вещательной пропаганды Вашего знаменательного и высокохудожественного намерения в направлении деятельности Вашего учреждения по пути современной музыки» [41; Л. 95, 96].

Дальнейшая история взаимоотношений Берга с ГАТОБ подробно освещена И. А. Барсовой. Она пишет и о драматической истории переноса спектакля с 11 на 13 июня, вернее, об интерпретации этого события в телеграмме Экскузовича Бергу — «по независящим от Дирекции Актеатров причинам премьеры оперы „Воццек“, назначенная ... на 11 июня 1927 года, отменяется» [1; 122]. Таким образом, и генеральная репетиция оперы, назначенная на 10 июня, перенеслась на воскресенье 12 июня, на 12 часов (см.: [6]). Остается только предполагать, что явилось тому причиной. Однако существенно, что 11 июня в театре прошло заседание Ленинградского совета, после которого, в 9 вечера, состоялся закрытый спектакль. Во всяком случае, так сообщала «Вечерняя красная газета» 10 июня в анонсе и 11 июня в рецензии (см.: [7]).

Так или иначе, 13 июня 1927 года открытая премьеры состоялась и была восторженно встречена критикой — прежде всего театральной. Гвоздев писал: «В наше время трудно себе представить более театральной музыки, чем та, которую дал А. Берг в партитуре своей оперы, сознательно написанной не для концертного зала, а для театра. В то время как наш драматический театр последнего времени с неизбежной последовательностью шел на сближение с музыкой, самостоятельно драматизируя музыкальное сопровождение, А. Берг, живя на Западе и не будучи знаком с новым русским театром, во многом соприкоснулся с его исканиями и во многом обогнал его стремление создать на сцене слитное

музыкально-театральное действие. Таким образом, ... опера А. Берга явилась для нас как раз кстати» [8]. Совершенно очевидно, что опера Берга воплотила давние мечтания некоторых театральных деятелей о предельном синтетизме драматического и музыкального театра.

Асафьев посвятил «Воццеку» целый ряд статей, различных по тону и характеру — от научно-аналитического очерка до поэтического этюда в духе его предреволюционных эссе. Предваряя премьеру, он писал о музыкальном стиле Берга (см.: [9]): «Музыка становится чувствительнейшим барометром душевных состояний. Ее правдивость и ее искренность волнуют до такой степени, что сложность всей конструкции абсолютно перестает ощущаться, и действие „Воццека“ воспринимается как интенсивнейшее развертывание драматической коллизии вне осознания сложности музыкального построения, как этот происходит при восприятии музыки Баха, Моцарта и других великих мастеров...». Асафьев писал о музыке 3-го акта, что она звучит, подобно эмоциональной амальгаме жизненных явлений, связанных с сильнейшими аффектами: «Мы чувствуем ее, как чувствуем туман, холод, страх, боль, ужас гибели, лихорадочное возбуждение» [10].

«Воццек» — кульминационный спектакль в эволюции дирижера В. Дранишникова, который последовательно был музыкальным руководителем в ГАТОБе спектаклей «Саломея» — «Любовь к трем апельсинам» — «Воццек» — «Борис Годунов». В статье, предваряющей премьеру, Дранишников писал о преемственности берговской партитуры не только по отношению к музыке Шенберга, но и к «Тристану и Изольде» Вагнера (см.: [11]). Дирижер отмечал, что, несмотря на большой, четверной, состав оркестра, партитура отличается прозрачностью и ясностью фактуры. Эти особенности берговского письма Дранишникову удалось в полной мере реализовать в исполнении. Музыкальная природа дирижера позволила ему с энтузиазмом воспринять предпринятое Бергом расширение диапазона вокальных возможностей — от кантиленного пения до омузыкаленной, точно ритмизованной речи (Sprechstimme) и собственно элементов бытовой речи (см.: [11]). Показательно, что Б. В. Асафьев сравнивал многообразие вокально-речевых средств художественной выразительности «Воццека» и драматического спектакля «Гадибук», поставленного Е. Б. Вахтанговым по пьесе С. Ан-ского в московском театре-студии «Габима»: «Как в „Гадибуке“, так и здесь, в „Воццеке“, переходы и грани между бытовым говором, возбужденной речью и пением настолько стерты и сглажены, что бывают с трудом уловимы. Перед композитором громадная сфера эмоционально-речевых интонаций. ... Оркестр симфонизирует декламационный рисунок, обволакивая его инструментальными подголосками, параллельными или вьющимися, подобно плющу, новыми ритмически-капризными

линиями, гармониями и орнаментами» [12]. Вокальная ткань оперы, пронизанная многообразными декламационными интонациями, стала объектом предельно эмоциональной, взволнованно-экспрессивной интерпретации дирижера. «Дранишников поражает своей зрелостью, пронизательностью и душевной чуткостью» [13], — отмечал после «Воццека» Асафьев. Именно этот спектакль и «Борис Годунов» в ГАТО-Бе позволили музыканту войти в число классиков отечественной дирижерской школы. Однако материалы, связанные с работой над партитурой, в основном недоступны. В 1936 г. дирижер переехал в Киев, где и скончался в 1939 г., прямо за пультом на спектакле «Щорс», на котором, кстати, присутствовал Мейерхольд (см.: [42]). В период немецкой оккупации Киева имущество дирижера, в том числе ценная библиотека, вывезли в Германию. Архивные материалы, связанные с постановкой «Воццека», утрачены, возможно, безвозвратно.

Вскоре после премьеры журнал «Рабочий и театр» опубликовал интервью с А. Бергом (см.: [14]). Из него, а также из статьи в «Красной газете» русский читатель узнал об истории создания оперы, о том, в частности, что Берг начал работать над оперой еще в 1914 г. под впечатлением от игры Штейнрюка в венской постановке «Войцека» Бюхнера [15].

Большой интерес представляет работа в спектакле режиссера С. Радлова. А. А. Гвоздев писал: «Эта опера А. Берга лишена „оперности“ в традиционном смысле слова. В ней нет места для пышной нарядности, для эффектных „балов-маскарадов“, для феерических огней и подводных царств вагнеровского стиля или же для театральных трюков типа „Любовь к трем апельсинам“ Прокофьева. Именно отсутствие этих оперных традиций придает „Воццеку“ особое значение в репертуаре театра, которому труднее всего отказаться от как бы приросших к самой архитектуре театра приемов и навыков внешне парадного спектакля. Взамен внешней оперности „старого стиля“ „Воцтек“ богат нервно-обостренным психологическим действием» [16]. Радлов отмечал «анти-оперный» реализм Бюхнера, «словно перепрыгивающий» в послевоенный немецкий экспрессионизм (см.: [17]).

Конечно, трудно представить появление этого спектакля вне предшествующих опытов драматического театра. Здесь экспрессионизм не просто был популярен: в 1920-х он стал на некоторое время наиболее актуальным художественным стилем, определив одно из магистральных направлений отечественного театрального искусства. «Мы слышали от театральных работников восторженные несдержанные похвалы экспрессионистскому фильму „Кабинет доктора Калигари“, мы имели ряд подражаний экспрессионистским драмам (например, „Падение Елены Лей“ А. Пиотровского), мы пережили целую полосу „толлеровщины“ от „Эугена Несчастливого“ вплоть до „Гоп-ля, мы живем!..“ Ясно,

что и у нас была почва для восприятия упадочных настроений, коренящаяся в сходных переживаниях той же общественной прослойки. Но нам казалось это наносным, пришедшим с Запада явлением» [18]. Эти строки Гвоздев написал в 1930 г., когда открыто признаваться в симпатиях к данному художественному направлению было небезопасным. Однако увлечение экспрессионизмом отнюдь не прошло мимо Гвоздева, автора весьма сочувственных, а порой восторженных статей о Э. Толлере и постановках пьес драматургов-экспрессионистов (см.: [18]). Среди них и «Газ» Г. Кайзера в БДТ в постановке К. П. Хохлова, и «Ночь» Мартине, и спектакли по пьесам Толлера в Театре Революции (см.: [19; 46–53]).

Экспрессионизм советского образца отличался от австро-немецкого прежде всего стремлением к социологической трактовке конфликта. Коллизия героя-одиночки и противостоящей ему массы в ленинградских спектаклях переосмысливалась порой вопреки авторскому замыслу. Масса поэтизировалась и воспевалась. «Массу театр пытался возвеличить, выдвинуть вперед, сделать всеильной» [19; 46], — замечал Д. И. Золотницкий, характеризую полосу «полемиического экспрессионизма» в советском театре. Вместе с тем ключевые черты экспрессионизма: создание зыбкой реальности, балансирование на грани реального и ирреального — отразились и в эстетике советского театра. Здесь создавался не мир чувств и эмоций, а мир *сквозь* чувства и эмоции, причем человека, выведенного общественными потрясениями или личной драмой из состояния психической устойчивости. Как явление, испытывавшее воздействие эстетики экспрессионизма, Гвоздев рассматривал «Ревизор» Мейерхольда («Экспрессионизм предстал здесь в новом облике, подкрепленный мастерством замечательного театрального художника» [18]) и «Нос» Шостаковича. Однако здесь речь идет, конечно, не о подражании или стилизации, а о глубоком внутреннем освоении: «Это экспрессионизм, но не немецкий, а русский, датируемый нашим временем, определенный местными театральными традициями и стоящей за ними общественной психологией определенной классовой прослойки» [18].

Гвоздев дал пронизательный отзыв на спектакль «Воцек», вскрывавший природу экспрессионизма, но спектакль, по его мнению, не свободный от тенденциозности. Гвоздев писал: «Симпатии автора целиком направлены к обездоленному Воцеку. Но трагедия бедняка-солдата показана в опере приемами немецкого экспрессионизма. Исходя из вполне конкретных, реальных образов, А. Берг углубляется в интимно-душевные переживания своего героя. Его интересуют не столько сами события, поступки, действие трагедии, сколько душевное состояние героя, ввергнутого в противоречия жизни и являющегося жертвой социальной несправедливости. За кратким реальным событием тотчас же

следует болезненный вскрик души, своего рода мучительная нервная агония, душевный трепет и смятение чувств, сквозь которое и показывается реальный мир. Этот вскрик души, граничащий в немецком экспрессионизме с истерией, очень трудно донести до зрителя русского театра, чем и объясняется, что ни одна экспрессионистская пьеса не имела у нас действительно прочного массового успеха» [16]. Из других отзывов критиков нужно отметить рецензию С. С. Мокульского: «Премьера „Воццека“ в Акопере — крупнейшее событие не только музыкальной, но и театральной жизни Ленинграда. ... „Воцcek“ — первый в России настоящий музыкально-драматический спектакль, находящийся на высоте современной театральной культуры» [43].

Успех «Воццека» в Ленинграде связан не в последнюю очередь с тем, что основная идея оперы и образ ее главного героя удивительно близки традиционным петербургским персонажам: от Гоголя до Достоевского в русской литературе проходит линия «трагедии маленького человека». Берг воплотил ее на оперной сцене едва ли не впервые в истории музыкального театра. Все в «Воццеке» резонировало с петербургским образом «униженных и оскорбленных» (не зря сам автор, по совету Г. Малера, читал Достоевского, который оказался для него, по знаменитому изречению того же Малера, «важнее, чем контрапункт» — вернее, так же важен, как контрапункт, еще точнее — контрапункт человеческих характеров, то, что М. М. Бахтин назвал «полифонией Достоевского»). Типичной для русской, в особенности петербургской литературы становится и тема апокалиптических видений Воццека и его душевной болезни, которая на самом деле оказывается нормальной реакцией на ненормальность окружающего мира. Для петербургского мифа очень важна и тема армии, солдатчины как враждебной маленькому человеку среды (в частности, у Н. С. Лескова и Ю. Н. Тынянова), особенно, конечно, эта тема стала актуальна после Первой мировой войны. Для петербургской культуры близка и тема враждебной непостижимости природы — молчаливого свидетеля человеческих трагедий. Именно так трактует природу Асафьев в своем эссе о «Пиковой даме» Чайковского. То, что она приобретает экспрессионистский заостренный характер в берговско-бюхнеровском «Воццеке», понятно любому петербуржцу. Даже романтическое ядро в «Воццеке» — воспоминание о «Сцене в Волчьей долине» из веберовского «Фрайшютца» («Freischütz», «Волшебный стрелок»), отозвавшееся в сцене на болоте — было понятно для петербургских музыкантов, в памяти которых жила веберовская музыка, горячо любимая в Петербурге на протяжении всего XIX века. Берговские образы кочевали, будучи еще иначе именованы, по русской литературе (например, Башмачкин, Мышкин или Соня Мармеладова), но они и предвосхитили появление новых героев опер Шостаковича.

ча — прежде всего Майора Ковалева и Катерины Измайловой. «Воцек» воспринимался как типично петербургская история.

Опера в ГАТОБе была воплощена новаторски и вместе с тем созвучно и соразмерно авторскому замыслу, что не могло не удивить Берга. Он писал Радлову после репетиции: «в отношении обуславливающей сценическое действие режиссуры, и прежде всего актерской игры я имею очень мало пожеланий, но имею их в отношении режиссуры сценических смен» (цит. по: [2; 631]). (Далее пожелания Берга, связанные с переменами декораций, будут рассматриваться подробно). И все же существовали огромные трудности в «подаче» «Воцекка». Если бюхнеровская пьеса была создана для постановки в драматическом театре, то, по мысли Гвоздева, «... еще труднее провести экспрессионистскую оперу в условиях оперного театра. С. Э. Радлов точно почувствовал, что в данном случае нельзя было оставить действующих лиц в окружении огромной сцены бывшего Мариинского театра. Для передачи интимной душевной трагедии надо было сосредоточить внимание зрителей на одном небольшом участке сцены, собрать героев в одно четко очерченное место и показать их как бы в фокусе фотоаппарата. Поэтому вполне правильно действующие лица оперы собраны на небольшой выездной площадке, которая только и освещается среди большой сцены-коробки. Прожектора выделяют эту площадку из темноты и сосредоточивают на ней внимание зрителей. Принцип этот мы видели разработанным в „Ревизоре“ Мейерхольда, и его применение к опере можно считать своевременным и вполне уместным. Но только следовало его использовать с полной последовательностью и до конца. В „Ревизоре“ площадка подъезжает к самой рампе. Когда она освещается сильным светом прожекторов, действующие лица оказываются на „первом плане“, как в кино, и с поразительной графической четкостью предстают перед зрителем. В „Воцекке“ площадка останавливается за шесть-семь аршин до рампы. Она не отделяется, следовательно, от сцены-коробки, и впечатление „первого плана“ не создается. А именно здесь, в этой опере, он был бы крайне необходим. Хотелось бы видеть действующих лиц не только у самой рампы, но еще ближе к зрителям, быть может, над оркестром или в ином расположении, но непременно на самом „первом плане“. Нам скажут, что это потребовало бы переустройства зрительного зала. Да, очевидно, что для нарождающейся новой оперы придется пойти на поиски новых архитектурных форм театра. Новое вино в старые мехи вливать не следует. При невозможности осуществить реформу теперь приходится считаться с тем, что очень тонко очерченные образы, что масса оттенков и множество важных подробностей не доходят до зрителя. Это сказывается на наиболее интимных сценах, смысл которых остается неясен. Что касается массовых сцен, то они сде-

ланы отлично, но, к сожалению, их немного, всего три из пятнадцати картин» [16]. Так описывал постановку «Воццека» один из наиболее радикально настроенных советских критиков. Революционные идеи Гвоздева созвучны архитектурно-театральным утопиям В. Э. Мейерхольда и Э. Пискатора. Но, писала Е. В. Третьякова, – «Думается, постановщики сознательно не пошли на использование авансцены — ну что им стоило продвинуть фурку на несколько метров вперед? Но тогда разрушался образ — „островка жизни“ в окружающей тьме, и чернота сцены оставалась бы лишь фоном, лишенным действенности» [20]. Несомненно, Радлов сознательно заимствовал у Мейерхольда элементы нового постановочного метода, сформировавшегося в процессе постановки «Ревизора», который сам Мейерхольд парадоксально назвал «музыкальный реализм» [21]. Как заметил Д. И. Золотницкий, «По законам музыкальной логики строилась вся режиссерская партитура „Ревизора“» [19; 159].

Подробный анализ «Ревизора» как музыкальной композиции дал Э. И. Каплан в работе о Мейерхольде. Им же введено понятие партитуры спектакля как общности структурных форм режиссуры (см.: [22]). В полной мере это понятие правомерно применить и в отношении радловской постановки «Воццека». Радлов сравнивал спектакль Мейерхольда с классикой экспрессионистского кино — фильмом Ф. Ланга «Кабинет доктора Калигари». Приведем радловскую характеристику «Ревизора»: «Спектакль изнуряющий, выматывающий, как прогулка по бесконечным лабиринтам громадного паноптикума» [17; 132–133]. Д. И. Золотницкий убедительно продемонстрировал кинематографическое происхождение пространственной логики «Ревизора»: «Из кинематографа в „Ревизор“ пришла плотность урезанной игровой площадки. Не одна какая-нибудь мизансцена, а целый эпизод втискивался в узкие рамки кадра, давая крупный план. Пространство сцены как бы кадрировалось: так впоследствии широкий экран ввел кадрированный полукадр, четвертькадр и т.п. В принципах контрастного монтажа крупные планы чередовались с общими планами... В монтаж включались „наплывы“ ... Наконец, структуру действия сблизил с кинематографом, с находками Эйзенштейна ассоциативный монтаж. ... Самая органическая сущность кинематографической композиции — ассоциативный монтаж, монтаж по овеществленным метафорам, и он вошел в плоть и кровь спектакля „Ревизор“. Когда Хлестаков-Гарин принимается танцевать при упоминании о „балах“, когда овеществлена сцена ухаживания Хлестакова (примеров этих можно привести десятки), — все это может быть истолковано лишь как прямое воздействие кинематографической ассоциативной техники» [19; 160]. Кинематографические приемы, заимствованные Радловым у Мейерхольда, в «Воццеке» были использованы

в работе с необычайно кинематографическим по своей драматургической органике материалом. Из этих приемов самым важным был прием монтажа, сопоставления контрастных эпизодов, создания единого спектакля из локальных ритмически организованных фрагментов. «Воцек» с обрывочностью его драматической основы, жанровой разнородностью музыкальных фрагментов оказался как нельзя более благодарным материалом для монтажных экспериментов.

Режиссерская концепция «Воцэка» стала важнейшим поворотным моментом в развитии отечественного музыкального театра в той же степени, в какой сам «Воцек» явился катализатором масштабного движения европейского оперного театра, необходимость которого уже многими осознавалась. В статье «Георг Бюхнер» Радлов писал: «Полноправно вступить в систему современного театра опера может только пройдя через огонь полной своей драматизации. Театр интегрируется неумолимо и деспотично. Все меньше и меньше остается места чистой литературе, чистому танцу, чистой музыке. Новый расцвет оперы мыслится в создании напряженно-драматического действия, положенного на музыку. Опера подчинит себе театр, только покоряясь ему. В этих новых условиях певец — не голосовой инструмент, а выразитель всех стадий произношения, от пения до повседневной речи» [17]. Монтажная, кинематографическая драматургия Бюхнера дала возможность построить художнику и постановщику графически отчетливые композиционные разграничения между крупными планами и общей панорамой.

Приемы режиссуры Радлова во многом связаны с его предыдущими постановками: «Эугена Несчастливого» Э. Толлера в Александринском театре в 1923 г. и «Дальнего звона» Ф. Шрекера в ГАТОбе. «От „Эугена“ через „Дальний звон“ к „Воцэку“ протягивается единая нить, — заметил С. С. Мокульский. — Но если в „Эугене“ и „Дальнем звоне“ имелись элементы беспочвенной мечтательности, туманной символики и мистицизма, ослабляющие социальный пафос борьбы личности с удушающей ее средой, то в „Воцэке“ уже ничто не мешает восприятию этой трагедии современного западного человека во всей ее ужасной наготе. ... В „Дальнем звоне“ еще была налицо самодовлеющая оперная красота, монументальные декорации, эффектные массовые сцены, постановочные трюки, заслоняющие внутреннее драматическое напряжение сюжета. В „Воцэке“ уже нет и следа этого традиционного зрелищного аппарата» [43]. Все постановочные приемы спектакля, отмечал Мокульский, способствовали передаче внутреннего напряжения сюжета, музыкально-драматического содержания. Повторим: для мирового музыкального театра решение Радлова и Левина являлось абсолютным новаторством. Пространство сцены было погружено в темноту. Лучи прожекторов «выхватывали» из этой темноты небольшие «площад-

ки», на которых лаконичными средствами создавались необычайно пластически выразительные мизансцены. Мокульский так описывал спектакль: «Соответственно драматургическому построению оперы, представляющей монтаж ряда коротких эпизодов, действие последовательно развивается на нарочито миниатюрных установках, выезжающих на подвижном планшете и подчеркивающих своими размерами и своей живописной отделкой общий характер данного эпизода» [43]. Не все в таком постановочном решении принималось музыкальными критиками. Так, Богданов-Березовский видел здесь противоречие между характером масштабной сцены и камерностью решения, а Асафьев относил к лучшим только отдельные эпизоды: «Наиболее удачно оформленными моментами я считаю сцену в казарме, в кабачке (особенно вторую) и все, что связано с проклятым страшным местом гибели Мари и Воццека» [13].

15 эпизодов оперы Берга даны каждый в своем пространстве, выделенном из общего пространства сцены при помощи отдельной конструкции — выезжающей платформы («фурки»), на которой была установлена своеобразная кубистическая скульптурно-архитектурная композиция, своего рода конструктивной ячейки с полом, колоннами, потолком. Внутри то ярко освещенной, почти белой, то испещренной изобретательными тенями конструкции люди в массовых сценах скучены, как в многофигурных античных барельефах. Контраст этой тесноте — среда: темно-серые «крэговские» занавеси, и на них в непрерывном движении яркие, глубокие черные тени.

Как и в предыдущих постановках Радлова, важнейшей отличительной чертой его режиссерской концепции стала внятная, выразительная семантика пространства, созданного в сотворчестве с разными сценографами. В «Трех апельсинах» многоярусность, веревочные лестницы, галерея создавали ощущение открытого пространства, воздуха, карнавальной свободы. В «Дальнем звоне» символистская живопись сопоставляла два мира — неразрешимых коллизий земных человеческих судеб и манящего идеала. В «Воццеке» одним из важнейших становился образ затерянности людского островка в темном, ирреальном, безграничном мире.

Опыт реконструкции режиссерского плана спектакля опирается на записи С. Радлова в режиссерском клавире, сохранившемся в библиотеке Мариинского театра (см.: [23]). Не столь уж многочисленные (около 200 разнохарактерных записей и зарисовок), они, однако, позволяют реконструировать облик спектакля; дают проследить за точными, всякий раз опирающимися на авторский текст и вступающими с ними в сложные взаимоотношения режиссерскими акцентами. Заметки режиссера сделаны карандашом на листах клетчатой бумаги, вклеенных

в клавир, не всегда разборчивы. Лишь изредка Радлов вносил пометы непосредственно в нотный текст — как правило, они связаны с изменениями или вопросами, относящимися к тексту перевода, относятся к интонациям или знакам динамики или акцентуации, которым соответствует то или иное изменение мизансцены.

Первый акт состоит из пяти картин-характеристик героев, с которыми Воцек вступает в диалог. Акт открывался сценой в комнате Капитана. Музыкальная структура картины, отмечал Асафьев, соответствует принципу барочной сюиты: прелюдия, сарабанда с каденцией альты, жига с каденцией контрафагота, гавот и два дубля, ария с репризой и финал (см.: [44]).

Уже на примере первой сцены отчетливо просматривалась новаторская визуальная концепция спектакля Радлова и Левина. В монохромной черно-белой «раме» из темноты, *al niente*, из ничего появлялись ярко-цветные, весьма разнообразные по фактуре, полные экспрессионистского гротеска фигуры героев. Костюмы и грим Капитана, Тамбурмажора, Доктора — и, с другой стороны, Воцек и Юродивого на эскизах художника составляли разительный контраст. Сияюще-синий мундир Капитана, его яркое, неестественно-розовое лицо противопоставлялись землисто-бледной коже и выцветшему, мятому светло-голубому мундиру Воцекка. Заглавный герой ходил в обвисших штанах, стоптанных, бесформенных сапогах. Сияющий, бело-золотой, с чудовищными, пародийными эполетами и аксельбантами костюм Тамбурмажора, напротив, благодаря жесткой конструкции корсета являл собой сочетание точных, лишенных живой пластичности геометрических форм. Голову венчал огромный, черно-красный карикатурный кивер.

Монолог Капитана, лишь изредка прерывавшийся короткими репликами Воцекка, произносился во время бритья. Однако режиссер отказался от предложенной композитором бытовой мизансцены «Капитан на стуле перед зеркалом», переосмыслив сцену в духе гротеска. Капитан «сидит с намыленной (белой горой) головой». Ему бреют не лицо, а череп. Почти полностью закрытый белой простыней, офицер восседает перед зрителями фронтально, на фоне решетчатых конструкций, внятно означающих элементы его идеально обустроенного жилища. Как и далее, художник изобретательно играет пространством, совмещая «внутри» и «снаружи», изображая одновременно и абсурдно скошенный столик со столешницей, не параллельной полу, с точеными ножками, и садовую оградку, и деревце, с маниакальной точностью подстриженное в форме эллиптической сферы. Здесь, как и далее в сцене у Доктора, Левин создает декорацию как своего рода метафизический портрет хозяина дома. Пространство Капитана пронизано любовью к геометрии, все в нем подчинено строжайшему и бездушному поряд-

ку. Среди предметов реквизита — ремень для точки бритвы, полотенце, сюртук Капитана, висящий на вешалке. Мизансцена, как и далее в режиссерском клавире, размечена не по тексту: режиссер опирался на инструментальную драматургию, отмечая сольные фрагменты, тембровые сочетания.

Глубокомысленно-поверхностные рассуждения Капитана о текучести времени («Вечность — это вечность...») полны самоуспокоительных сентенций. Фраза «Человек с чистой совестью всегда спокоен» отмечена режиссером: «мрачно... очень». На последующем соло альты режиссер отмечает «тяжелые переминовения и *ыф* (глядят друг на друга)». После издевательского смеха Капитана над Воццеком: «устал от смеха». Капитан упрекает Воццека в отсутствии морали (он родил ребенка с Мари вне брака): в начале фразы Радлов писал: «как военный марш», в назидательном поучении — «как пастор». Воццек возражает: «мы бедный люд» — если бы у него были деньги, он женился бы на Мари. Спор с внезапно воодушевившимся Воццеком смущает Капитана: перед фразой «Этот спор утомил меня» режиссер подчеркивал: «жалуется», на оркестровых фигурациях перед «Ну, иди»: «Отпускает его рукой или устыжает». В момент ухода Воццека Радлов отмечал: «Ходьбы быстрой нет!!» Характерно, что указания режиссера, связанные с конкретным действием, относятся, как правило, не к вокальным фрагментам, а к поведению актеров в фрагментах инструментальных: Радлов тонко ощущал природу оперной драматургии.

Вторая картина первого акта — сцена в поле. У Берга она происходит под вечер. Андрес и Воццек срезают палки в кустарнике. Режиссер предлагал исполнителю роли Воццека появиться, раздвинув тростник, в момент звучания октавы у ксилофона. Далее в режиссерской партитуре отмечены эпизоды без вокала, где актерам предложены конкретные действия (обрезывание, обстругивание, связывание палок). Но для заглавного героя эта пустошь окружена видениями, неясными и страшными предчувствиями, и режиссер размечал рисунок роли, отражавший раздвоение сознания Воццека. Повышенная реактивность, возбудимость героя отражена в его действиях и реакциях, в штрихах поведения. После обмена репликами («Проклятое место. — Да ну») Воццек прислушивается к обступившей его природе. В то время, как Андрес запекает охотничью песню, он приступает к работе. Но на аккорде струнных пиццикато и ксилофона «вдруг вздрогнув, снова <обращается> к Андресу». Мы видим, что режиссер последовательно связывал изменения внутреннего состояния Воццека с ломко-пронзительным тембром ксилофона, справедливо трактуя последний как лейт-инструмент заглавного героя. Воццек рассказывает Андресу о видении: «там, над травой... катится ночью голова...» Режиссер помечал: «Воццек как бы ощущает ее

движения». Воцеку чудится, что под ними все шевелится; его «Прочь! Прочь!» исполняется, акцентировал Радлов, «не пением, а криком».

Третья сцена происходила в жилище Мари. В конструкцию со стрельчатой крышей вписана комната с убогой, колченогой, растрескавшейся мебелью — конечно, не бытовой, а метафорической, утрированной, как на некоторых рисунках Шагала 1910-х гг. Левин внимателен к фактуре — деревянная обшивка фурки, сценическая мебель, брусья-балки конструкции откровенны, оголены, абсолютно очищены от привкуса бутафории. Радлов называл ружье и сабли в качестве необходимого реквизита. Мари следила за марширующим военным оркестром и возглавляющим его красавцем-тамбурмажором. Режиссер не придерживался ремарки композитора, который предлагал держать сына на руках с самого начала эпизода. Он усиливал драматургическую находку Берга: Мари берет на руки сына сразу после резкого «переключения», когда с закрытием окна внезапно исчезает музыка военного оркестра. Теперь перед зрителем не шальная девка, а любящая мать, поющая колыбельную. Ребенок засыпал. Мари задумалась. Соло челюсты создает атмосферу неясных мечтаний. «Улыбается, — писал Радлов, и далее, при появлении ударных) РР(— чуть-чуть как бы ожидает марша». Приходит Воцек. Он говорит о знаках, увиденных на небе, приводит вольную цитату из Писания. Режиссер акцентировал авторское указание: таинственно. Воцек уходит. Мари предвидит его сумасшествие. Ее слова о тьме, царящей вокруг, перекликаются с частыми в опере сетованиями Воцекка: «Тьма! Стало темно!» Этот мотив, вероятно, и послужил толчком к возникновению концепции спектакля Радлова, Левина и Дранишникова.

Сцена в кабинете Доктора (четвертая в первом акте) построена автором в форме темы с 21 вариацией (пассакалья). Художник интерпретирует музыкальную форму с невероятной изобретательностью: он создает пластические вариации на тему круга, шара и цилиндра. В кабинете врача на полу и на столе тесно составлены гротескно-утрированные, невероятные по объемам колбы, реторты, перегонные кубы. Одержимый квазинаучными идеями, Доктор заставляет Воцекка питаться исключительно горохом. Его стремление к грубому вмешательству в суть человеческой природы маниакально.

Левин воплощает черты персонажа в гротескной сценографической композиции. Круглые предметы — *idée fixe* Доктора: все сосуды в комнате — цилиндрические с шарообразными деталями, цилиндры в основе всех подставок, посреди комнаты рядом с фрагментом винтовой лестницы стоит вращающийся табурет пианиста. Даже скелет, установленный лицом к залу, имеет цилиндрическую грудную клетку. Полукруглую форму в фронтальном плане имеет и сама конструкция, наконец,

звенья перегонных кубов представляют собой абсурдно закрученные кольца. Однако реальные элементы реквизита умножены жестким фронтальным светом, и круглые очертания теней создают просто-таки фантазмагорию.

Энергичная, но, в сущности, бессмысленная речь доктора, исследующего психическое состояние Воццека, о руководстве человеческой природой патологически изменчива. Эмоциональные состояния персонажа размечены режиссером радикально экспрессивно — от жалобных уговоров к приступам гнева. Щегольски одетый, в светлых брюках и серой жилетке, с галстуком-бабочкой, Доктор то назидательно фиксирует свои тривиальные тезисы на грифельной доске, то испуганно тушует. Воцтек, косноязычно пытаясь возразить Доктору, говоря о человеческом естестве, к возмущению врача, нечаянно трогает скелет, — этот трагикомический прием позволяя режиссеру сделать диалог еще острее. Вновь в речи Воццека возникает образ всепроникающей тьмы, паутины, заброшенной на мир. Он пытается показать жестом неохватность мира — режиссер отмечал «тяжело». Вновь прерывает Доктора: «Еще вот! Вам приходилось видеть, как поганки на поле растут?» Радлов пометил: «*Шепотом*, как секрет».

Пятая, заключительная сцена первого акта происходит, по указанию автора, у дома Мари, в сумерках. Радлов описывал мизансцену: «Мари через перила крыльца. Тамбурмажор с другой стороны». На фотографии диалог зафиксирован в несколько иной мизансцене. Она выглядит из окна своего домишки. В сияющем мундире и огромном, фантастическом кивере он стоит, подбоченясь левой рукой и картинно жестикулируя правой, широко расставив носки, под углом 45 градусов к порталу. Предзакатное солнце отбрасывает на стене ее лачуги огромную тень Тамбурмажора, силуэт которого чужд, даже враждебен лаконично-скромной обстановке. «Его костюм, — пишет Радлов, — карикатурно ярок и привлекателен, будто оперение экзотической птицы или облачение ярмарочной ростовой куклы. Мундир, сшитый с жесткими элементами, придающими телу отчетливые геометрические формы, лацканы и лампасы украшены позолотой. Золотая же бахрома обильно украшает плечи. Тамбурмажор марширует кругами «правое плечо вперед» (*немецкая выправка*)».

Мари выходит к Тамбурмажору, он обнимает ее, она пытается вырваться. Режиссер акцентировал призывное вступление трубы (в 693 такте). Этот мотив повторится в реплике-вспышке Мари: «Трогать не смей». После тихой фразы Тамбурмажора («Вселился бес в тебя иль дьявол?») пометка режиссера: «Взял за голову и поцеловал». Далее ремарки автора и постановщика различны; в спектакле усилена грубо-сексуальная агрессия Тамбурмажора, не столько завлекшего,

сколько сломившего волю Мари. У Берга: «Она падает в его объятия и исчезает вместе с ним в дверях дома». У Радлова: «Он ждет, почти уверенный в победе — Он обнимает ее и, почти опрокинув, ее *уволакивает*. — Остался на сцене какой-нибудь шарфик» (на эскизе Левина к зеленому платью с черным поясом Мария носила на груди яркую оранжевую косынку).

Первой картине II акта режиссер предпослал ремарку. «Вроде колыбельки-качалки. Все предметы приспособлены под их неожиданное употребление. Жалкое и умильное кокетство». Последнее предложение относится к действиям Мари. На фоне нищей каморки она смотрится в обломок зеркала, оценивая свою красоту и сережки, подаренные Тамбурмажором. Аккорды ксилофона, появляющиеся с пробуждением ребенка, Радлов связывал с игрушкой — так демонстрировалось сходство сына с отцом (маленький Воцек с его, вероятно, подобным будущим, и сам герой, тоже отчасти ребенок). Пугая ребенка («цыган... в табор уведет»), Мари вместе с аккордом меди ударяет по дереву. Появляется Воцек. Его смущают появление сережек, но на вспышку Мари («Что же я, дрянь?») успокаивает ее («Очень нежно», писал Радлов). Контрастный переход между страстным «Мы бедный люд!» и сообщением Воцекка о том, что он принес деньги, Радлов усиливал: актер переходит вниз, диалог о деньгах ведет из оркестровой ямы и исчезает в ней. В такой мизансцене «реалистически» бытоподобный прием (непосредственная передача бутафорских денег) невозможен — режиссер отказывался от него, опираясь на поэтически-условную природу оперы.

Начало сцены на улице (Фантазия и fuga) решалось Радловым необычно. Вместе с арфовым глissандо Капитан и Доктор появлялись с помощью поднимающегося люка. На схематическом рисунке Радлова стоящий ниже уровня сцены Капитан, тяжело дыша (Радлов подчеркивал ремарку *Kauchend* — задыхаясь), удерживает выбравшегося из люка Доктора, пытающегося вырваться, далеко отставив ногу. Характерно, что, переводя либретто, М. Кузмин нашел аналоги саркастическим прозвищам, которые персонажи дают друг другу (*Sargnagel* и *Exercizengel* — Гробченко и Муштровальченко). Уступая настойчивости Капитана, Доктор сообщает ему неутешительный диагноз: тот скоро умрет. Внезапно борьба прекращается, оба актера спокойно садятся рядом, и Доктор медленно ощупывает пациента, лишь после акцентуированного «эк-спе-ри-мен-ты» встает со скамейки. После выписанного виртуозного кашля Капитана на фразе «То был достойный муж...» Радлов пометил: «растрогался и расплакался сам о себе очень <нрзб> и плаксиво». Доктор останавливает Воцекка. Режиссер акцентировал: «Останавливается неловко и смущенно». Воцек зажат между Капитаном и Доктором, они грубо шутят о неверности Мари, доводят солдата

до срыва. Режиссер схематически зафиксировал змеевидные движения пары перпендикулярно порталу сцены справа и слева от оцепеневшего Воццека. Их пластика отражает изощренность и намеренность издевательств над несчастным солдатом.

Третья картина II акта происходит в переулке у дома Мари, где она встречает Воццека, мучимого ревностью. В режиссерской мизансцене Мари совершала медленное полукруговое движение направо параллельно порталу сцены, после первой реплики «Это ты, Мари?» Воццек, стоявший сзади, сильно дергал ее к себе, затем (такт 381, на Gg pizzicato) брал ее за плечи и всматривался в лицо. После слов Воццека «красный рот... нет прыщей на нем?» он оказывался лицом к зрителю, она, спиной. «Воццек — глаза в глаза, — писал режиссер, — Мария отвернулась с испугом». «Разве может смертный грех быть прекрасным?» — у Радлова Воццек вопрошал «умоляя, нежно выспрашивая», и вдруг, указывая на место перед дверьми, грубо спрашивал: «Тут?». Он показывал, нелепо подражая, позу Тамбурмажора. Мари, увещевая Воццека, бралась за метлу, чтобы убирать. Но он все меньше владел собой.

Берг использовал алеаторический прием, насаивая отдельные реплики инструментов камерного оркестра без согласования с темпом большого оркестра: утрата метрического стержня создает звуковую среду, отражающую расслоение болезненного сознания. После выкрика «Дрянь» Воццек замахивался на Марию, но она резко отбрасывала его: «Лучше ножом мне в бок пырни, чем кулаком грозить». Радлов выдвигал исполнителя роли Воццека вперед, Мария, напротив, удалялась домой за его спину. Воццек поражен: «Душа — это пропасть...»

В четвертой картине действие происходит в саду при трактире. Левин организовал в этом эпизоде три разновеликих «островка»-площадки, в центре которых бочки. Размещение на них групп актеров и перемещения между ними подмастерьев, солдат и женщин составляло основу сценического рисунка картины, по ходу которой, однако, через сцену проходили солдаты (на *spiccato* у струнных), затем из затемненного пространства сцены в освещенную среду островков появлялся хор служанок и парней. Визуальные образы отсылали зрителя к симультанному пространству средневекового театра, вызывали ассоциации с миром австро-немецкой народной культуры. Один из островков предназначался для оркестра, исполнявшего «трактирную музыку». В танце горожан участвовали Мари и Тамбурмажор, за этим в ужасе наблюдал из глубины сцены Воццек. На одной из площадок появлялся танцующий Андрес. Затем на другой, центральной, исполнялась «Мелодрама», пародийное псевдофилософское выступление пьяных подмастерьев, завершавшееся падением одного из них с бочки. Встреча Воццека с Дурачком (первоначально в клавире переводчик, безусловно, более точно

называет его Юродивым) с его предзнаменованием «Чую кровь!» не отмечена режиссерскими ремарками, вероятно, режиссер склонился к рисунку, близкому авторским указаниям. Очень выразителен левинский эскиз костюма Дурачка: жакет, неудобно застегнутый лишь на верхнюю пуговицу, гротескно скособочен набок.

В сцене в казарме хор поет полуоткрытыми ртами. Спящие и полусонные солдаты лежат на дощатом полу фурки. Детали конструкции — полуарка, две скошенные колонны — усиливают впечатлительные тесноты и скученности. Солдаты укрыты одеялами, но их складки в условиях контрастной светотени напоминают античные драпировки. Здесь, как и в некоторых других сценах возникали невольные ассоциации с известной картиной Т. Жерико «Плот Медузы». Сцена произвела на многих критиков очень сильное впечатление как один из наиболее совершенных эпизодов именно с точки зрения режиссерской работы. Однако, начиная с пятой картины второго акта количество и подробность заметок режиссера, к тому же не всегда разборчивых, позволяют сделать лишь отдельные предположения и наблюдения, связанные с режиссерским решением этой картины и заключительного акта оперы. Отметим некоторые расхождения ремарок автора с заметками режиссера: Воцек у Радлова на предложение Тамбурмажора выпить не смотрел в сторону, а нагло отталкивал бутылку. Сомневался режиссер и в возможности дублировать свист актера, исполняющего роль Тамбурмажора, и партию флейты-пикколо. Избиение Воцекка завершало акт.

Сосредоточенность первой картины III акта (мучимая раскаянием Мари читает притчу об Иисусе и блуднице) вызвала лишь резюме режиссера в конце сцены: «Нет надежд». Вторая выразительно-драматичная картина (в переводе Кузмина «Лесная дорога у пруда») размечена подробно и своевольно. Ностальгическое обращение Воцекка: «Помнишь, Мари, прошло сколько лет...» режиссер читал как «веселое воспоминание». Поведение героя, охваченного душевной болезнью, заострено, парадоксально, подчинено закономерностям «эмоциональных качелей». Режиссер последовательно воплощал это в рисунке роли. После фразы «Как красна там луна» в его версии Мари ласкала Воцекка, его реакция мгновенна и бессознательна, — моментальный удар ножом после «дрожишь ты?» (такт 102, начало соло ксилофона), затем, в указанном Бергом месте (такт 103) — второй удар. Разрастающийся туттийный пассаж в 104 такте Радлов отметил: «Это ее падение и умирание».

Третья картина акта — в пивной (у Кузмина: в кабаке) в опере открывается фантастически смелым, кинематографически-монтажным приемом-склежкой. После трагических аккордов *crescendo* появляется звучание расстроенного пианино. Воцек пляшет в кабаке, Маргрет за-

мечает у него на руке кровь, это вызывает ужас толпы. Режиссер здесь следовал ремаркам автора.

Четвертая картина. Воцтек возвращается к пруду, чтобы найти свой нож и скрыть следы преступления, и гибнет в трясине. Радлов сделал несколько пометок: «прислушиваясь» — после имитации кваканья в оркестре и реплики «Какой-то шум». «Страшно *сильно*» — на фразе «Убийца!» Воцтек выбрасывал нож. «Успокоение временное», — отмечал режиссер. Педаль струнных с 304 такта отмечена: «Туман».

В финальной сцене детских игр сын Мари в спектакле скачет не на палочке, а на деревянной лошадке. Дети сообщают ему о смерти матери.

Скупые, лаконичные штрихи режиссерских заметок отличала точность музыкантского слышания партитуры, последовательное ощущение цельности восприятия партитуры. Действия актеров связывались не с фразами-репликами, а с музыкальными событиями, оценки и реакции логично опирались на тембровую и ритмическую драматургию партитуры. Вместе с тем Радлов демонстрировал богатство фантазии, целеустремленность режиссерской воли. Внимательно следя за взаимодействием вокально-речевой и оркестровой ткани, постановщик усиливал экспрессионистские черты музыкальной драматургии оперы, делал стыки между фрагментами еще более контрастными, насыщал жизнь сценических образов обостренными, часто парадоксальными реакциями. Умело располагая немногочисленные, но семантически внятные предметы реквизита, пользуясь как движением, так и скульптурной статикой, режиссер наполнял визуальный мир спектакля гротескными образами — от голого черепа Капитана, покрытого мыльной пеной, до его выхода с Доктором из люка. Воцтека окружал страшный мир агрессивно-жестоких масок, в котором его болезненное сознание не могло прийти к состоянию гармонии.

Несмотря на внимательность, серьезность радловского анализа партитуры, между позициями композитора и режиссера имелась и существенная в некоторых вопросах дистанция. Берг активно использовал точные и подробные ремарки. Особое внимание композитор уделял свету, точно указывая время суток и характер освещенности.

Таблица 1.

**Авторские ремарки, определяющие световое оформление
в «Воцтеке» А. Берга**

Картина	Авторские указания
1	Ранним утром
2	Под вечер. Луна

3	Вечером
4	После полудня, солнечно
5	Сумерки
6	Перед полуднем, солнечно
7	День
8	Пасмурный день
9	Поздний вечер
10	Ночь
11	Ночь, свеча
12	Темнеет. Восход луны
13	Ночь, слабый свет
14	Ночь. Появление луны
15	Ясное утро, солнечно

Некоторые ремарки еще более подробны, например, во второй картине первого акта: «Солнце готовится зайти. Вечерний луч окрашивает горизонт ярчайшим светом, понемногу переходя в сумерки, которые сгущаются на глазах». Берг выстраивает световую драматургию и на уровне каждого акта (первый акт — от неяркого света к сумеречной полутьме, второй — от яркого света к темноте, третий — во все более темном пространстве с ярко-солнечным эпилогом), и на уровне всего опуса. Тонко воздействуя на восприятие слушателя, композитор уделяет внимание и состоянию зрителя, сквозной световой драматургии — от света к темноте с темной «аркой»-репризой восхода луны, становящейся знаком смерти (2 картина I акта и 4 картина III акта) и солнечной «аркой», связывающей первую и финальную сцену. Несомненно, это сделано сознательно, учитывая конструктивно-аналитический характер мышления Берга, в высшей степени точно выстраивающего все аспекты архитектоники опуса.

Радлов, внимательно анализируя музыкальную ткань партитуры, от указаний ремарок часто отказывался. Его световая партитура, сохраняющая драматургические очертания авторской, предельно динамична, гораздо более экспрессивна и далека от реалистически ориентированной драматургии либретто Берга. Дело в том, что, в сущности, Берг во-

обще не предполагал возможности использования столь радикальной экспрессионистской стилистики режиссуры и сценографии спектакля, осуществляемого по «Воццеку». Световое решение спектакля стало предметом восхищения Мокульского: «Мастерская монтировка света создает превосходный зрительный аккомпанемент действию, подчеркивая намеченные в тексте и музыке эмоциональные переходы. Особенно примечателен II эпизод I акта — на болоте, где движение огненной зарницы, порождающее галлюцинации Воццека, в точности соответствует напряженному ускорению проходящей в оркестре мелодии» [43].

С огромной тщательностью выписаны Бергом и моменты подъема и опускания занавеса. С одной стороны, он тщательнейшим образом совмещает решение художественных и технологических задач, — совершеннейшие симфонические фрагменты служат для перемены декораций. Но в условиях ленинградского спектакля Радлов использовал как закрытые, так и открытые перемены, и присутствие оркестра с действующими не всегда бесшумно работниками монтировочного цеха не могло не раздражать автора. Но часто Берг выписывает и подробные движения занавеса. Например, после 4 картины I акта: «Занавес опускается сперва очень быстро, затем вдруг медленнее и, наконец, совсем медленно». Характерно, что указания замедления темпа в оркестре не синхронны движению занавеса. Сначала *ritenuto* (замедление) опережает замедление движения занавеса чуть более, чем на такт, затем уже третий, наиболее медленный темп занавеса словно диктует темп замедления оркестра, следующего через три такта. Таким образом, Берг использует темпоритм сценических средств как элемент пластичной музыкальной ткани, в данном случае добиваясь мощного усиления эффекта замедления. Композитор интенсивно воздействует на зрительское ощущение времени, несомненно, стремясь спроектировать результат с максимально возможной, почти математической точностью.

Первоначально Радлов не исполнил эти указания Берга. Дело в том, что в летних спектаклях занавес не использовался вовсе. Он открывался еще до впуска зрителя, а функцию обозначения начала и конца картины выполняла вызвавшая особый интерес, а часто, вероятно, и недоумение огромная (видимо, около 7 метров) конструкция, висевшая над авансценой и опускавшийся во время исполнения оркестровых антрактов. Благодаря Л. С. Овэс — хранителю архива М. З. Левина, предоставившей мне пока нигде не опубликованное фото этой композиции, можно представить себе облик этого уникального объекта.

Совершенно абстрактное и вместе с тем абсолютно законченное, весьма совершенное художественно произведение Левина сродни татлинским контррельефам. В основе пластического образа — колоссальные черные ленты, словно случайно намотанные на металли-

ческие трубы, связанные с штанкетом. Первое впечатление таково, что кто-то попытался распутать, размотать мёбиусовские ленты, намотанные на катушку, но тем самым только усугубил их беспорядочную спутанность. Сложная вязь металлических и тканых элементов может читаться как метафора человеческой души во всей ее непознаваемости.

Именно работа с занавесом и заменявшим его объектом, а не трактовка ролей или общая концепция спектакля, стали предметом возражений композитора, писавшего режиссеру 16 августа 1927 г.:

«Многоуважаемый г-н Радлов!

Позволю себе согласно договоренности послать той же почтой клавир «Воцек» в Академический театр «лично капельмейстеру Дранишникову и режиссеру Радлову», где записаны все мои пожелания относительно ленинградского исполнения, а именно, красным карандашом то, что касается режиссуры и сценографии, синим карандашом то, что касается музыкального исполнения.

Вы увидите, что у меня очень мало пожеланий относительно касающейся действия сочинения режиссуры и прежде всего игры актеров, но таковые имеются относительно режиссуры перемены сцен. Что касается этой перемены сцен, мне бы очень хотелось, чтобы выполнялись мои указания относительно занавеса и перемены декораций. Может быть, получится сделать эти перемены при помощи Вашей машинной конструкции, так чтобы, например, при указании „занавес падает — - — - —“ от этой конструкции отделяется что-то похожее на занавесу и закрывает сцену, соответственно, делая незаметной перемену (при указании „занавес поднимается — - — - —“; разумеется, наоборот), при этом сценическое задание, которое в остальном должна выполнять эта машинная конструкция, остается в силе.

Временной ход этих различных стадий:

«занавес падает — - — -» (перемена «занавес поднимается- — - —») уточнен в клавире, его следует точно соотносить с музыкой и при этом различать процесс, обозначенный занавес, который указывает время, в которое исчезает или появляется декорация, и т. н. перемену, где и осуществляется перемена. Во время «занавес падает- — - —» закончившаяся сцена еще продолжает существование и исчезает (медленно или быстро, как указано) и лишь при «занавес поднимается- — - —» вновь начинается сцена, а именно, в момент знака «занавес», чтобы соответственно черточкам развернуться быстрее или медленнее; в конце черточек наступает момент, когда декорация появляется в полном объеме (и освещении).

Если Вы, г-н Радлов, тем не менее в промежутке этих двух стадий, который я обозначаю «перемена», предпринимаете что-то режиссерское при помощи Вашей машинной конструкции, это остается, как уже

говорилось, без изменения. Посредством введения этой машинной конструкции Вы сами документировали, что здесь наступает разделение: разделение между тем, что сообразно действию происходит на сцене, и тем, что происходит внутри перемены (т. е. без внешнего драматического действия), где у меня говорит лишь междуактовая музыка; но это разделение именно здесь должно действовать отчетливо и убедительно!

Возможно ли, дорогой г-н Радлов, исполнить это мое величайшее, идущее от сердца желание, касающееся ленинградской постановки? Я имел счастье познакомиться с Вами как художником и уверен, что Вам придет в голову правильное решение, и я очень прошу Вас об этом.

В остальном я могу еще раз поблагодарить Вас за все хорошее, что Вы дали мне и моему сочинению» (цит. по: [2; 631–632]).

Тогда же, спустя два месяца по возвращении из России, Берг написал и Дранишникову:

«Многоуважаемый г-н Дранишников!

Позволю себе согласно договоренности послать той же почтой клavier «Воццека» в Академический театр «лично капельмейстеру Дранишникову и режиссеру Радлову», где записаны все мои пожелания относительно ленинградского исполнения, а именно, красным карандашом то, что касается режиссуры и сценографии, синим карандашом то, что касается музыкального исполнения.

В целом у меня такие пожелания: прежде всего приглушить оркестр; в первую очередь там, где очевидно, что динамика в целом не превышает *p* или *pp*. Я заметил также, что оркестровые музыканты с растущим пониманием отдельных инструментальных фраз и в намерении играть их выразительно легко совершают ошибку, играя громко. Это следует постоянно приглушать. И там, где при разучивании было *pp*, после 3 исполнений стало уже *mf*. Благодаря такому приглушению это нехарактерное звучание *mf* легко превратится в правильное *p* (или *pp*); возможно, такие места следует разработать динамически; разумеется, в первую очередь там, где оркестр играет очень тихо и не грозит перекрыть певцов. То же самое касается и чтецов: многое в мелодраматических частях инструментовано настолько прозрачно, что проникает каждое слово — даже произнесенное тихо.

Я сделал еще одно наблюдение: туба в вашем оркестре особенно помпезный инструмент; в некоторых местах это опасно: она слишком выступает на первый план, особенно там, где играет не соло, но в аккордах, например, вместе с валторнами или тромбонами. Чтобы сделать гомогенным звучание таких духовых аккордов или аккордовых последовательностей в таких случаях, следует приглушить басовую тубу (например, в т. 58 и 132 в I акте и в подобных местах).

Надеюсь, Вы, г-н Дранишников, не обидитесь на эти маленькие пожелания; боже упаси это не критика, но они рождены лишь желанием того, чтобы исполнение, которое и без того находится на высоком художественном уровне, в некоторых местах организовать так, чтобы и для неподготовленной публики господствовала абсолютная ясность. И с практической точки зрения я предпринял здесь некоторые модификации, которые должны препятствовать отчуждению публики от известных мест моей партитуры. Польза от таких ретушей — и для успеха исполнения — исключительна.

Пользуясь возможностью, мне хотелось бы повторить, что совместная работа с Вами в июне доставила мне огромную художественную радость, радость, которая служит доказательством результата, достигнутого в Вашей великолепной работе» [2; 630–631].

К сожалению, представляющая большой интерес ретушь Берга в архивах и библиотеках не найдена.

Что же касается занавеса, — осенью постановщики стали использовать его в соответствии с просьбами композитора. От использования черного объекта во время междуактовой музыки отказались. Это было сделано из наилучших побуждений, из пиетета к Бергу, но, вероятно, напрасно. Логика спектакля пострадала. Это сразу же вызвало нарекания наиболее радикальных критиков. Вот мнение Гвоздева: «Введение занавеса (отсутствующего на первом представлении весной этого года) является опытом неубедительным. Для слушания музыки выгоднее иметь на фоне темную, нейтральную, открытую сцену, чем яркий занавес, не меняющий своей окраски в связи с переменами музыкального колорита в оркестре» [16].

«Воцек» явился важнейшей вехой в творческой биографии художника М. Левина, одним из ярких воплощений его идеи «изобразительной режиссуры». Художник видел свою задачу в том, чтобы с помощью сценографических средств воздействовать на способ актерского существования. Он писал: «Создание такой сценической площадки, которая, будучи эмоционально и образно насыщена, определяла бы действия актера и восприятие зрителя, и работа над актерским образом, над изобразительным представлением сути и форм этого образа — вот краеугольные камни, на которых покоится искусство изобразительной режиссуры» [25]. Интересно, что, несмотря на вполне «формалистический» характер, эскизы к «Воцеку» были экспонированы на московской выставке «Художники советского театра за 17 лет» в Историческом музее в феврале-марте 1935 г. (см.: [26; 280–281]). Вот как описывает их современный исследователь Л. С. Овэс: «В „Воцек“ А. Берга ... из глубины убранной мягкими вертикальными складками одежды сцены выезжали фурки, заряженные лаконичными экспрессивными декорация-

ми, на них крупным планом подавались сцены: комната Марии, кабачок, кабинет доктора. Левин решил пространство как бы в обратной перспективе. Концентрация зрительского внимания на узких выезжающих площадках обуславливалась музыкой А. Берга, детально раскрывающей внутренний мир героев» [27; 525]. А вот замечание критика 1920-х гг. М. Гринберга: «Такое „ограничение“ сцены помогает концентрировать внимание, удивительно совпадает со всем стилем лаконичной сгущенной экспрессивности музыки и всего спектакля в целом» [28]. С этим высказыванием перекликается мнение А. Углова: «Экономия, даже скудность линий и красок в кубистического рода декоративных конструкциях превосходно гармонировала с действием» [29]. Гвоздев воспринял работу сценографа во многом критически. Он писал: «Работа художника Левина грешит беспредметной красочностью, то есть обнаруживает то тяготение к самодовлеющей декоративности, от которой даже Камерный театр Таирова, особенно сильно культивировавший ее пять лет назад, начал решительно отходить. Но Ленинград не пережил периода конструктивизма в его чистых и здоровых формах, и поэтому последние „беспредметников“ все еще тяготеет над нашим театром» [16]. Совершенно ясны источники этой критики: новые для оперного театра идеи конструктивистского оформления уже устарели для театра драматического, так же, как и приемы экспрессионизма в оформлении. Левое искусство в Москве было почти официальным, в Ленинграде конца 1920-х оно переживает новый взлет в камерных и стремящихся к существованию в узком кругу формах. Таковы «Три левых часа» ОБЭРИУ, поиски И. Терентьева в драматическом театре этого времени. Освоенное, глубоко и творчески пережитое, оно впоследствии приведет к появлению такого явления, как «Нос» Шостаковича.

Не только сценография, но и музыка, и общий строй спектакля ассоциировались у критиков с изобразительным искусством экспрессионистов. Музыку, писал М. Гринберг, «трудно сразу воспринять. Но чем дальше вслушиваешься, чем больше „отравляешься“, тем все больше начинает казаться, что видел уже этот мир, эти линии, эти краски, и в уме всплывают другие впечатления и имена: Кэтэ Кольвиц и Георга Гросса — современных немецких художников, недавно демонстрировавшихся у нас на выставке революционного <искусства> Запада. Вы помните эти карикатуры Георга Гросса и эти вытянутые руки, безумные глаза, больные изломы линий исступленных фигур на рисунках Кольвиц. Такова музыка Берга» [28].

Интересно суждение, что в генезисе визуального языка Левина сказались его национальные корни и принадлежность к культуре восточноевропейского еврейства, связанного с языком идиш. Л. С. Овзг говорит о чертах, роднящих еврейское художественное мышление

и экспрессионизм. Деформация формы, тяга к гротеску, к эстетическим крайностям, мистицизм, метафизичность, орнаментальная основа, театральная декламационность формы — все это присуще таким крупнейшим представителям европейского экспрессионизма еврейского происхождения, как Осип Цадкин или Жак Липшиц. Сходными тяготениями отмечено и творчество Левина. Отсюда, по мысли исследователя, особое место экспрессионизма как направления в изобразительном искусстве и в театре, и в творчестве Левина — выходца из черты оседлости, традиционной еврейской среды. Сочувствие, а порой и болезненное или сентиментальное сострадание маленькому человеку также является отличительной чертой большей части литературы, написанной на идише — от Шолом-Алейхема до И. И. Зингера. И при всей кажущейся абсурдности не так уж случайно нацисты увидели в «Воцেকে» акцию мирового еврейства и даже приписали Бергу еврейское происхождение, брезгливо ощутив типологическое сродство гуманистических направлений искусства. Не забудем и о том, что судьба и быт солдата были Левину хорошо знакомы — художник провел несколько лет в окопах Первой мировой, а затем, уже в Красной армии, был начальником санитарного поезда. Личная тема Левина совпала со сквозными мотивами оперы. Для творческого языка Левина характерно сочетание лиризма и гротеска. Так, Овэс пишет о «лирической мелодии» Левина в трагических спектаклях, среди которых «Борис Годунов», «Гибель пяти», «Бесприданница» и «Отелло», а также о гротесковом отношении Левина к миру: «Не боящийся типизации, шаржа, смело смотрящий в глаза жизни, он был стыдливо, затаенно лиричен» [30].

Гвоздев отмечал высокую постановочную культуру, тщательную работу всех технических служб, задействованных в оформлении: «Находчиво разработаны детали; отдельные сцены сделаны мастерски (казармы) ... Совершенно исключительных похвал заслужили технические работники театра, возглавляемые ведущими режиссерами Дворициным, Марфенковым и Бужановским, — кустарная „механизация“ в условиях безнадежно устаревшей сцены создает невероятные трудности, а эти трудности преодолевались на спектакле спокойно и незаметно» [31].

Представляют интерес не только истоки пространственного решения спектакля, но и его рецепция. В ярусном театре фрагменты сцены, видимые зрителями лож, ограничены. И если в условиях использования только мягких декораций теряется лишь восприятие задника, то при эксплуатации конструктивных жестких декораций под сомнением адекватность восприятия зрителем визуального образа спектакля в целом. С этой проблемой сталкивался режиссер, мыслящий в духе XX в. Как известно, работая над «Пиковой дамой», Мейерхольд пору-

чил Л. Т. Чупятову «вмонтировать» в сцену-коробку МАЛЕГОТа меньшую сценическую площадку, в плане представлявшую собой сектор неправильной формы. В 1991 г. на той же сцене Мариинского театра режиссером Дэвидом Фрименом был поставлен «Огненный ангел» Прокофьева. «Выгородка», возвышение, выделенное светом, отделял мир людей-персонажей от мира духов и видений главной героини, Ренаты, озаренной мистическим экстазом или охваченной безумием. Использование этого приема (вероятно, неосознанно) преемственно по отношению к «Воццеку».

Постановка Радлова была не просто удачной. Она знаменовала собой новую эпоху в развитии как советского, так и мирового оперного театра. Режиссер подробно проработал рисунки ролей с певцами, индивидуально решая проблемы исполнения. В поисках интонации, тембровой окраски звука, осмысления текста дирижер и режиссер подолгу совместно работали с актерами в классе, за роялем, ставя перед актерами сложные и увлекательные задачи. По замыслу Радлова, персонажи «Воццека» — это не психологически обоснованные образы, а маски, но данные во всей их внутренней противоречивости, парадоксальности и эмоциональном богатстве. «Маска добродушно-подлого кретина капитана, как символ милитаризованного мещанства; Воцтек — то солдатик, потеющий на работе, то нежный муж и отец, то больной галлюцинациями, трогательный и жестокий убийца; Тамбур-мажор — воплощение тупой и хвастливой солдатчины; и Мария, верная жена, страстная мать, грубая девка, кокетничающая дурочка, сумасшедшая любовница, кающаяся Магдалина — все это возникает перед нами в двух-трех жестах, пяти-шести фразах сто лет назад написанного фильма» [17; 214]. Любопытно, что вылепленные таким образом персонажи воспринимались критиками как воплощение подлинной сценической правды в противовес оперной ходульности. Мокульский писал: «На первом месте здесь стоит талантливая Павловская, давшая в роли Мари ряд разнообразнейших эмоций — материнской любви, кокетства, похотливости, раскаяния, страдания, отчаяния. Менее ярки в сценическом отношении другие фигуры, кроме превосходно вылепленной в гротескном плане роли доктора (Боссэ). Но все они — живые люди, а не ходульные оперные персонажи» [43]. Асафьев отмечал как важнейшие актерские удачи не только Мари-Павловскую, но и Воццека-Бочарова: «Отдельные удачные подробности в роли — повороты, жесты, ходьба, интонации — немислимо перечислить, но из них-то и складывается, как из „бросков“ и „прыжков“, меткий и характерно нервный облик Воццека-Бочарова» [13]. Асафьев подчеркивал также успех Г. Серебровского, исполнившего заглавную роль на генеральной репетиции. М. Бочаров и Г. Серебровский эмоционально правдиво создали образ Воццека разными средства-

ми. По мнению М. Гринберга, Бочаров пел на премьере лучше, чем Серебровский на открытой генеральной репетиции, но играл слабее (см.: [28]). Любопытно сравнение двух Воцеков, сделанное Гвоздевым: у Серебровского герой — нормальный человек, у Бочарова — сумасшедший (см.: [8]). «Хотя исполнение Бочарова изобиловало яркими моментами, и „сильные“ места драмы удались ему, пожалуй, больше, — однако, исполнение его не заставило отойти в тень Серебровского, который дал цельную, до малейших деталей выдержанную фигуру „серого“, больного, затравленного средой пехотинца, а правдивостью и искренностью своих артистических переживаний заставил зрительный зал пережить его страдания» [31]. Подводя итоги, А. Углов писал в «Известиях» о высоком мастерстве актерской игры и отсутствии второстепенных ролей: «Артистам — хвала и честь. ... Общий стиль игры — психологический реализм. Особенно приятно констатировать, что отказ от закоренелых оперных штампов, по-видимому, прошел у артистов не в „добровольно-принудительном“ порядке, а в сознании необходимости именно такой игры; ни у кого не чувствовалось „натасканности“ ученичества. Среди многих весьма памятных сцен и моментов особенно значительна массовая бытовая сцена в кабачке, а в ней — эпизод с ораторствующим подмастерьем с его ошеломляющим „натурализмом“, идущий к тому же без дирижера» [29].

Вернемся к асафьевским оценкам актерских ролей: критик отмечал Нежданова в роли капитана, Залесского-Андреса, и даже Радзиловскую в совсем небольшой роли Маргрет. Подробна его характеристика Белянина в роли Подмастерья: «Его пламенная „пьяная“ лукаво ироническая агитация в защиту положения: будьте, братья, довольны, ибо все существующее существует так, как лучше быть не может, то есть вполне разумно, — сильнейший по впечатлению эпизод в одной из самых драматических сцен оперы» [13]. Горькая усмешка Подмастерья воспринимается едва ли не как авторский монолог. «Сочно передает Куклин нагло-звериную и похотливо-алчную „пышную“ фигуру самомнящего Тамбурмажора ... Очень экспрессивен в мимолетном своем эпизодическом появлении в роли Юродивого Тихий» [13]. Богданов-Березовский, выступивший под псевдонимом Б. Валерьянов, несмотря на свое критическое отношение к режиссуре («Постановку в целом, при всех ее достоинствах, назвать удачной нельзя»), не мог не признать мастерства актеров («Зато сильная часть спектакля — его исполнители») [32].

В осеннем номере «Жизни искусства» Гвоздев фиксировал те изменения, которые произошли в игре актеров после летней премьеры: «Исполнительский состав испытал некоторые видоизменения. Вместо Павловской пела Акимова, отлично справившаяся с трудной ролью. Воцек в исполнении Бочарова значительно окреп. Образ и игра стали тверже,

увереннее и рельефнее. К сожалению, театр не сумел сохранить в своей среде другого исполнителя Воццека — Серебровского, заслужившего единодушное одобрение прессы. Об этой потере нельзя не пожалеть самым искренним образом» [16]. В рецензиях другие критики отмечали Нежданова, проявившего вокальное мастерство в роли Капитана; Белянина — превосходного Подмастерья, в котором проявились пьяный разгул и стихийная сила. Особо отмечал в своей рецензии Николаев Боссэ, «изобразившего „маньяка-доктора“ немного утрированно, но в живых, запоминающихся красках» [45]. Дэм говорил о «кошмарной запоминающейся фигуре» Доктора [31]. Итог подвел в своей рецензии Николаев: «...премьера вылилась, без преувеличения, в праздник актерского мастерства» [45]. Говоря о «Воццеке», Радлов констатировал появившиеся новые взаимоотношения между актером и авторским текстом. Значительный, многолинейный сюжет, лаконичный и образный текст требовали от актера совершенно особых средств выразительности, что усложнялось и новым музыкальным языком: «Вместо желания мазать, глотать, скользить появилась честолюбивая воля произнести, сказать выстраданное, взволнованное, волнующее человеческое слово» [17; 192].

Спектакль получил огромный резонанс. «Все в “Воццеке” было непривычно, неожиданно, парадоксально» [33], — писал впоследствии Н. Стрельников. Вместе с тем, он свидетельствовал о том, что опера была принята музыкальной общественностью Ленинграда одновременно и как наследница классических традиций, и как вершина в развитии современного музыкального театра, и как колоссальное событие в формировании и развитии новой жанровой палитры театра. Как писал А. Углов, «Воцек» больше чем опера — это серьезная музыкальная драма. «В ряде новых постановок ленинградцев „Воцек“ займет свое особое, пожалуй, наиболее „почетное“ место. Прием, оказанный опере, постановке, артистам и присутствовавшему композитору был горяч и искренен» [29]. Тот же термин использовал и другой рецензент, Д. Николаев, который настаивал на том, что «Воцек» — музыкальная драма, а не опера. В годы «борьбы с формализмом» спектакль начал восприниматься и расцениваться как одно из наиболее враждебных, чуждых советскому зрителю проявлений антиреалистического искусства. А тогда, в 1927 году, по мнению М. Гринберга, спектакль знаменовал «собой *новый этап в развитии оперного искусства*» [28]. Сопоставляя «Воццека» и «Прыжок через тень», в то же время поставленный в МАЛЕГОТе, Гвоздев писал: «Поставленные к концу сезона, эти два произведения не успели еще пройти через широкое общественное обсуждение, и тем самым их значение остается еще не раскрытым для широких слоев зрителей. Но несомненно, что эти оперы, вызывающие расслоения среди

зрительного зала, знаменуют собою решительный поворот от старых сюжетов, приемов и навыков оперной сцены к созданию современного музыкального театра XX века, требующего как нового звучания, так и нового сценического оформления» [46]. Далее — важная констатация: «В настоящее время опера стремится стать театром, то есть она усиливает драматическую игру своих певцов и подчиняет оркестр задачам сценического действия. На этом пути опера переживает пору переустройства и коренного видоизменения, при котором меняется соотношение между входящими в нее различными искусствами. Опера перерождается на наших глазах в музыкальный театр, выдвигает новые задания для певца-актера, режиссера и композитора и тем самым находится в процессе творческой и кипучей деятельности. Справедливость требует отметить, что наш оперный театр в Ленинграде не уклоняется от этих заданий, а смело идет им навстречу» [46].

Для критики того времени принципиальным был мотив социального протеста. В опере Берга, следуя требованиям советской печати, они акцентировали прежде всего острую проблематику и неприятие буржуазного уклада. Соллертинский определял «Воццека» как «социальную трагедию на музыке» [46]. Эту позицию разделял и Богданов-Березовский, отмечавший: «Несмотря на имеющийся в отдельных сценах оперы натуралистический колорит (например, в сцене в кабачке), налет мистицизма и символизма (например, в сцене на болоте), „Воццек“ как пьеса давал благодарный материал для создания социально обличительного спектакля» [47]. Вместе с тем катастрофичность восприятия мира, лабораторный характер опытов, прежде всего связанных с внедрением в оперную форму инструментально-концертных жанров, — новаторство Берга, далеко ушедшего от общих форм оперного письма, поражало и даже пугало композитора и музыковеда почти так же, как и среднего советского слушателя. «Многослойные политональные и полиритмические линии, почти потактная смена счетных показателей ритма, совершенно необычные, парадоксальные сочетания отдельных инструментов и инструментальных групп — все это составляло чрезвычайно зыбкую опору для певцов, держало их в состоянии постоянного предельного напряжения слухового внимания и тем самым неизбежно сковывало непосредственность, свободу фразировки и исполнения в целом. Нам думается, что малое количество представлений, которое выдержал „Воццек“, — всего семь за два года — было в основном не столько следствием неуспеха спектакля у зрителей (что оставалось еще недостаточно проверенным), сколько результатом трудности сохранения необходимого качественного уровня музыкального исполнения от спектакля к спектаклю, требовавших каждый раз (даже без вводов) очень большой подготовительной репетиционной работы» [47]. И все

же даже в 1959 году, когда еще совсем недавно шельмовались музыканты, пропагандировавшие новую западную музыку, Богданов-Березовский признавал: «Талантливость Берга как композитора-драматурга, колориста и иллюстратора неоспорима», хотя «весь его звуковой мир представляет собой плод крайне субъективного преломления действительности» [47].

1927–1928 гг. оказались кульминацией в развитии процесса сценической интерпретации современной оперы на советской сцене — и в ГАТОБе, и в МАЛЕГОТе. Этот процесс дал серьезные творческие результаты. Хотя спектакли ушли из репертуара, их достижения повлияли на дальнейшее развитие театра, прежде всего сказавшись в новых формах сценографического решения спектакля и новых возможностях актера-певца. Ярчайшим примером тому стал «Борис Годунов», поставленный в новой редакции. С. Радлов писал в 1929 году: «В Саломее, Дальнем звоне, Апельсинах, Воццеке оперный театр увидел сценические положения, образы, характеры, столкновения, которые можно играть и стоит играть современному человеку. И тогда сразу же и с каждым шагом все больше и больше обнаруживалось, что в этом театре есть *актеры, которым играть по силам* (у Радлова разрядка. — К. У.). Я берусь смело утверждать, что ни один театр не обнаружил за ничтожное количество лет столько исполнителей, сумевших по-новому проявить себя в жесте, образе, характере, своеобразных приемах сценической игры, как это успел именно бывший Мариинский театр. Так велико было оживляющее воздействие нового искусства» [17; 191]. Этим не исчерпывается воздействие «Воццека» на ленинградский и вообще отечественный театр. Несомненно, след этого события ощутим и в более поздних работах Радлова, и в исторических постановках опер Шостаковича в Малом оперном театре.

В отдельный интересный сюжет складываются сведения о пребывании Берга в Ленинграде. Он пробыл здесь с 11 по 16 июня 1927 г. Приезд Берга — пророка новой музыки — был огромным событием. Если до революции в Петербурге бывали Г. Малер, А. Шенберг, К. Дебюсси, Я. Сибелиус и другие, то в 1920-е гг. наряду с Бергом из первого ряда европейских композиторов здесь побывали лишь П. Хиндемит, Д. Мийо, А. фон Цемлинский, а в дальнейшем подобные мировые звезды (И. Стравинский, Б. Бриттен, Л. Ноно) приезжали уже после оттепели. Среди деятелей музыки и театра, активно общавшихся с Бергом, помимо постановщиков спектакля — композиторы Д. Шостакович и Ю. Шапорин, в квартире которого состоялся дружеский ужин в честь Берга (согласно легенде, композитора повели также в ресторан грузинской кухни на углу набережной Фонтанки и Вознесенского проспекта, в измененном виде сохранившийся по сей день), режиссер В. Раппа-

порт, музыковед М. Друскин. В зале Мариинского театра на премьере были многие представители музыкальной общественности и интеллигенции Ленинграда, в том числе А. Глазунов. К ближайшему кругу ленинградского общения австрийского композитора относился композитор Н. Стрельников. Отношения между Бергом и Стрельниковым (как уже говорилось, они познакомились ранее, в Вене) подробно описаны в работе О. А. Бобрик [34]. Дружеское общение между композиторами подтверждается опубликованными в статье фотографиями из личного архива Б. Н. Стрельникова. На одной из них — Берг; дарственная надпись, сделанная им 13 июня 1927 г., представляет собой до-мажорное трезвучие (с тремя бекарами) и указание «Wozzeck. III./I» Таким образом Берг преподносит коллеге автоцитату, символизирующую предельную простоту. Однако, как замечает исследователь, композитор ошибся, — фрагмент с до-мажорным трезвучием в опере встречается лишь раз, это сцена, где Воццек дает Марии деньги, — она находится не в третьем, а во втором акте. Другое фото подписано Бергом так: «Господину Стрельникову, неутомимому спутнику в светлых днях и ночах во время моего незабываемого пребывания в Ленинграде, спасителю жизни во многих бедах и опасностях» [34].

О каких опасностях и бедах идет речь? Вряд ли лишь о переносе даты премьеры. Отчасти смысл текста проясняет фрагмент развернутого некролога, посвященного Бергу, опубликованного Стрельниковым в 1936 г. Николай Михайлович свидетельствует о том, что в театре в день премьеры Бергу подали телеграмму от жены «Поздравляю премьерой. Береги себя. Избегай зрительного зала» [33; 22]. Супруге композитора, общавшейся с представителями белой эмиграции, виделись страшные исходы премьеры западного мастера в большевистском очаге — вплоть до бомбы, которую террористы могли подложить в зрительном зале. Желая ободрить Берга, Стрельников сел рядом с ним. Спектакль прошел без каких-либо эксцессов, и вполне возможно, что текст дарственной надписи имеет иронический подтекст. Однако вполне возможны и иные трактовки. Интерпретация Стрельникова в условиях жесткой цензуры могла сгладить реальные факты. Возможно, Берг действительно столкнулся с какими-то криминальными ситуациями, а скорее всего — с бытовыми неудобствами во время пребывания в Ленинграде, однако сохранившиеся документы и воспоминания этого не подтверждают. Уместным представляется еще одно предположение. Дело в том, что именно в эти дни С. Эйзенштейн снимал в Ленинграде эпизод «Взятие Зимнего» по повести Д. Рида «Десять дней, которые потрясли мир». Вот наблюдение критика: «Грандиозные юпитеры освещали площадь Урицкого (Дворцовую. — К. У.) сиреневым феерическим светом. Тысячные толпы, солдаты, броневики, грузовики с солдатами под оглуши-

тельный грохот пулеметов, бомбометов и ружейной пальбы, с громовыми криками ура „брали дворец“» [28]. Вполне возможно, что гуляющий по Ленинграду Берг оказался свидетелем этого масштабного действия, которое могло его всерьез испугать.

О. Бобрин публикует письмо Стрельникова от 15 ноября 1927 года, сохранившееся в архиве Берга (по утверждению исследователя, она видела и письма Берга Стрельникову; они не опубликованы): «Обо всем интересующем Вас относительно „Воццека“ Вам напишет Радлов, если он еще не написал ... Серебровский в Мариинском театре больше не поет. Некоторые изменения также предприняты режиссурой в мизансценах; высокая „вещь“ вверху, которая в прошлом году оставалась всем непонятной, удалена. Теперь снова опускают занавес во время смены декораций; в субботу „Воцек“ снова идет. ... Все Ваши старые знакомые из Ленинграда сердечно приветствуют Вас, особенно Шостакович, который просит меня передать, что он на всех представлениях „Воццека“ сидит в театре с 8 до 11 всегда с величайшим удовольствием» [34; 328]. Оценка спектакля композитором в интервью ленинградской газете непривычно восторженна для аристократически сдержанного Берга: «Если постановка „Воццека“ в Берлине была довольно реалистична, и артисты, за исключением Шютцендорфа, — превосходного Воццека, не отходили от старого оперного шаблона, то можно лишь поражаться новизне сценического оформления оперы на вашей академической сцене. Поражает не только новизна обстановки, никак, в данном случае, не противоречащая музыке, но и небывалая для западной оперы сыгранность ансамбля. Такой разработки массовых сцен опера Запада не знает» [15]. Берга, как уже говорилось, не устроило в постановке то, что перемены картин при открытом занавесе мешают слушать музыку. «В целом же, как сценическая постановка, „Воцек“ далеко впереди постановок на Западе» [15].

В дни пребывания в Ленинграде композитор посетил в Малом оперном театре спектакль «Прыжок через тень» по опере Э. Кшенека, который оценил необычайно высоко (см.: [35]), а также репетицию оперетты Стрельникова «Черный амулет». В одной из бесед он не без удивления рассказал о своих впечатлениях. Вот перевод интервью «Новому венскому журналу», данное Бергом по возвращении в Вену: «Премьера в Ленинграде — событие, о котором весь город говорит уже за несколько недель. Не так, как у нас. Когда я ехал с вокзала на свою квартиру, я просто испугался, когда на каждом углу дома, каждой афишной стене и столбе видел написанное гигантскими буквами мое имя и название моего сочинения. Вскоре я узнал, что в Ленинграде премьера — событие, отнюдь не предназначенное для нескольких избранных, от мнения которых зависит, возникнет ли интерес у широкой аудитории после

премьеры. Эта дальновидная установка большого города поначалу кажется чем-то гнетущим для того, кто к этому не привык. Я приехал незадолго до генеральной репетиции, которая была публичной, и мой план состоял в том, чтобы послушать исполнение из партера строго инкогнито. Но вскоре он провалился. Прежде чем поднялся занавес, режиссер вышел к рампе и объявил о моем присутствии. За этими словами последовала такая овация, что мне не оставалось ничего другого, как подняться со своего места и поблагодарить, поскольку говорящий обозначил область, где я находился. Об исполнении я могу сказать только хорошее. Сценически не сэкономили ни сил, ни средств, чтобы все в целом оказалось на высоком уровне. Мне не нужно подчеркивать, что речь шла о стилистической инсценировке, в России это само собой разумеющееся. Каждая оперетта, каждая пьеса там ставится таким образом, что значительно отличается от принятой в нашем театре точки зрения. Русская публика уже привыкла к тому, что любая традиционная инсценировка рассматривается как нечто особенное. Музыкально всё было подготовлено образцово. Предварительные репетиции продолжались полгода. Вся опера в целом имела двойной состав, причем абсолютно равноценный. Во всяком случае примечательно, что второй состав в Ленинграде не рассматривался как состав второго ранга, но в правилах театра представлять каждую роль в каждой опере двумя равноценными певцами. Позволю себе с удовлетворением сообщить о том, что я имел успех и получил исключительно хорошие отзывы. Дни в Ленинграде стали для меня крайне интересным художественным событием, которое оказалось столь сильным, что я был далек от мысли заняться другими вещами, которые так интересны за границей!» (Цит. по: [2; 629–630])

Свидетельства о премьеры в письмах Берга жене довольно скупы, но выразительны. Очевидно, будучи в Ленинграде, он не находил ни времени, ни желания для подробных отчетов. «12. 06. 1927 (телеграмма). Бурные овации после открытой генеральной репетиции. Исполнение театрально сильное» (цит. по: [2; 629]). «14. 06. 1927 (телеграмма). Ни малейшего повода к беспокойству. Большой, бурный успех. Завтра телеграфирую о прибытии» (цит. по: [2; 629]). Антону фон Веберну композитор сообщил: «Все — по меньшей мере внешне — прошло хорошо... Большое впечатление от этой гигантской страны...» (цит. по: [2; 629]) Теодору Адорно Берг писал: «Из Ленинграда, где у меня и моего „Воцек“ (последний в абсолютно экспрессионистской конструктивной режиссуре) все было особенно удачно, шлет Вам сердечный привет Ваш Берг...» (цит. по: [2; 629]). Берга искренне обрадовал интерес к его опере, возникший в других городах СССР. В августе 1927 года он информировал Антона фон Веберна: «„Воцек“ почти наверняка принят

в трех русских городах (Одесса, Киев, Харьков). Москва еще не точно» (цит. по: [2; 632]).

В августе 1928 г. Оперная студия Ленинградской консерватории показала свои спектакли на Зальцбургском фестивале (см.: [22; 65]). Приезд консерваторского театра вызвал широкий интерес в Австрии. Художественная критика отмечала творческий успех ленинградцев, правая пресса оценивала их приезд как событие прежде всего политической значимости. На эти события в письме к Асафьеву отозвался и Берг: «Не могу удержаться, чтобы не поздравить Вас с большим успехом в Зальцбурге. Уже по двум ленинградским спектаклям я мог себе представить, как хороши должны быть студийные постановки. Грязные интриги придают этому произведению в глазах порядочных людей еще больше цены» [36]. Сам Берг не присутствовал на гастрольных спектаклях оперной студии, а фраза об интригах отражает его отношение к выступлению одной из венских газет, оценивающему приезд студийцев как опасную вылазку «ленинградских большевиков» (к ним журналист отнес Мусоргского, Даргомыжского, Римского-Корсакова и Асафьева) (см.: [37]). В этом же письме Берг упоминает о своей новой опере по пьесе Ф. Ведекинда, из суеверия не сообщая ее название (опера «Лулу». — К. У.). Берг написал также письмо Д. Д. Шостаковичу, однако Б. В. Асафьев не передал его адресату — этот факт, несомненно, послужил растущей неприязненности их отношений. Много позднее, в 1935 г., упоминая о том, что «Воцтек» был поставлен в ГАТОБ, но в репертуаре надолго не удержался, Соллертинский заметил: «... тем не менее, он и тогда оказал серьезное влияние на ленинградских композиторов, в частности — на Шостаковича» [38]. И хотя влияние оперы и спектакля на формирование оперной концепции Шостаковича — тема отдельного большого исследования (самого композитора прямые параллели между «Воцтеком» и его оперным творчеством скорее раздражали), нельзя не отметить, что композитор посетил все 7 спектаклей в ГАТОБе. Отметим и такой несомненно значимый факт: из первых своих гастролей в Австрии дирижер Е. Мравинский привез Шостаковичу по его просьбе в подарок именно партитуру «Воцтека» (см.: [39]).

В 1935 г., когда Бергу оставалось жить несколько месяцев, план новой постановки «Воцтека» созрел в Малом оперном театре. К постановке должна была приступить бригада «Носа» и «Леди Макбет Мценского уезда» С. А. Самосуд, Н. В. Смолич, В. В. Дмитриев. Однако реализация этого проекта затянулась, а после «Сумбура вместо музыки» стала невозможной. Теперь «Воцтек» на много десятилетий стал жупелом, образцом враждебного формалистического искусства.

Лишь в 1970-е гг. горячим энтузиастом «Воцтека», профессором Ленинградской консерватории А. Н. Дмитриевым был подготовлен

к изданию клавира оперы с русским текстом М. А. Кузмина, в предисловии к которому Дмитриев говорит о ленинградской премьере 1927 г., на которой он не мог присутствовать сам, но, очевидно, знал о ней со слов М. С. Друскина и Д. Д. Шостаковича. В предисловии Р. К. Щедрина к книге М. Е. Тараканова «Музыкальный театр Альбана Берга» (см.: [40]) после длительного перерыва о спектакле говорилось как о выдающемся явлении художественной культуры.

Для широкой публики во многом лишь ретроспективно прояснился масштаб явления и значимость оперы Берга, до сего дня продолжающей будоражить воображение и оказывать воздействие на эволюцию музыкального театра. В кругу же музыкантов и деятелей театра ленинградский спектакль и приезд Берга очень скоро стали легендой, может быть, одной из самых масштабных легенд в истории советского музыкального театра. Его значимость выходит за пределы собственно советского искусства, что подтверждают и упоминания о ленинградской премьере в зарубежной литературе. Эта историческая постановка осталась единственной в России и в СССР на протяжении всего XX века, и лишь в нашем столетии Большой театр вернулся к великому сочинению Альбана Берга.

Литература, источники

1. Барсова И. А. Ленинградская премьера оперы Альбана Берга «Воцек» в 1927 году // М. Е. Тараканов: Человек и Фоносфера. Воспоминания. Статьи / Антология. М., 2003.
2. Векслер Ю. С. Альбан Берг и его время. Опыт документальной биографии. СПб., 2009.
3. Запрещение «Войцека» в Праге // Театры и зрелища. Приложение к журналу «Жизнь искусства». 1927. № 3. С. 3
4. Петушков Е. Несколько преувеличено // Жизнь искусства. 1927. № 6. С. 21.
5. Дмитриев П. В. «Академический» Кузмин // Russian Studies: Ежеквартальник русской филологии и культуры. СПб., 1995. Т. I. Вып. 3. С. 142–235.
6. Спектакль премьеры «Воцек» // Красная газ. Веч. вып. 1927. 10 июня.
7. Театральная хроника // Красная газ. Веч. вып. 1927. 11 июня.
8. Гвоздев А., Малков Н. «Воцек» А. Берга и проблема музыкального театра // Жизнь искусства. 1927. № 25. С. 4–5.
9. Глебов Игорь. «Воцек» (К постановке в Ак. Опере) // Красная газ. Веч. вып. 1927. 31 мая.
10. Глебов Игорь. «Воцек» (К премьере в Академической опере) // Красная газ. Веч. вып. 1927. 7 июня.

11. Радлов Сергей, Дранишников Владимир. «Воццек» (К постановке в Ак. театре оперы) // Жизнь искусства. 1927. № 23. С. 17.
12. Асафьев Б. Музыка «Воццека» // Асафьев Б. В. Об опере. Л., 1976. С. 280.
13. Глебов Игорь. «Воццек» // Красная газ. Веч. вып. 1927. 15 июня.
14. Альбан Берг о «Воццек» // Рабочий и театр. 1927. № 25. С. 14.
15. У Альбана Берга // Красная газ. Веч. вып. 1927. 14 июня.
16. Гвоздев А. А. Еще о «Воццек» // Жизнь искусства. 1927. № 42. С. 11.
17. Радлов С. Десять лет в театре. Л., 1929. С. 207.
18. Гвоздев А. Театральная критика. Л., 1987. С. 111.
19. Золотницкий Д. И. Будни и праздники театрального Октября. Л., 1978. 225 с.
20. Третьякова Е. В. Оперные спектакли Сергея Радлова // Музыкальный театр. Сб. науч. трудов. Серия «Проблемы музыкознания». Вып. 6. СПб., 1991. С. 227.
21. Статьи 1. С. 140.
22. Каплан Э. И. Жизнь в музыкальном театре. Л., 1969. С. 66–77.
23. Georg Büchners Wozzeck. Oper in 3 Akten (15 Szenen) von Alban Berg. Op.7. Klavierauszug von Fritz Heinrich Klein. Universal-Edition A.G. Wien; Leipzig.
24. Берг А. Воццек. Русс. текст М. А. Кузмина. Клавир. Л., 1977. 311 с.
25. Левин М. З. Изобразительная режиссура // СХ. С. 283.
26. Овэс Л. Моисей Левин // СХ. С. 280–281.
27. Овэс Л. С. Моисей Левин: культура «идиш» и экспрессионизм. Две «Смерти» на сцене. Русский авангард 1910-х — 1920-х годов и проблема экспрессионизма. М., 2003. С. 525.
28. Гринберг М. «Воццек» Альбана Берга (в Ленинградском Академическом Оперном Театре) // Вечерняя Москва. 1927. 21 июня.
29. Углов А. Новая постановка гос. оперы в Ленинграде («Воццек» Альбана Берга) // Известия. 1927. 1 июля.
30. Овэс Л. С. Страницы истории ленинградской сценографии 1920-х годов. Моисей Левин // Русский авангард 1910-х — 1920-х годов и театр. СПб., 2000. С. 227.
31. Дэм. «Воццек» (Театр Оперы и Балета) // Лен. правда. 1927. 16 июня.
32. Валерьянов Б. (Богданов-Березовский В. М.) «Воццек» в ак.-опере // Рабочий и театр. 1927. № 25. С. 8.
33. Стрельников Н. Памяти Альбана Берга // Рабочий и театр. 1936. № 2. С. 22–23.
34. Бобрик О. А. Альбан Берг и Николай Стрельников. Неизвестные эпизоды русской истории «Воццека» // Густав Малер и музыкальная

- культура его времени. Материалы международной научной конференции. М., 2013. С. 318–338.
35. Учитель К. А. «Брось все и поезжай в Ленинград!»: «Прыжок через тень» Эрнста Кшенека в ленинградском Малом оперном театре // Музыкальная академия. 2012. № 4. С. 44–58.
36. Материалы к биографии Асафьева. М., 1981. С. 147.
37. Каплан Э. И. «Мои университеты» — Борис Владимирович Асафьев // Воспоминания о Б. В. Асафьеве. Сб. сост. А. Н. Крюков. Л., 1974. С. 199.
38. Соллертинский И. И. «Воццек» / К возобновлению оперы А. Берга в Малом оперном театре // Красная газ. Веч. вып. 1935. 10 янв.
39. Мравинский Е. А. Записки на память. 1918 — 1987. СПб., 2004. С. 287.
40. Тараканов М. Е. Музыкальный театр Альбана Берга. М., 1976. 559 с.
41. Переписка Дирекции государственных театров // ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 1. Д. 878. Л. 47; ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 1. Д. 973. Л. 95.
42. Гольцман А. Последний вечер // Музыкальная жизнь. 1982. № 8. С. 21.
43. Мокульский С. С. «Воццек» в Ак.-опере // Рабочий и театр. 1927. № 25. С. 6.
44. Глебов И. «Воццек» // «Воццек» Альбана Берга. Новая Музыка. Сб. ЛАСМ. Л., 1927. С. 23.
45. Николаев Д. «Воццек» / В Академическом театре Оперы и Балета // Смена. 1927. 16 июня.
46. Гвоздев А. Итоги театрального сезона 1926/1927 года. Опера и балет // Жизнь искусства. 1927. № 26. С. 3.
47. Богданов-Березовский В. М. Ленинградский государственный академический орден Ленина Театр оперы и балета имени С. М. Кирова. Л.; М., 1959. С. 90.

ПОСТАНОВКИ ОПЕРЫ «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» РЕЖИССЕРА Б. А. ПОКРОВСКОГО В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ 1944, 1968 И 1991 ГГ.

28 июня 1944 г. в Москве прошла премьера новой постановки «Евгения Онегина». Ей было суждено пополнить ряд самых ярких достижений Большого театра и прожить на сцене более полувека. Последний спектакль возобновления 2000-го г. прошел 18 июня 2005 г. Постановке принадлежит рекорд числа представлений. С 1944 г. до капитального возобновления в новой редакции 1968 г. их было 750. До снятия постановки в 1990 г. (которое оказалось временным) прошло еще 317 спектаклей, и уже в 2000-е гг. спектакль показали 43 раза.

Выбор режиссера для нового «Евгения Онегина» в Большом пал на тогда еще только начинающего свою творческую карьеру Б. А. Покровского. Эта была его первая работа на прославленной сцене, отмеченная содружеством с главным дирижером Большого театра А. Ш. Мелик-Пашаевым. Декорации к спектаклю написал художник П. В. Вильямс. Балетмейстером стал В. А. Варковицкий. Постановка «Онегина» сразу утвердила Покровского в списке самых видных оперных режиссеров. Работа над этой оперой будет сопровождать его на протяжении всей жизни и приведет к появлению капитальной редакции спектакля в 1968 г., новой постановки 1991 г. и возобновлению первого спектакля в 2000-ом г.

Покровский написал ряд книг и статей, в которых выразил свои взгляды на оперный театр и оперную режиссуру. В них были запечатлены личные воспоминания. В периодической печати публиковались его интервью. Этим творческое наследие Покровского выделяется на фоне его коллег оперных режиссеров. В книге «Ступени профессии» Покровский отмечал: «Отдельные успехи режиссеров не фиксировались, а значит, нельзя было постигать истину, основываясь на них. Есть ли серьезный, нелицеприятный анализ творчества Лосского, Лапицкого, Смолича, Баратова? Обобщали ли они сами свои находки? Искали ли в них принцип, определяли ли тенденцию?» [16]. И делал заключение: «Беда, что мало оставили они размышлений об оперной деятельности, о поисках, сомнениях, находках» [16].

Однако и сам Покровский не сделал попытки теоретического описания собственного режиссерского метода, оставив эту задачу искусствоведам. О себе он писал: «Можно адресовать критику и в свой адрес. Где хрестоматия, дающая в популярной форме представление о достижениях оперной режиссуры, портреты отдельных ее мастеров? Конечно, сейчас легко могут появиться замусоленные формулировки, навязчивые

стереотипы, цепь общих мест. Ведь никто в свое время не описывал режиссерские работы. Не вел учета накопленного опыта. Никто не интересовался индивидуальными особенностями той или иной постановки. Не подмечал черты метода того или другого мастера. Суть сделанной ими работы осталась незамеченной и ныне забыта. Ни теоретики, ни любители оперы не позаботились о том, чтобы усилия многих художников не канули в Лету. Удивительное равнодушие проявили они к оперной режиссуре, обнаружив полное непонимание театрального смысла этого искусства. Ушли люди. Что мы знаем о них? Отечественному искусству оперного театра нанесен невосполнимый урон» [16].

Покровский один из тех оперных режиссеров, для которых оперная режиссура стала единственной профессией и сферой деятельности в театре. Он не был певцом или художником, никогда не работал в драматическом театре. Уже в годы учебы Покровский сконцентрировался именно на оперной режиссуре, и всегда оставался преданным опере. В интервью с Е. И. Горфункель он дал определенный ответ на заданный вопрос: «Великие режиссеры — Висконти, Бергман, Дзефирелли, Любимов — работали и в опере, и в драматическом театре. Вам не хотелось поставить спектакль, например, во МХАТе? — Честно говоря, нет. Неинтересно, почти бессмысленно. Для меня эмоции драматического театра настоящие» [4]. Естественно, годы учебы и короткое время его работы как ассистента, театральное и художественное окружение оказали влияние на начинающего режиссера, но формирование Покровского как режиссера прошло только на его собственном опыте в стенах Большого театра. Ему помогало полученное им в детстве начальное музыкальное образование. В одном из своих поздних интервью Покровский достаточно прямо высказался: «Кто сделал мне карьеру? Конечно, дирижеры. Они хотели со мной работать» [4]. При этом Покровский сетовал на изолированность друг от друга своих коллег, даже отсутствие взаимного интереса. «С огорчением вспоминаю, что благоприятной среды для профессионального творческого развития оперного режиссера в мое время не было» [16].

Суть метода Покровского заключалась в опоре мизансцен не на сюжет либретто и не на параллельно исполняемый музыкальный текст, а в сценическом выражении функции и места данного эпизода в музыкальной драматургии оперной партитуры. Сам Покровский назвал это «перпендикуляром». В работе с артистами Покровский ориентировался, прежде всего, на индивидуальные данные и возможности каждого из них. Его отличало умение «вписать» в спектакль любого. Благодаря этому Покровского видят идейным последователем Ф. Шаляпина. «Шаляпинская идея, которую Борис Александрович проводил через всю свою жизнь, заключалась в том, что главное в исполнительстве — не ре-

жиссерские изыски и приспособления, а артист, через которого можно воплотить музыку великих авторов» [2]. Мизансцену Покровский считал пластическим выражением идеи сцены. «Нужно ставить не мизансцену, а состояния, мизансцена — их форма» [17].

Успех постановки заключался в том, что Покровский нашел свой путь подхода к музыкальной партитуре. Позже он писал о проблемах своих коллег предшественников: «... у оперных режиссеров прошлого еще одно слабое место: взаимоотношения с музыкой. Они восхищались музыкой, уважали ее, но не знали главного: того, что музыка оперы есть в первую очередь выразитель драматургии. ... Только понимание театрального смысла музыки и открывает совершенно иные перспективы творчества режиссера по сравнению с распространенным применением музыки на сцене, когда она просто иллюстрируется действиями или — еще того хуже — движениями. Режиссеры стремились достигнуть слияния музыки и действия, а стремиться следовало к сопоставлению эмоций, возникающих от восприятия музыки, с видением конкретных событий. Сопоставление, а не иллюстрация, рождает конфликтность между видимым и существующим внутри образа, в сути его. Эта конфликтность и является признаком образа и дает энергию его существования и развития» [16]. Покровский подытожил: «Мало любить музыку, „понимать“ ее, уважать, надо в каждый момент знать, какую роль она играет в драматургической системе оперы, и искать наилучшее к ней театральное соотношение. Так и хочется вспомнить Самуила Абрамовича Самосуда: „Правильно, дорогой мой, а то все объявляют, что идут от музыки и действительно ушли от нее очень далеко!“» [16].

Впервые с режиссерской работой Л. В. Баратова Покровский познакомился в Свердловске, где по своим обязанностям и «с большой пользой для себя» он просидел на всех его репетициях «Евгения Онегина» и «Тихого Дона», которые тогда там ставились. Баратов, по словам Покровского, «... „разрядил“ жесткую, конструктивную режиссуру Лосского, приняв ее монументальные формы. Он как бы размятил ее, сделав пластичнее, естественнее, дал свободу актерскому выявлению. Разумеется, при этом актеры в его спектаклях, получив одновременно и волю, и ответственность, профессионально поднялись на ступеньку выше прежнего уровня» [16]. В «Онегине» Покровский продвинулся еще дальше в этом разновекторном направлении. К 1944 г. в советской культуре широко зазвучали новые темы. На первый план вышла русская национальная идея. Вновь стало можно гордиться прошлым. Резко поменялось в годы войны и отношение к Чайковскому — он превратился в национального героя: «Советская музыкальная культура, связанная, как и Чайковский, глубокими корнями со своим народом, восприняла

его творчество» [23]. Изменилось и отношение к дворянской культуре. В 1944 г. завершение формирования «большого» стиля стало насущной потребностью времени. Общее для людей новое восприятие величия родины было созвучно их неформальному мироощущению, отражалось на личном уровне. На это накладывалось ощущение некоторой свободы, которое витало в воздухе перед победой. Так и в рамках оперного «большого стиля» помпезность и статусность уживались с интимно личным, что давало возможность творческого маневра и закладывало потенциал для развития. На этой волне и был поставлен «Онегин». Любопытно то, что новый спектакль оказался еще более монументальным, чем предыдущий 1933 года, на который обрушились обвинения в помпезности. Но представления о масштабе в театре уже кардинально изменились. П. Вильямс в своих декорациях опирался на эскизы постановки 1889 г., когда оперой в Большом театре дирижировал сам Чайковский. Планировки первой картины и петербургского бала воспроизводят императорские почти полностью. На этом фоне более рельефно прозвучали лирические сцены спектакля. Покровский сконцентрировался на создании адекватного времени сценического прочтения психологических подтекстов партитуры Чайковского.

Очень вероятно, что распоряжение о новой постановке «Онегина» исходило непосредственно от Сталина, который, как известно, живо интересовался происходящим в Большом театре и понимал политическое и социально культурное значение этого института как одного из символов государственности. В подтверждение этого — «реабилитация» в опере русской пляски, на которую без санкции с самого верха никто не решился бы. Танцы поставил Ленинградский балетмейстер В.А. Варковицкий. Это был его единственный опыт работы в Большом театре. Из наиболее интересных балетов, созданных им, отмечают «Сказку о попе и о работнике его Балде» в Малом театре. Считается, что тот балет «был значительной вехой на пути создания советского комедийного спектакля» [3].

Покровский сумел раскрыть «имперско-ампирный» потенциал, заключенный в симфонической драматургии партитуры Чайковского. Более чем через полвека газетная рецензия, по поводу «реинкарнации» постановки в 2000-ом, гласила: «Покровский тщательно выполнил все требования советского „большого стиля“, создав в содружестве с художником Петром Вильямсом театрализованную „энциклопедию русской жизни“» [6]. В их «Онегине» «тщательно воспроизведены пейзажи и интерьеры мемориальных пушкинских усадеб, ослепительные балльные танцы, бытовые сцены варки варенья, сбора ягод, вышивания на пядьках, и тому подобное» [10]. Однако эти внешние атрибуты не «заиграли бы» вне глубокой их впайки в музыкальную драматургию

и интонационный реализм партитуры Чайковского. «Перпендикулярно» режиссер традиционный пафос перевел из категории ритуальной в сферу возвышенно эмоциональную, привнес в мизансцены реалистический бытовой и психологический план.

В грандиозном обрамлении «Лирические сцены» не только не пострадали, но приобрели. В этой связи вопрос формы — «камерность» или «гранд спектакль» — отодвигался на второй план и переносился в иную ценностную плоскость, где по уровню художественной значимости роман эпопея может быть равен лирическому стихотворению. По мнению И. Коткиной «Режиссерская концепция отличалась непривычной свободой и непринужденностью. На большой сцене Большого театра молодой режиссер поставил спектакль едва ли не камерный. Покровский упрощал и намеренно снижал патетику мизансцен, внося в них массу бытовых деталей, раздавал солистам и артистам хора индивидуальные задания. Он акцентировал в „Онегине“ обаяние и простоту жизни, приближал „роман в стихах“ к прозе. Спектакль стал менее напыщенным и более легким» [7]. А. Иконников в рецензии на премьеру сетовал даже на нехватку блеска. Он восхищается роскошью Петербургского бала и вместе с тем пишет: «Не все в равной мере удалось в спектакле. Очень условна массовая сцена — хор пляски крестьян в первой картине. Группы гостей на балу у Лариных, правильно задуманные по характеристике, недостаточно ярко индивидуализированы в исполнении. Во время ссоры Онегина с Ленским на балу поведение Татьяны и Ольги мало выразительно, они недостаточно эмоциональны в этой сцене. Сомнение вызывает скромность обстановки дома Лариных (и на балу, и в комнате Татьяны). Она кажется преувеличенной» [6]. В. Шебалин отмечал: «В постановке все просто, естественно и в ладу с музыкой. Избегнут соблазн чрезмерной пышности, излишне отягощавшей некоторые спектакли театра в прошлом. Удачно подчеркнут художником контраст усадебной жизни среднего достатка и придворного Петербурга. ... В мизансценировании нет ничего вычурного. Наоборот, ряд трудных положений разрешен с большим тактом. Например, естественно и незаметно убран хор во время арии Ольги в 1-й картине. Удачно решено поведение хора в сцене бала» [22].

4 января 1968 г. состоялась премьера капитального возобновления спектакля в новой редакции. На этот раз Покровский выступил в содружестве с М. Л. Ростроповичем, который в этой работе дебютировал как дирижер. Редакция Покровского и Ростроповича анонсировалась как новый спектакль, но «молодое вино» оказалось залито в ветхие, хоть и обновленные мехи декораций Вильямса. Прежний хореограф Варковицкий при возобновлении не внес изменений в танцы. Однако с уверенностью можно утверждать, что возобновление постанов-

ки четверть вековой давности трансформировало сценический жанр. Рефлексию на прошедшие годы создатели постановки выразили метафорично — перед каждой картиной, после открытия главного занавеса, перед публикой оказывался белый тюлевый занавес. Его открытие образовывало некоторую драматическую задержку, паузу, характерную для момента «узнавания» при встрече со знакомым.

Вдохновителем возобновления стал Ростропович как «свежее лицо» в Большом театре и выдающийся музыкант, дебютирующий в качестве дирижера. Надежды публики оправдались. Появилась современная интерпретация партитуры Чайковского, созвучная своему времени. «И, как всегда бывает в момент прикосновения к музыке, подлинно оригинального и глубокого художника-интерпретатора, бессмертная опера Чайковского словно сбросила мертвящий груз старых исполнительских штампов. Лирические сцены наполнились дыханием большой симфонической драматургии» [5]. Современники отмечали небывалую на их памяти захватывающую яркость и утонченность оркестра, который выступил как личность на полных правах участника драмы. И. Коткина писала: «М. Ростропович подчеркнул совершенно новое представление о театральном и вокальном драматизме. Выработанное современностью, наиболее полно выраженное в музыке Д. Шостаковича или С. Прокофьева, это представление, быть может, и неосознанно, впервые вводилось в широкий музыкальный обиход. Несмотря на замедленные по сравнению с традиционными темпами, Ростропович вносит в музыку „Онегина“ напряжение и энергию. Тревожное мироощущение современного человека вытесняет привычную элегическую ностальгию, не являющуюся предметом раздумий дирижера. Утраченные формы жизни его не влекут. Напротив, этот „Онегин“ устремлен в будущее» [7]. Покровский, обращаясь к «Онегину», всегда делал ставку на молодое поколение артистов. Во время парижских гастролей Большого театра зимой сезона 1869 — 1970 гг. ярко заявила о себе плеяда певцов, составивших славу отечественному искусству в семидесятые годы. Это В. Атлантов, Т. Милашкина, Ю. Мазурок. В их исполнении популярная опера зазвучала по-новому, с новой энергией и страстью. И. Коткина назвала «витальную» силу их пения «главным внутренним сюжетом новой редакции спектакля» [7]. Это было бы немислимо вне одновременного и согласованного творческого влияния на молодых артистов дирижера и режиссера.

Если спектакль 1944 г. «мирил» лирику с «большим стилем» за счет утверждения права и самой возможности выражения сугубо личного на внушительном пьедестале большого оперного театра, то в 1968 г. режиссерский замысел значительно усложняется. В первой постановке 1944 г. Покровский везде, где возможно, убирает характерность в игре

артистов и, тем самым, наносит удар по оперным штампам, самым большим врагам психологической лирики. Тогда, следуя «за музыкой» режиссер стремился к «простоте» и создавал интересный сценический текст, при этом оставаясь «в тени», незамеченным. Теперь Покровский создает новые сложные, «читаемые» публикой мизансцены, вплетает их в темпо-ритм симфонической драматургии партитуры. Покровский, продолжая искать лиризм и особую Онегинскую «камерность», не остерегается задействовать в массовых сценах еще большее количество участников, вовлекать в мизансцены с героями артистов хора и миманса, предлагая им мини-роли. Продолжая начатое Станиславским, Покровский создает развернутую темпо-ритмическую партитуру сцен, где все роли, включая солистов, приобретают выразительную динамику в пластике, движениях и, разумеется, в интонациях.

Во всех рецензиях отмечалось виртуозность постановки ларинского бала. Драматургическая значимость этой картины была подчеркнута интерпретацией Ростроповича. Дирижер взял более медленные темпы по сравнению с принятыми. Это не только раздвинуло картину по времени, тем самым добавив ей веса в общей музыкальной драматургической форме оперы, но позволило режиссеру создать более плотный сценический текст. В новой редакции сцены был сделан акцент на контраст «праздника» и трагедии Ленского. «Театральная жизнь» писала: «Издавна считается, что четвертая картина — это ссора и роковой вызов на дуэль. Все остальное лишь фон. И вдруг... легко взвился тюлевый занавес, открывая гостиную старинного дома. В ней танцевали везде, кажется, даже на лестнице (этой единственной деталью, добавленной к декорации П. Вильямса, Б. Покровский увеличил зримую „игровую“ площадку). Всюду были люди, всюду смеялись» [8].

На этом фоне контрапунктом развивается трагедия Ленского. Он в центре действенной драматургии. В полной гармонии с новой музыкальной интерпретацией Покровский динамично разделяет действие на внешний и внутренний психологический планы. Для этого используется сочетание звуковых и световых контрастов. К концу стремительной мазурки Ростропович в оркестре делал сильное *crescendo* и без цезуры внезапно переходил на *piano* с началом котильона. Одновременно резко менялось освещение с яркого праздничного на трагический полумрак. Толпа гостей исчезала со сцены и перед публикой оказывались двое — Онегин и Ленский. «Два узких луча выхватывают из полумрака их лица. И чтобы еще более усилить контраст, режиссер вводит в действие полифонию: в глубине сцены, залитой ярким светом, видны медленно танцующие пары» [13].

Покровский так выстраивает роль Ленского, что у зрителя может возникнуть и до последнего момента сохраняться иллюзорная надежда

на примирение друзей. Когда Ленский требует сатисфакции, Онегин не принимает вызова. Сценически это выражено тем, что на «демарш» Ленского он продолжает без реакции сидеть в кресле. Ленский этого не замечает и продолжает вынашивать обиду. «Настроения двух друзей трагически не совпадают. Когда Онегин был готов объяснить все Ленскому, тот кипел возмущением. Когда же Ленский, которого Ротный тащил за руку к Ольге, вопросительно, ожидающе смотрел именно на Онегина („Неужели тебе не хочется мне ничего сказать? Ну, улыбнись хотя бы“, — словно было написано на его лице), Евгения взбесило то, что все гости отхлынули от него, как от больного чумой, и окружили Владимира. К тому же, став свидетелями оскорблений, брошенных Ленским в его адрес, они своим суетливым любопытством вынудили Онегина принять вызов человека, который был для него, может быть, самым близким» [8]. В. Осипова красочно описала этот момент спектакля: «Эпизод объяснения Онегина и Ленского постановщик выписывает буквально графически. Он как бы делит сцену на две половины: на одной — Ленский, на другой — Онегин, а между ними словно символический барьер. Столкнув героев у этого барьера в начале ссоры, Покровский затем отводит в сторону Ленского, подчеркивая тем самым его нежелание примириться. Онегин, решившись „объяснить свои поступки“ другу, следует за ним, но, получив категорический ответ, вынужден отступить на свою половину. И в заключение (после вызова на дуэль) герои вновь сталкиваются на середине сцены. Но если в первый раз они сошлись здесь еще друзьями, то теперь — это уже враги. Такая динамизированная репризность в построении мизансцены придает развитию стройность, законченность формы и ярко выявляет драматургию» [13].

На протяжении спектакля Покровский создает свой режиссерский зримый психологический контрапункт развитию звучащего сюжета. В сотворчестве с Ростроповичем в спектакле на новый психологический уровень поднимаются роли, ранее понимаемые как «служебные» или в лучшем случае характерные — Ольга, Ларина и Няня. Оказалась выполненной задача «... через усиление бытового, а с ним в какой-то степени и социального, элемента обобщить характеры в широком историческом плане, показать их как „продукты своего времени“. ... удалось передать исторически и психологически верную картину русской жизни ..., передать такой, какой мы теперь ее себе представляем» [13].

Покровский решил задачу сценического воплощения оперной идеи Чайковского, создав сквозную сценическую музыкально-драматургическую линию, в которой лирические эпизоды оказываются включенными в контекст убедительно написанных картин жизни Пушкинской эпохи. Подобное единство действия, не нарушая камерного стиля оперы принимается целостным и логичным.

◆ Последнее возобновление спектакля, премьера которого состоялась 18 октября 2000 г. (режиссер Покровский, дирижер. М. Эрмлер, художник П. Вильямс, балетмейстер В. Варковицкий), опиралось на вторую редакцию 1968 г. По словам Покровского к своему старому детищу он обратился с радостью не только из сентиментальных чувств, но и из преклонения перед традициями театра, «лишенными чуждых искусству „новаций“ и искажений» [20]. И. Котина писала по поводу этого возобновления: «Не всем артистам, конечно же, близок стиль этого спектакля, но всем близок метод работы Б. А. Покровского. ... В спектакле есть прочная внутренняя конструкция, есть жизненный потенциал, и это — главное» [7].

Новейшая история постановок оперы «Евгений Онегин» говорит о том, что «лирические сцены» можно ставить в рамках любого стиля, и постановочного жанра. Взгляд в прошлое также дает тому примеры. Поэтому именно жанровая паллиативность сценического решения этой оперы наиболее востребована именно сегодня, уже в реалиях культуры постмодернизма. Структурные проблемы двойственности постановки «Онегина» 1944 — 1968 гг., «которую мы опрометчиво готовы внести в один ряд с лучшими спектаклями „большого“ стиля» [7], в настоящее время делают постановку 1944 г. актуальным зрелищем для уже новой эпохи.

В 1991 году Покровский предложил новую режиссерскую трактовку оперы «Евгений Онегин» для Большого театра. Музыкальным руководителем спектакля стал дирижер. А. Н. Лазарев, оформление было выполнено художником В. Я. Левенталем (спектакль прошел 43 раза, последний состоялся 19 июня 1999 г.).

Период конца 1980-х — начала 1990-х гг. стал для России эпохой переходного периода. Процессы, связанные с переменами тех лет, происходили и в культуре. Начали рождаться новые театры, в том числе и оперные, более свободные в творческом отношении, но, вместе с тем, мотивационно зависимые от запросов изменившегося «целевого зрителя». Тяжелую материальную ситуацию в театрах, связанную с дефицитом бюджетного финансирования, пытались решать по-разному, в том числе по пути расширения международного менеджмента. Новая работа Большого театра над «Онегиным» отразила эти неоднозначные процессы. Российская премьера прошла на основной сцене Большого театра в Москве 24 декабря 1991 г. Поскольку постановка финансировалась из-за рубежа, прежде она была показана на сцене «Метрополитен опера» в Нью-Йорке 25 июня 1991 г., а затем в рамках Эдинбургского фестиваля. Газета Большого театра дала следующую оценку премьеры: «Главное достоинство спектакля, пожалуй, в том, что, наконец-то, он ожил. Мы увидели на сцене подлинную жизнь, отвечающую

концепции художника и дирижера» [19]. Создатели спектакля своими творческими устремлениями поделились на страницах буклета, выпущенного Большим театром к премьере. Главную свою задачу они видели в возврате к замыслу композитора, который сам определил суть своей оперы как «лирические сцены». Покровский, вслед за Б. Асафьевым, говорит об искажении замысла композитора деятелями «солидных» театров», которые с помощью решительных правок и редакций приспособили творение Чайковского к своим вкусам и традициям. «“Евгений Онегин” стал привычно-помпезной оперой с верхними нотами знаменитых певцов, ферматами и другими эффектными вокальными приемами, удобными темпами, красивыми декорациями, танцами, однообразным подавлением действия мощным оркестровым звучанием» [12].

Покровский отметил основную проблему большинства постановок «лирических сцен» при попытке вернуть им «интимность, камерность, драматическое естество»: «в полной мере это удалось только К. С. Станиславскому в двадцатых годах, но ... спектакль великим режиссером был поставлен в маленьком помещении скромного особняка, и шел под фортепиано. Громоздкий оркестр и большие размеры сценической площадки — главные препятствия, мешающие сохранению интимного духа „лирических сцен“» [12]. Преодолеть эти «препятствия» в новой постановке предполагалось решительным разделением сценического пространства. Как физического, так и «психологического». В сценографии было принято следующее решение — в «сельских» картинах почти весь объем громадной сцены Большого театра заняла многокомнатная двухэтажная декорация усадьбы. Покровский обыгрывает знаковую границу, проходящую по периметру дома, выделяет «зоны» внутри него, наполняя их драматургическим содержанием, и, благодаря этому, создает полифоническую картину смыслов. На основе такого сценографического решения была предпринята попытка соединения на уровне режиссуры камерного пласта «лирических сцен» с масштабом партитуры Чайковского и рефлексией на пушкинский первоисточник. Свидетели утверждали, что уже с первого момента «Дом» воспринимался как метафора, как символ. Усадьба Лариной представляла собой конструкцию из комнат, чуланов, закутков, декоративных колонн и, конечно, лестницы.

Следуя за Станиславским, Покровский центром драматургического плана спектакля делает линию Татьяны. По замыслу режиссера, стены Дома отделяли личный мир героини, очерчивали психологический круг ее переживаний. «Вне», за пределами дома, оказалось все, что было объективным контекстом ее жизни в деревне, что на героиню воздействовало по-особому, «по-татьянински», влияло лишь «как элемент природы, душевной чистоты» [12]. Кардинальные изменения этой оппозиции

во второй половине спектакля сопровождалась исчезновением «Дома» и сценическим текстом, насыщенным символическими образами диктата реальности, проникающей в мир чувств и мыслей героев.

Большую роль в дифференциации «камерного» личного пространства Покровский отвел разделению *условий звучания* «служебно-бытовых „описательных“ и „фоновых“ сцен от главной темы, связанной с духовным миром героини» [12]. В спектакле задействованы два оркестра — большой, привычно расположенный в яме, исполняющий основную часть музыки, и сценический, сопровождающий эпизоды, вынесенные за пределы Дома. Контраст их звучания «зримо» противопоставлял происходящее вне дома происходящему внутри него. «В кулисах» оказались хоровые эпизоды первой картины, песня девушек, экосез. Для лучшей слышимости обеспечивалась микрофонная подзвучка. При этом большой оркестр исполнял инструментовку, приближенную к первой редакции.

В начале спектакля главный театральный занавес раздвигался за несколько минут до интродукции. За ним оказывался сценический занавес, полотно Левенталья, изображающее типичный пейзаж, образ природы русской средней полосы. Последующие сцены сопровождалась подобными эпитафиями на темы отечественной природы. Внешняя примитивность этих художественных реминисценций оправдывалось в финале оперы. На этапе разрешения драматического конфликта это художественное решение поднималось до уровня метафоры.

Оформление Левенталья получило полярную критику. У одних оно ассоциировалось с арбатским китчем, впечатления другой части публики отразила газета «Большой театр»: «Художественное оформление спектакля В. Левенталья отмечено замечательным чувством русской природы, красоты ее лесов и полей, безбрежного простора и какого-то по-особому щемящего очарования. Все здесь дышит настоящей поэзией и согрето ласковым солнечным теплом» [19].

Когда открывался второй занавес-покрывало, на зрителей надвигался оккупирующий всю сцену огромный с белыми колоннами двухэтажный дом в разрезе. Помещения были заполнены достоверными деталями. «Тени» окружающих усадьбу деревьев проникали внутрь дома, пока размывая границу между «вне» и «внутри». По задумке создателей *Мир*, исходящий со сцены в экспозиции спектакля, представлялся очаровательно гармоничным и теплым. Это отражало мироощущение Татьяны до начала драматического конфликта. Для части публики этот Мир, наоборот, показался навязчивым, так как сильно отличался от привычного образа патриархальной усадьбы Лариных. По поводу сценографии тогда даже родилась шутка — «дворец Троекуровых». Газета «Правда» писала: «на сцене — разрез эдакой до боли знакомой современной

шестнадцатизатяжки. Огромный дом так и выпирает на зрителя своими глазницами-кельями» [1]. «Постановка вышла интересной, но мрачной и спорной, напоминающей не столько лирические сцены Чайковского, сколько фантазмагории Салтыкова-Щедрина» [9] — позже заметил рецензент газеты «Сегодня». Анализируя материалы многочисленных рецензий на спектакль, становится понятным, что публику смущала не сама декорация Дома, в которой никакой агрессии не ощущалось, а ее психологическое доминирование. Дом со своей самодостаточной жизнью, наполненный конкретикой быта и персонажей, многим казался центральным героем действия, вольно или невольно подминавшим основные драматургические линии героев, включая предполагаемую главную тему — судьбу Татьяны. В том направлении как раз и слышались упреки в адрес режиссера, которого условия «работы на экспорт» заставили во всем стремиться давать некую экзистенциалистскую квинтэссенцию всего «русского», на грани китча.

В начале действия Татьяна и Ольга разведены по разным комнатам. «Татьяна в светлом голубом платье клубочком свернулась на садовой скамейке и застыла в сомнамбулическом трансе над книгой» [18]. Ольга где-то на втором этаже. «Призрачно колышется белоснежная штора в глубине гостиной. Туманный полумрак. Вырисовывается бронзовый силуэт арфы» [18]. Сестры сходятся, Татьяна садится за клавикорды, Ольга к арфе. Появляются Ларина и Няня. У Покровского они обе еще молодые женщины, не более сорока. Хозяйка выглядит элегантно. «Поэтические» сентиментальности дуэта дочек, их времяпрепровождение за модным музицированием, точно проинтонированные Чайковским, вызывают смех у «старух». Их вступление по темпу энергично и по смыслу даже несколько цинично: «Привычка свыше нам дана, заменой...». Музыкальный темп этого момента оперы очень важен. Это не только экспозиция, определяющая образ Лариной. Это психологический анамнез «родительского» в Татьяне. Вспомним, что в романе Пушкин рассказывает о Евгении, начиная с его детства, и делает это последовательно, словно ему были известны методики современного психоанализа. Кстати, у Евгения «нет» мамы. Поэт, подробно описывая детство Онегина, ни разу не упоминает о его матери. Ускоренному темпу «привычки» (у Станиславского и Темирканова медленнее, по Направнику) Покровский дает «перпендикуляр»: Ларина и Филипьевна бодро и весьма натурально приступают к заготовке какого-то продукта на зиму, скорее всего, варенья. Благодаря утонченной психологической проработке деталей каждый персонаж приобретает живую жизненную достоверность. Спектакль Покровского насыщен множеством остроумных мизансцен, «говорящими» жестами, взглядами. Заслуга режиссера и в том, что может быть впервые в этой постановке образы Лариной,

няни, ротного были переведены из разряда характерных в роли единого действующего психологического круга Татьяны и главных героев. Здесь Покровский идет дальше по пути, проложенному им в редакции 1968 г.

Критик Д. Морозов, однако, посчитал режиссуру неоправданно перегруженной: «Покровский ..., кажется, решил тряхнуть стариной и «перестаниславить» самого Станиславского — в смысле гипертрофированного быта, параллельного действия эпизодических персонажей. Конечно, как и всегда у Покровского, в спектакле немало ярких, выразительных деталей, неожиданных решений, но при этом фон, антураж зачастую выходят на первый план, отвлекая внимание от главных героев» [11]. Похожее впечатление зафиксировала М. Анохина: «смущает и излишняя многоплановость действия, всей этой ненужной, как мне кажется, беготни и суеты» [1]. «В этом же ключе высказался А. Хрипин: «Нет сомнения в том, что драматургический замысел мастера масштабен, увлекателен, однако излишне тщательная проработка побочных мотивов действия и усложненность некоторых мизансцен слишком часто уводят от главного в сторону частного» [21]. А. Парин вынес едкий приговор: «Однако в этом доме, где вроде бы все так же мило, как в любимом нами пушкинском Михайловском, ... хозяйничают люди, далекие от миров Пушкина, Чехова и Чайковского. Прежде всего — здесь без конца грубо смеются, носятся, толкаются и суетятся. Хохочет мадам Ларина ..., без умолку хохочет Ольга, визжат и прыскают гости на балу. Здесь все дурно воспитаны. ... Трогательно комичен вид Ленского, одетого „а ля цыганский барон“ — сапожки с кисточками, васильковый веночек „в кудрях“... Незабываема Няня, подметающая мусор в круговерти бальной сутолоки. ... А уж когда мы видим ее скорбный проход по бальной зале: в темном наряде, с огромной шваброй в руках, — мы понимаем, что эта Няня — никак не жанровая фигура в интерьере. Няня вырастает до символического образа Могильщицы русской усадьбы» [14]. Покровский так комментировал свой замысел: «Спектакль задуман как дом, МИР Лариных, ... Мир прозрачный, чистый. ... В этом мире живет Татьяна. В разных комнатах происходят все события до сцены „Дуэли“. Мы их можем видеть одновременно. Поэтому особенно важна актерская свобода: вы все время на виду у публики» [15].

Сценическая конструкция была неизменна на протяжении первых четырех «ларинских» картин. Это дало возможность режиссеру применить методы параллельного действия и полифонического мизансценирования, что позволило спрессовать действие, приблизив темп смены картин к кинематографическому монтажу.

Вслед за Станиславским Покровский считает, что «массовые сцены с песнями и плясками крестьян не могут быть эмоциональной кульминацией первой картины, подавлять мир Татьяны» [12], но, в отличие

от постановки Станиславского, не купирует русскую пляску, а выводит эпизод за пределы Дома. Крестьяне появляются из кулис у задника. Происходит маленькая сценка, поставленная как «театр в театре». Ларина в ней режиссер для собственного удовольствия. Во время «представления» она еще успевает просмотреть какие-то бумаги, вероятно хозяйственного содержания. Покровский в этой постановке выступил в качестве хореографа и сам поставил танцы. Ему требовались не столько движения характерного танца, адаптированные к режиссерскому контексту, сколько рефлексия на узнаваемые танцы. Задача решалась за счет увеличения удельного веса пантомимы в хореографическом тексте. При этом оправдывалось одновременное представление характерных эпизодиков и персонажей из массы хора и миманса.

Для Покровского ларинский дом — это метафора жизни Татьяны в поворотный момент ее судьбы. В жизни неразрывно переплетаются внешние влияния с внутренним мироощущением, что, собственно, и формирует личность. В пространстве «Дома» зрительное воплощаются переживания героини, вызванные ее встречей «с собой» и столкновением с реальностью. Границы личного «Я» Татьяны, ее личной территории в доме постоянно меняются в зависимости от момента действия. Отчетливо прослеживается драматургия этих изменений. В первой картине героиня мирно делит пространство с домочадцами. Приход Онегина, нового лица, не ломает установившееся течение. В сцене письма Татьяна оказывается одна во всем доме, наедине с собой. Дом превращается в транслирующее отражение ее внутренних душевных метаний. То, что для Станиславского было «кухней» в работе актера над достижением психологической достоверности роли, и то, что публика не должна была видеть, Покровский демонстрирует зримым, почти хореографическим текстом. Актриса не внутренним взором находит «объект», «круги», а показывает их жестами, движениями, перемещениями в пространствах декорации. Естественно, что стены формальной спальни в усадьбе никакого в этой ситуации значения не имеют. Со свечой в руках Татьяна бродит по дому, спускается, поднимается и снова спускается по лестнице. «Татьяна воспроизводит мизансцены первой встречи с Онегиным со смещением и без партнера, как Жизель в сцене сумасшествия. Все согласовано с текстом: „Ты чуть вошел...“ встает так, как стояла в тот момент); „... я вмиг узнала...“ (принимает прежнюю позу); „... вся обомлела...“; „... запылала...“ и т. д. Так и в самом деле сменяются в сознании образы, о которых вспоминаешь. Можно найти истолкование и тому, что в состоянии экзальтации Татьяна вознесена на второй этаж дома, где лихорадочно пишет, а в момент пробуждения от грез буквально спускается с небес на землю и вниз, сидя на диване, вопрошает: „Быть может, это все пустое“» [18]. Сцена оказалась по-ак-

терски очень сложной для оперных солисток. Во многих рецензиях отмечалось, что ее смысл становился понятным, когда партию Татьяны в спектакле исполняла Н. Раутио — певица, умеющая постигать психологию своих героинь.

В сценографии спектакля особую роль играет один предмет — диван. Единственный элемент из оформления первого акта, сохраняющийся к финалу. Диван служит особым местом, где проходят основные презентации персонажей, где обозначаются характеры и взаимоотношения героев. Одновременно с этой точки сами героини отчетливее «видят» объект своих переживаний, мысленно и душевно попадают сначала в будущее, а в финале видят ушедшее. «Поначалу на нем резвятся Ольга и Татьяна, больше похожие на современных девиц, чем на дворянских барышень» [1]. Сидя на диване, Ольга произносит «Я не способна к грусти томной», Татьяна — «...повесть мук сердечных меня волнует», Ларина — «...в жизни нет героев, спокойна я». Все это — ключевые самохарактеристики. Свою отповедь Онегин читает на том же диване, на нем проходит и последняя встреча и объяснение героев. Предмет-символ, вокруг которого собираются сюжетно-постановочные линии, предмет находящийся «внутри» основных мизансцен. Такое отношение к предметам-символам восходит к Станиславскому. В ныне идущей в Большом театре постановке «Евгения Онегина» режиссер Д. Черняков оказался прямым их наследником. Центральным предметом-символом в его сценографии стал громадный стол. В конце «сцены письма» Татьяна оказывается на диване. Из-за кулис, а не из оркестровой ямы, звучит гобой. «Наигрыш пастуха не может соперничать с взлетами восторженной души Татьяны, ее несказанно прекрасными чувствами, тончайшей паутиной противоречивых эмоций, верой, сомнениями, страхами, торжеством...» [12].

Сцену свидания Покровский наделил трагикомическими чертами. Татьяна, со всей своей неловкой непосредственностью, собирается на свидание с Евгением. Она прихорашиваясь, примеряя нелепую шляпу, потешна в этой спешке. В это же время Онегин сидит в саду и чинно беседует с Лариной. Неловко столкнувшись, налетев на своего «рокового обольстителя», героиня роняет от испуга зонтик. Поначалу она, надувшись, выслушивает отповедь, а к концу — делает это с трагическим выражением лица.

Сцена ларинского бала Покровским была поставлена с филигранной точностью в деталях. Множество «второстепенных» мизансцен одновременно выстраивались во всех отсеках Дома, соединяясь в полифоническую мозаику единого сценического текста. Это стало возможным благодаря особой режиссерской партитуре, включающей в водоворот массу мизансцен и индивидуальных пластических решений ролей,

в том числе эпизодических. Этот метод в определенном роде можно сравнить и даже назвать хореографией. Покровский здесь полностью оправдывает заявленную роль постановщика танцев в спектакле. Ему удалось увести из массовых сцен и танцевальных эпизодов специфическую оперно-балетную характерность в подаче персонажей хора и миманса. Как и в крестьянской сцене, танцы получались юмористичными за счет внедрения в них пантомимы.

На ларинском балу появляется сценический духовой оркестр, расположенный «на хорах». Этот прием до Покровского никто не применял. Как уже отмечалось, в постановке большой оркестр отвечал за главную лирическую музыкальную линию оперы. Напротив, все, что звучало собственно со сцены (инструментальное), служило психологическим комментарием. Сценический оркестр на ларинском балу — это гротескно неуместное явление на фоне разворачивающейся беды. Сценический духовой оркестр снова появится в греминском бале для исполнения экоссеа, что воспринималось уже как грубое вторжение в параллельный мир переживаний героев. Для этого специально была сделана переинструментовка музыкального эпизода партитуры Чайковского.

Общий драматургический план постановки Покровский выстраивает следующим образом: от начала спектакля с каждой последующей картиной к сцене ссоры в финале ларинского бала напряжение возрастает. Если первая картина могла восприниматься как репрезентация идиллического и уравновешенного мироощущения главной героини, хотя и наполненного нелепостями и нестыковками, то сцена письма — это уже начало разрушительного эмоционального разбега в неизвестное, пока «в себе», выраженное через «разрушение» перегородок внутри дома.

Третья картина — шок. «Герой сочиненный, рассказанный слогом поэтически приподнятым, показался реальным человеком со своими недостатками и заблуждениями. С отповедью Онегина в мир Татьяны вторгается реальная жизнь» [24].

Ларинский бал — душевное смятение, потерянности героини. «Дом» перестает быть защитой и опорой. Символически это закреплено в беспардонном поведении гостей, людей посторонних, вторгнувшихся в дом и шатающихся по всем его уголкам. «Неучтивые гости на балу шастают по всему ларинскому дому, бесцеремонно оглядывают Татьянину спальню» [14]. «Герои прекрасного романа, изломанного Онегинским сплином, начинают дерзить, путают сюжетные линии, и выход из этого один — выстрел, смерть» [24]. В психологическом стретто «Дом» превращается в территорию надвигающейся трагедии и в своем назначении умирает вместе с Ленским. Покровский подчеркивает арку слов «В Вашем доме» из ариозо первой картины, в смысл которых Лен-

ский вкладывает только воспоминания. Покровский не следует драматургическому плану — две кульминации во время массовых сцен-балов и две «тихие», «камерные» трагические развязки в сцене дуэли и заключительной сцене. В спектакле одна кульминация — ларинский бал, и одна развязка — финальное объяснение. После четвертой картины энергетика сценической композиции идет по нисходящей. Постановка предполагала деление семи картин на два действия, в отличие от традиционных трех. То есть по схеме 4+3, а не 3+2+2 картины.

Симптоматично, что вторая половина оперы оказалась поставленной Покровским более традиционно. Имеется в виду не оригинальный и подробный, «перпендикулярный» режиссерский текст, который к финалу как раз не иссякает. Исчезает тема наивности, и сродни ей, как это не покажется странным, пошлости. Внесение этой идеи в оперу Чайковского было спорным, и оправдывалось только тем, что, по мнению постановщиков, это сближало Чайковского с Чеховым [11]. Наивная поэтичность с гибелью Ленского из спектакля исчезает. Начиная со сцены дуэли, меняется не только сценография, в определенной мере трансформируется жанр постановки. Парин описывал: «В начале петербургских сцен мы видим аванзавес много свойства: перед строгим, чопорным, по-столичному величественным зданием стоят голые черные деревья — под одним из таких погиб Ленский» [14]. Дома больше нет, его заменили уходящие ввысь величественные и изысканные колонны черного мрамора. Психологическое пространство продолжающегося действия больше не защищено его материнскими стенами. Сцена теперь продувается «ветрами» неумолимой реальности. Черный и серый цвета становятся основными. В глубине зала, который со всей очевидностью представлен постановщиками как траурный, просматриваются прикрытые белой накидкой балкон и лестница из ларинской усадьбы. Это воспоминание о том, что без прошлого не бывает настоящего. В унисон рядности черных колонн были «униформенные» платья дам, сшитые по одной выкройке, с одинаковой черной отделкой, одинаковые для всех. Как символ, воспоминание, арка к ушедшему, сохранился только «вечный» диван — намек на тему «лишнего» человека, в русской классической литературе «прочитанного», потратившего свою жизнь на «диванные» мечты и иллюзии.

Психологический шок Евгения, увидевшего Татьяну, в постановке изображался буквально: Лазарев несколько замедлял темп хора и делал *diminuendo* на словах «Чем ныне явится...» и *subito* восстанавливал нюанс на словах: «Княгиня Гремина». При этом вспыхивало яркое освещение. По впечатлениям свидетелей спектакля, Татьяна выходила в платье, цвет которого воспринимался как цвет запекшейся крови. Зрители могли в этом увидеть знак глубокой душевной раны, с которой так и осталась героиня. Очевидцы премьеры вспоминали, что Евгений

пел «Влюблен я ...» с ощущением вины и понимания какую рану он нанес. Вероятно, подчеркнуто театральным костюмом на Татьяне, далекий от исторически реального, мог звучать диссонансом базовому реалистическому дискурсу творения Пушкина — Чайковского.

В финальной картине зала трансформировалась в замкнутый, ограниченный в пространстве «черный кабинет» с окнами. Или «мрачную коробку-каземат», А. Парин увидел в нем склеп. Последнее объяснение на уже пресловутом диване. Символично присутствие при этом безмолвных живых свидетелей — слуг. Они контрастируют исчезнувшим светлым людям, заполнявшим ларинскую усадьбу. Темпоритм их движений замедленно учтивый. Один из слуг начинает занавешивать окна (эффект постепенного затемнения), другой, в самом финале, с поклоном предлагает Онегину удалиться [19].

Путь от «воображаемого к действительному, от иллюзий юности к суровой правде зрелости» проходят все герои спектакля. Это движение было отражено в вокальном интонировании. Ольга свои ребяческие шаловливые интонации, перескакивающие со звонких ноток к капризным и требовательным, в сцене бала меняла на «светские» манерные. Ленский в первой картине скорее как маска поэта. Его интонирование слегка «слащаво», а пластика роли акцентированно «театральной». Только в сцене дуэли со словами «Куда, куда, куда вы удалились» наносное спадает и открывается истинное человеческое нутро. Онегин в экспозиции — тоже маска. Звучание его голоса ровное, без контрастной динамики, его пластика скупа. Онегин окончательно теряет свою маску только в финальной сцене объяснения с Татьяной, «полнозвучие настоящих эмоций вытесняет все рисованное — меланхолическое, надуманное, разговорное» [24].

Постановка оперы «Евгений Онегин» в 1991 году своим режиссерским сверхтекстом, построенном на деконструкции привычных драматургических оппозиций, привнесении неожиданных значений за счет расширения и полифонизации поля используемых образных ассоциаций, являла образец оперной режиссуры постмодернизма.

Литература, источники

1. Анохина М. Аплодисменты с ... веником // Правда. 1992. 12 февр.
2. Бертман Д. А. Покровский воспитывал не хороших певцов, а больших артистов: интервью. [Электронный ресурс] 2012. 19 янв. Режим доступа: URL: <http://news.allinfo.kz/interview/603/>
3. Владимир Александрович Варковицкий [Электронный ресурс] URL: http://dancecomposition.ru/publ/baletmejstery/vladimir_aleksandrovich_varkovickij/9-1-0-1212

4. *Горфункель Е.* Борис Покровский. «Крестный отец» оперного театра [Электронный ресурс.] // Еженедельник «Дело». СПб., 2002. 14 окт. Режим доступа: URL: <http://www.idelo.ru/250/30.html>
5. *Грум-Гжимайло Т.* Оперой дирижирует Ростропович // Московская правда. 1968. 20 янв.
6. *Иконников А.* «Евгений Онегин». Новая постановка в Государственном Академическом Большом театре СССР // Известия. 1944. 8 сент. (№ 214). С. 4.
7. *Коткина И.* «Евгений Онегин». Размышления о театральном стиле // Большой театр. 2000. 26 окт. (№ 24). С. 1, 3.
8. *Кузнецова И., Друбачевская Г.* Как воздух в весенней роще // Театральная жизнь. 1968. № 9. С. 6–7.
9. *Михайлов К.* Призрак «Онегина» // Сегодня. 2000. 20 окт.
10. *Михайлов К.* Призрак «Онегина» // Сегодня. 2000. 20 окт.
11. *Морозов Д.* На экспорт // Московский комсомолец. 1992. 6 февр.
12. Опера «Евгений Онегин». Постановка 1991 г. Буклет. Изд. Гос. акад. Большого театра. Типография ГАБТ, 1994. 25 мая.
13. *Осипова В.* Рождение прекрасного // Советская музыка. 1968. № 8. С. 63–67.
14. *Парин А.* Роскошный склеп в ночи бескультурия // Независимая газета. 1992. 15 янв.
15. *Покровский Б. А.* Размышление об опере. М., 1979. С. 227–228.
16. *Покровский Б. А.* Ступени профессии. М., 1984. С. 92.
17. *Покровский Б. А.* Что, для чего и как? М., 2002. С. 47.
18. *Седов Ярослав.* Дом и его хозяева // Театр. 1992. № 11.
19. *Тимохин Вс.* Новый «Онегин» на сцене Большого // Большой театр. 1992. 10 янв.
20. *Черемных Е.* «Евгений Онегин» вышел из реанимации // Коммерсантъ. 2000. 20 окт. (№ 197).
21. *Хрипин В. В.* В вашем доме // Музыкальная жизнь. 1992. № 10. С. 4–6.
22. *Шебалин В.* На одном из оперных спектаклей // Литература и искусство. 1944. 16 сент.
23. *Яковлев В. В.* Петр Ильич Чайковский. 1893–1943: К 50-летию со дня смерти. Ижевск: Удмуртгосиздат, 1943.
24. Онегин. Я скрывать не стану // Большой театр. 1999. 27 мая. №15.

«КОЛЬЦО НИБЕЛУНГА» ПАТРИСА ШЕРО КАК МОДЕЛЬ СОВРЕМЕННОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ВАГНЕРИАНЫ

«Сценическое воплощение не столь усиливает, сколь ослабляет впечатление от этих великих философских феерий, — писал о вагнеровской тетралогии Ромен Роллан в начале минувшего столетия. — Мальвида фон Мейзенбург рассказывала мне, что на байрейтских празднествах 1876 года, в то время как она внимательно следила в бинокль за одной из сцен „Кольца“, на глаза ее опустились две руки, и нетерпеливый голос Вагнера произнес: „Да не глядите же так долго! Слушайте!“ — Совет хорош. ... Лучший способ следить за каким-либо вагнеровским представлением — это слушать его, закрыв глаза. Музыка так полна, так мощно захватывает воображение, что не позволяет желать ничего лучшего; то, что она внушает нашему духу, бесконечно, богаче всего доступного зрению. Я никогда не разделял мнения вагнерианцев, будто творчество Вагнера обретает весь свой смысл лишь в театре. Это — эпические симфонии» [10].

Категоричность, с какой Роллан настаивал на театральной невоплотимости вагнеровских музыкальных драм, лишь на первый взгляд кажется необоснованной. Дело не только в ограниченности сценического иллюзионизма XIX столетия, взятого на вооружение Вагнером-постановщиком и использовавшегося как в байрейтском Festspielhaus, так и в других театрах начала XX в. Более поздняя сценическая история тетралогии показывает, что суть проблемы глубже.

Об этом хорошо сказал современный исследователь: «В партитурах Вагнера, действительно, есть все. И первый, сюжетный ряд: с трелями птиц, шелестом деревьев, звуками охотничьих рогов, зримым полетом валькирий. И лабиринты темных мыслей, потаенные уголки человеческой психики — второй содержательный ряд. И — на третьем, обобщающем уровне — космизм сверхчеловеческих страстей. Так что перипетии сценического действия оказываются „сыграны“ музыкой, параметры драмы — завязки, кульминации, развязки — выражены звуками, психологические подробности и оценки ситуаций даны в вокальной речи, значение метафор раскрыто скульптурными, „осязаемыми“ лейттемами. Музыка проливается в спектакль, затопляя его, доминируя над его миром, отправляя режиссуру в разряд подсобных, вспомогательных средств и одновременно делая дирижера не столько интерпретатором, сколько посланником автора» [7]. Режиссер, осмелившийся взяться за вагнеровскую тетралогию, обречен выбирать между двумя возможностями: визуальным иллюстрированием вполне

самодостаточной музыкальной драматургии и бесперспективной борьбой за режиссерскую самостоятельность. Единственной относительно успешной попыткой вырваться из тисков этой дилеммы стала сохранившаяся в видеозаписи постановка, осуществленная Патрисом Шеро в Байрейте в 1976 г. — к столетней годовщине мировой премьеры тетралогии. Дирижировал Пьер Булез.

Это «Кольцо», послужившее моделью почти для всех последующих сценических воплощений тетралогии, появилось в условиях, когда уже остался позади наивысший пик в развитии вагнеровского исполнительства, который был достигнут в период между двумя мировыми войнами и на котором еще удерживался оперный театр пятидесятых годов. Эпоха глобальных, дотоле небывалых мировых катаклизмов — войн и революций — до предела усилила чувство катастрофичности истории, создавая все необходимые предпосылки для предельно выразительной актуализации фундаментальной особенности вагнеровского музыкально-драматического стиля — «накаленности, с которой переживается каждое явление мира, каждое настроение» [4]. Создавая мощнейшее напряжение не только в политической и общественной жизни, но и в искусстве, она способствовала и максимальному усилению *императива значительности*, без которого исполнение великих творений Вагнера едва ли может быть убедительным. Ибо в них, как очень точно и глубоко заметил С. С. Аверинцев, «атмосфера значительности, значимости, почти ритуальной, почти иероглифической знаковости, столь совершенно воссоздавшаяся в блаженные времена Фуртвенглера, Зутхауза и прочих, ... входит как *конструктивный фактор* в художественное целое (курсив мой. — А. Ю.)» [1; 402].

Однако созданию этой атмосферы на сцене никак не могла способствовать европейская культура 1970-х гг., уже вступившая в фазу постмодерна и многим обязанная революционной волне, поднятой «новыми левыми» в конце шестидесятых (этой, по меткому выражению Аверинцева, «не слишком серьезной сатирической драме, по правилам античной драматургии замкнувшей целый цикл трагедий» [1; 401]). Тридцатидвухлетний Патрис Шеро, чья молодость по времени совпала со студенческими волнениями в Сорбонне, выступал от лица поколения, которому был чужд (да и не посилен) титанический масштаб воплощений вагнеровских музыкальных драм, ассоциируемый с именами великих дирижеров В. Фуртвенглера и Х. Кнаппертсбуша, а также легендарных вокалистов М. Лоренца, Л. Мельхиора, Л. Зутхауза, М. Мёдль и многих других. Новое поколение музыкальных исполнителей явно проигрывало предшественникам в масштабе.

Становилась все более проблематичной возможность убедительной адаптации «Кольца» к новым культурным реалиям, отразившим

не только утрату веры в идеал героической личности, но и характерное для всей послевоенной эпохи скептическое недоверие к прежней гуманистической традиции. Если такая возможность и могла быть реализована хоть в какой-то мере, то лишь после слома всей прежней театрално-постановочной парадигмы, ориентированной на титанизм вагнеровских музыкальных образов. Тем самым резко повышалась значимость концептуальной режиссерской мысли, не страшщейся радикальных смысловых и эстетических новаций. В результате многим первым критикам юбилейного «Кольца» было очень трудно решить, что в конечном итоге перевешивало — потери или обретения.

С ходом времени стало все-таки ясно, что Шеро оказался первым (и, пожалуй, единственным) постановщиком, сумевшим решить проблему с минимальными потерями. Вагнеровская тетралогия была им осмыслена и сценически воплощена как история европейского капитализма от конца XVIII в. до дней сегодняшних. Разумеется, такое неожиданное решение не могло не вызвать резкого неприятия у большинства завсегдатаев вагнеровского Festspielhaus. Новая постановка тетралогии была воспринята консервативной байрейтской публикой (ядро которой, в силу сложившихся традиций, составлял немецкий политический истеблишмент), как неслыханная дерзость, а сам режиссер обрел репутацию заезжего радикала, покусившегося на культурную святыню Германии из политических соображений. Не следует, впрочем, думать, что негативная реакция была характерна лишь для публики, близкой к политическому истеблишменту ФРГ. К примеру, такой страстный вагнерианец, как С. Рихтер (присутствовавший на премьере постановки Шеро) оставил в своих дневниковых записях сердитый отзыв: «Режиссер явно мешает музыке, так как ничего в ней не смыслит. ... В режиссуре много „шокингов“ (которые не шокинги, а просто плохая режиссура) — например полет валькирий в виде лазарета, где перевязывают раненых героев... И как это безобразие может нравиться Булезу?! Полный режиссерский произвол» [8].

Идея представить тетралогия как драму современной буржуазной цивилизации была высказана задолго до постановки Шеро. Но он первым воплотил ее на сцене. Впервые эту идею четко артикулировал Б. Шоу в своей работе «Истый вагнерианец» (1898): «“Кольцо” — с его богами, великанами и карликами, русалками и валькириями, шлемом-невидимкой, волшебным кольцом, заколдованным мечом и чудодейственным сокровищем — являет драму наших дней, а не легендарной древности» [11]. Такое видение могло быть навеяно известной репликой самого Вагнера: «Если мы вообразим в руках Нибелунга вместо золотого кольца биржевой портфель, то получим законченную картину страшного образа современного владыки мира» (цит. по: [6; 91]).

То, что для Вагнера служило метафорой, органично встроенной в его «многоярусную» мифосемантическую конструкцию, стало основой для подчеркнута «деромантизирующей» тетралогии режиссерской концепции. При этом радикализм постановщика идеально сочетался с рационализмом булезовского дирижирования, в котором не было ни малейшего приближения к тем грандиозным экстагическим взрывам, к тому огненному пафосу, к той мощной стихийности, которые некогда потрясли в интерпретации Фуртвенглера (в чем можно удостовериться, прослушав знаменитую полную аудиозапись «Кольца», осуществленную Фуртвенглером в Риме осенью 1953 г., и чем и было обусловлено недовольство оркестрантов, открыто заявлявших, что Булез ничего не смыслит в Вагнере). Такое последовательное, преднамеренное снижение масштаба, обусловленное как дирижерской интерпретацией, так и эпатажным опрокидыванием мифа в социум, порождало, разумеется, неизбежные противоречия на уровне театральной драматургии.

В первую очередь пострадала *исходная коллизия Любви и Воли к власти*, определяющая всю вагнеровскую мифосимволическую концепцию. Это стало очевидно уже в первой картине «Золота Рейна», разыгравшейся посреди «индустриального пейзажа». Огромных размеров речная дамба свидетельствовала о том, что природа уже не первозданна и находится под игом индустриальной цивилизации. Такая трактовка экспозиции была обусловлена, конечно, не только разочарованностью поколения Шеро в итогах «революции хиппи», пронесшейся по миру в конце шестидесятых, но и неверием режиссера в романтическую мифологему «утраченного рая», столь важную в концепции Вагнера. Поэтому и Дочери Рейна, предстающие у автора как невинные дети первозданной Природы, были превращены постановщиком в нахальные блудливые создания, вызывавшие у зрителей ассоциации с уличными проститутками (которые по какой-то странной случайности забрели в район речной дамбы, где — тоже по недоразумению — хранится рейнский золотой клад). В концепции Шеро Любовь превращена из «стихийной силы всеобъемлющего Эроса» [6; 164] в примитивную сексуальность, на которой спекулируют опытные соблазнительницы, решившие поиздеваться над неотесанным буржуа Альберихом. Таким образом, исходная коллизия *редуцировалась* в духе неофрейдистских построений, а смысл всей завязки сводился к демонстрации обусловленности Воли к власти неудовлетворенной сексуальностью.

Такое радикальное сужение смысла, которым наделяет Вагнер созидательную силу Любви, не могло не породить противоречий в предложенной постановщиком сценической концепции. И дело не только в вопросе, откуда же появился позднее сын Альбериха Хаген, если его отец подавил в себе сексуальное влечение. И не только в том, что теря-

ют свое глубокое значение слова Дочерей Рейна, которыми завершается «драма-предвечерье» («Traulich und true ist's nur in der Tiefe: / falsch und feig ist, was dort oben sich freut!»; в переводе В. Коломийцова: «Только в глубинах правда и верность таятся: ложь и страх там, на вершинах, царят!»). Куда важнее неизбежное в таком случае ослабление силы, противостоящей у Вагнера комплексу властолюбия, — ведь сексуальность (как «свободная» — у Дочерей Рейна, Зигмунда, Зиглинды и Зигфрида, так и подавленная — у Альбериха) не может служить антитезой Воли к власти, ибо она оказывается ее *источником*.

Неофрейдистская социология, пронизывающая всю концепцию Шеро, трансформировала, конечно, и образ, послуживший первоначальным импульсом к созданию Вагнером тетралогии, — образ Зигфрида. В свое время было много споров о том, является ли вагнеровский Зигфрид солнечным героем-искупителем, обреченным на гибель лишь в силу внешних обстоятельств (проклятого кольца, напитка забвения и т. д.), или воплощением западноевропейского «монополистического индивидуализма» [6; 195], изначально несущего зло и обремененного не чужой, а собственной виной. Все это к постановке Шеро не имело отношения. Зигфрид, спетый и сыгранный М. Юнгом, — всего лишь асоциальный маргинал, вызывавший прямые аллюзии к «революционно» настроенными европейскими хиппи конца шестидесятых. А его вина — штрейкбрехерство, к которому пришли позднее многие из «новых левых», предательство изначально бескомпромиссного анархического бунта и, как расплата, скатывание в болото буржуазного истеблишмента (неслучайно в «Гибели богов», события которой постановщик перенес в реалии семидесятых, Зигфрид появлялся с определенного момента в смокинге и с бабочкой, становясь даже внешне своего рода «двойником» крупного капиталиста-промышленника Гунтера).

И все же постановка Шеро не сводилась к столь жесткой социологической схеме. Трактую вагнеровскую мифологию как историю людей буржуазной эпохи, режиссер не ограничился лишь социально-политической актуализацией. В новом байрейтском «Кольце» с неожиданно броской наглядностью — и как будто наперекор всем новейшим идеологическим трендам, нигилистически отрицавшим веру в возможности человека, — обнаруживалась глубокая гуманистическая основа концепции Вагнера. — В трактовке режиссера тема смертоносной власти золота в полной мере демонстрировала губительность силы властного инстинкта для всего человеческого естества, в первую очередь — для опустошаемой им человеческой души. Едва ли не впервые за всю сценическую историю «Кольца» стала столь выразительной внутренняя драма Вотана (в исполнении Д. Мак-Интайра). Психологически точно, тонко и подробно разработанный портрет властителя, который

вынужден подавлять свои естественные человеческие чувства, резко противоречащие долгу властителя, обретал подлинно трагические черты, позволяя вспомнить драму обреченного на неизбежное одиночество короля Филиппа из шиллеровского (и вердиевского) «Дон Карлоса». Созданный Шиллером образ короля Филиппа поражал современников (в частности, мадам де Сталь) своим разительным отличием от многочисленных и ставших к концу XVIII в. стереотипными злодеев-тиранов классицистской драмы. Широко развернув человеческую драму своего героя, стремясь вызвать к нему сострадание, Шиллер достиг психологических глубин, предвосхищавших художественные искания драматургов девятнадцатого столетия. Хотя мы не знаем, вспоминал ли об этом образе Вагнер, работая над своей тетралогией, связь между шиллеровским Филиппом и вагнеровским Вотаном представляется далеко не случайной и заслуживает отдельного подробного анализа. И неслучайно оказывал столь мощное *катарсическое* воздействие финал всей постановки, в котором после гибели в огне Вальхаллы, под звуки в третий раз проводимой струнными лейттемы искупления, с авансцены в зал смотрело множество человеческих лиц, молчаливо выражавших надежду на обновление мира, на его освобождение от проклятья кольца, символически воплощающего Волю к власти...

Эта гуманистическая тема, развитая режиссером без подчеркивания экспрессивной патетики, с использованием традиционных средств психологического театра, во многом сглаживала схематизм социологической конструкции. Оценить это в полной мере позволяет видеозапись постановки, насыщенная крупными планами. Едва ли публика байрейтского театра, обширное пространство которого рассчитано на крупный актерский жест, имела возможность заметить в игре певцов-актеров многочисленные психологические нюансы, выражавшиеся взглядами и мимикой. В осуществленных адептами Шеро последующих постановках «Кольца» философские обобщения Вагнера уже целиком подменялись злободневной социальностью, а гуманистическая основа вагнеровской концепции часто выхолащивалась, подвергаясь подчеркнуто ироничному «остранению».

«Если человек не сложен и противоречив, как у Вагнера, если он только онтологически подл и гадок, непонятно, зачем весь этот огород городить» [2]. Такое язвительное замечание одного из рецензентов «Кольца», поставленного Ф. Касторфом в Байрейте к двухсотлетию рождения Вагнера, является справедливым и в отношении многих других сегодняшних сценических интерпретаций тетралогии. Смелый эксперимент, на который решился Шеро в 70-е гг. прошлого века, обернулся для современного театра не открытием новых перспектив, а тупиком, поскольку постмодернистская режиссура последних трех десятилетий, полностью

утратив связь с художественным миром Вагнера, оказалась способной лишь до бесконечности тиражировать ставшую уже банальностью социологическую схему. Вотан мог превращаться во владельца сталелитейного завода или главу нефтегазовой корпорации, Зигфрид — в хулиганистого панка или представителя иной молодежной субкультуры, суть происходившего на сцене не наполнялась от этого новыми смыслами, а сложность вагнеровской концепции подменялась вызывающе грубым примитивом в духе сегодняшней масс-культуры; и протест, который вызвала постановка Марталера у байрейтской публики, вызван был отнюдь не смелостью, а, напротив, *заезженностью* исчерпавшего свои возможности «модернизаторского» принципа, тотальной эклектичностью этого сценического опуса, обусловленной в первую очередь *тотальным* отсутствием контактов между режиссерской фантазией и вагнеровской партитурой. Как отметили российские рецензенты, «Касторф как будто не учел главного — наличия вагнеровской музыки и вагнеровского мифа»; или: «Логика и структура в спектакле отсутствуют, единственный месседж — полное отсутствие какого-либо месседжа. ... Никакой сквозной идеи, никакой потуги трактовать вагнеровский миф. Король абсолютно голый, это факт» [9]; [2].

Вот почему Патрис Шеро весьма критично отнесся к «экспериментам» своих многочисленных эпигонов и в одном из своих поздних интервью нелицеприятно охарактеризовал феномен новейшей «режиссерской оперы»:

«Известия: Ваше „Кольцо Нибелунгов“ 1976 года критики называют границей между старой — примадоннско-нафталинной оперой и эпохой активной и провокационной режиссуры. Вы гордитесь или жалеете, что открыли эту дверь?

Шеро: Дверь-то я открыл, но немногие туда вошли. Все используют лишь провокации, которые я сделал в „Кольце“, но мало кто работает с певцами как с актерами, выстраивает драматические образы. Все уцепились за возможность менять эпохи, переписывать сюжеты — но чаще всего это превращается в демонстрацию режиссерского эго, а это скучно. Так что дверь все еще остается открытой» [5].

Сумеет ли сегодняшний оперный театр выйти из очевидного тупика чуждой не только вагнеровской музыкально-драматической эстетики постмодернистской режиссуры, способной ныне лишь «смаковать» собственную исчерпанность, гадать не имеет смысла. Ответ на этот вопрос зависит от того, как будет складываться культурная ситуация в XXI в.

Литература, источники

1. *Аверинцев С. С.* Моя ностальгия // *Аверинцев С. С.* Связь времен. Киев, 2005.
2. *Буцко А.* «Кольцо»-2013 в Байройте // Colta.ru. 14 августа 2013 г. (URL: <http://archives.colta.ru/docs/29294> , дата обращения 14.09.2015).
3. *Вагнер Р.* Кольцо Нибелунга: Избранные работы. М., 2001. С. 102.
4. *Курт Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975. С. 45.
5. *Кухаренко И.* Патрис Шеро: «Хочу поставить Достоевского в опере» // Известия. 2005. 2 авг. (URL: <http://izvestia.ru/news/304766#ixzz3nFM65bVM> , дата обращения 14.09.2015).
6. *Лосев А. Ф.* Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем // Вопросы эстетики. Вып. 8. М., 1968.
7. *Маркарьян Н. А.* Режиссура и дирижирование: проблемы взаимодействия в оперном спектакле XX — начала XXI веков. Дис. ... доктора искусствоведения. СПб., 2006. С. 38–39.
8. *Монсенжон Б.* Рихтер. Диалоги. Дневники. М., 2005. С. 189–190.
9. *Муравьева И.* Нефтяное кольцо нибелунга // Российская газета. 2013. 21 авг. (URL: <http://www.rg.ru/2013/08/20/vagner-site.html> , дата обращения 14.09.2015).
10. *Роллан Р.* По поводу «Зигфрида» // *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие: В 8 вып. М., 1989. Вып. 4. С. 70.
11. *Шоу Б.* Фрагменты из работы «Истый вагнерьянец» // *Шоу Б.* О музыке и музыкантах: Сборник статей. М., 1965. С. 123.

**«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» П. И. ЧАЙКОВСКОГО
В ОТЕЧЕСТВЕННЫХ СЦЕНИЧЕСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ
1980-х — 2000-х гг.**

«Все это, если хотите, очень просто, даже обыденно, но простота и обыденность не исключают ни поэзии, ни драмы» [35; 210]. Композитор наделил своего «Евгения Онегина» титулом не оперы, а «лирических сцен» и категорически отказался отдавать премьеру императорским сценам: «Я никогда не отдам этой оперы в Дирекцию театров, прежде чем она не пойдет в Консерватории. Я ее писал для Консерватории потому, что мне нужна здесь не Большая сцена с ее рутинной, условностью, с ее бездарными режиссерами, бессмысленной, хотя и роскошной постановкой, с ее махальными машинами вместо капельмейстера и т. д. и т. д. ... Я не отдам „Онегина“ ни за какие блага ни Петербургской, ни Московской дирекции, и если не суждено идти в Консерватории, то она не пойдет нигде» [35; 67–68]. В своих письмах П. И. Чайковский высказывался о намеренной несценичности своего «Онегина», о том, что он «на театре будет не интересен» в силу скромности «сценических эффектов и движения» и «лишенной блеска и трескучей эффектности» музыке. Указывая, что Татьяна и Ленский — скорее состояния, нежели характеры, Б. Асафьев характеризовал оперу как «бессюжетную», «бездрамную». Однако «Евгений Онегин» стал одним из самых репертуарных произведений мировой оперы и неиссякаемым предметом интереса оперных постановщиков.

Сама музыкально-драматургическая природа сочинения предполагает русло возможных театральных интерпретаций. Являя собой одну из вершин лирико-психологической оперы второй половины XIX в., сочинение Чайковского отмечено «уходом от внешних эффектов, традиционного антуража оперности к поэзии простой сцены», рождением «интимного, камерного образа спектакля с неизбывной жизнью души» [17; 230]. Оно несет «новую художественную форму, воплотившую редкую достоверность жизни человеческого духа — психологический реализм в русском музыкальном театре» и предполагает, в полемике с помпезностью современной Чайковскому императорской сцены, «иную действенность — психологическую динамику состояний „поэмы-оперы“ (Асафьев)» [17; 231–232]. Асафьев подчеркивал в «Онегине» преодоление традиционной оперности и условностей так называемой гранд-опера, слыша оперу как «звенья монологов („наедине с собой“) и диалогов („бесед“, „собеседований“), так сплетенных друг с другом и так психологически мотивированных, что „оперность“ с ее риторикой

и „показательностью“, с ее „масками и котурнами“ решительно преодолевается» [2; 23].

Интерпретация оперы, имеющей несколько редакций, как правило, зависит от выбора для постановки той или иной редакции. В статье под названием «Два „Онегина“» Асафьев ясно высказался по поводу позднейшей, т. н. «петербургской версии»: «в сущности, отсюда начинается трансформация партитуры. В 1885 году Чайковский, уступая настояниям тогдашнего директора императорских театров Всеволодского, сочиняет экосезы для второго бала. С момента перехода партии Ленского в руки Фигнера происходит своего рода перевоплощение юношески наивного и простодушного мелоса Ленского в тона итальянской мелодрамы. Традиции гранд-опера с акцентом на пышное зрелище и показной оперный пафос, на риторический характер декламации завладевают исполнением» [3; 209]. Исследователь усматривает в этой редакции «... „вторичный стиль“ „Онегина“, вступающий в глубокое противоречие с установкой на интимно-психологическую драму (лирические сцены) и с методом художественного реализма» [3; 209].

В отличие от премьеры оперы 1879 г., выдержанной в формате «творческой лаборатории» (в пространстве Малого театра, с участием певцов-студентов Московской консерватории), спектакли императорских театров отдаляли оперу от того сценического облика, который желал видеть композитор: «Несмотря на высокое музыкальное качество, тщательность Направника, большие возможности „казенной“ сцены имели и другой эффект. Постановочная избыточность, манеры колоритного Н. Фигнера (Ленский) и др. формируют репрезентативный образ оперы, уводящий от поэтической сути „Онегина“» [17; 233]. Вместе с развитием режиссуры возникает творческий спор между помпезными работами (например, 1899, Мариинский театр, реж. О. Палечек) и новыми трактовками. Так, постановка Большого театра (1908) в режиссуре П. Мельникова и с содержательной сценографией К. Коровина впервые представила ларинский бал в двух планах (танцы в глубине сцены были фоном для конфликта героев на авансцене), а Театр музыкальной драмы И. Лапицкого в 1912 г. сделал попытку приспособить к опере эстетику МХТ. Возникшая десять лет спустя реформаторская постановка Станиславского, может быть, потому и стала камертоном и точкой отсчета для последующих интерпретаторов, что в ней произошло очищение от старой традиции большого, помпезного, грузного стиля императорской сцены и тонкое приближение к тому, что составляет суть камерного, лирического, сокровенного оперного сочинения.

Московская консерваторская премьера оперы 17 марта 1879 г., а также премьерные постановки в Большом (1881) и Мариинском (1884) театрах описаны достаточно подробно (см., напр.: [18]; [30]; [32]). Немало

литературы посвящено и легендарному спектаклю, с которого начиналась Оперная студия Станиславского (1922 — первое представление в зале старинного особняка в Леонтьевском переулке, 1926 — премьера в нынешнем здании Музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко) (см., напр.: [13]; [25]; [28]). Уже после первых студийных показов о воспитанниках Станиславского заговорили как об оперных исполнителях принципиально нового типа — певцах-артистах, поющих артистах. Постановка показала, какое значение в опере имеет режиссер-организатор сценического действия, имеющий свою концепцию оперы. Скромное студийное представление, сыгранное под рояль, без грима и костюмов, имело широкий резонанс. Так, А.В. Луначарский писал: «Крупный факт в области театральных исканий, это — музыкальная студия Станиславского. Она дала очаровательное переложение „Евгения Онегина“, ... он действительно был совершенным благоуханием. ... Музыка Чайковского ... страшно много выиграла от трактовки не оперной, не ходульной, а жизненной» [28; 5].

Известны тщательно разработанные Станиславским массовые сцены (в том числе 19 портретных описаний гостей ларинского бала), а также новое понимание ритма в оперном спектакле: «Ритмичность, которая стала также в основе постановки и игры актеров, требовала не простого действия, а согласованного с музыкой, такого действия, которое объясняло и дополняло музыку, вскрывало ее внутренний смысл. Приведение действия, музыки, пения, речи и самого переживания к одному ритму является главной силой спектакля. Тут дело идет не об одном внешнем ритме движения, а главным образом о внутреннем ритме переживания...» [28; 83]. Камерное качество спектакля было обеспечено особыми условиями небольшой залы старинного особняка и требованиями Станиславского: «Постановка, приспособленная к натуре, потребовала от актеров более правдивой игры. Теснота заставила певцов стоять на месте и усиленно пользоваться мимикой, глазами, словами, текстом, пластикой и выразительностью тела. В такой тесноте переходы действующих лиц и мизансцены производились с большим расчетом и обдуманно. ... Я пошел дальше и сократил все лишние жесты, сохранив одни действия. Эта экономия движений была возведена мною в принцип и помогла убрать оперные жесты, хорошо известные и осмеянные Вампукой» [28; 83].

П. Марков подчеркивал значение постановки для всего дела Станиславского: «Тот психологизм Художественного театра, который навис на театре такой угрюмой и такой непреодолимой тяжестью, нуждался в очищении и освобождении от тяжких пут бытовых правдоподобий. ... Встреча Станиславского с Чайковским дала очищение психологизма из духа музыки. Психологизм возродился, как чистейшая лирическая

сущность, явленная вне натуралистических или реалистических тенденций... Этот общий высокий и чистый жанр спектакля определил и его внешнюю форму: строгой, суровой и такой волнующей простоты, почти вдохновенной наивности» [28; 104–105]. О творческом резонансе между оперой Чайковского и поисками Станиславским нового театрального метода впервые высказался Асафьев: «Когда смотрю или перечитываю „Чайку“ Чехова, когда вдумываюсь в монографию Станиславского о чеховской „Чайке“ и, в сущности, его системе, я не в состоянии не слышать в эти моменты музыки „Онегина“ в ее тончайших принципиальных интонационных деталях, в сплетении которых и рождалось сквозное действие» [2; 23–24]. Спектакль Станиславского стал символом-эмблемой Музыкального театра, носящего его имя, и просуществовал в репертуаре три четверти века, а знаменитые белые колонны в особняке Станиславского, где первоначально располагалась Оперная студия, перекочевали на логотип труппы.

Постановки «Онегина» советского периода, которые, как правило, ориентировались на второй, более парадный и аффектированный, вариант партитуры, требуют специальной театроведческой реконструкции. Спектакли таких крупных режиссеров, как Э. Каплан (ГАТОБ, 1929, худ. В. Дмитриев), Л. Баратов (Большой театр, 1933, худ. И. Рабинович), И. Шлепянов (ГАТОБ им. С.М. Кирова, 1940-е гг., худ. В. Дмитриев), еще ждут своих исследователей, которые сумеют поставить эти работы в определенное, порой сложное и нелинейное, соотношение с эстетикой соцреализма, отрешившись от прежнего идеологизированного взгляда. Первые шаги в этом направлении уже предприняты (см.: [7]; [27]; [29]). Постановка Б. Покровского (Большой театр, 1944), вполне вписывающаяся в каноны «большого стиля», будет рассмотрена нами в связи с ее возобновлением в 2000 г.

Лирико-психологическая доминанта, камерность и поэтичность первой авторской редакции Чайковского более всего располагают к прочтению либо в эстетике камерного психологического спектакля, заданной премьерой 1879 г. и постановкой Станиславского, либо в эстетике, отходящей от повествовательности и психологизма в сторону поэтизации сцены. Однако к концу XX в. спектр возможных постановочных интерпретаций ощутимо расширяется, впуская в трактовку оперного текста принципы условного и игрового театров, а также концептуальность и построение «сверхсюжетов», присущих современному режиссерскому театру.

Данная статья имеет задачу представить сценические интерпретации «Евгения Онегина» на российской оперной сцене конца XX — начала XXI вв. и, по возможности, обозначить модели режиссерской работы, проявившиеся в различных постановочных решениях.

Сюжет данной статьи мог бы развиваться по принципу соотношения (резкого спора или мирного сосуществования) «традиции и современности», ведь театры с историей вынуждены обновлять даже свой музейный золотой фонд и открывать дорогу новым постановкам. Так, «Онегина» Станиславского сменил спектакль А. Тителя и Д. Боровского (2007). «Онегина» Б. Покровского постановки 1944 г. сменил спектакль на Новой сцене Большого театра в постановке Д. Чернякова (2006). Вслед за полюбившимся многим спектаклем Ю. Темирканова 1982 г. в Кировском (Мариинском) театре возникли новые версии в виде копродукции с парижским театром «Шатле» (2002), а затем спектакля на сцене «Мариинки-2» в режиссуре А. Степанюка (2014). В свою очередь, место «Онегина» С. Гаудасинского 1985 г. в Михайловском театре заняли современные постановки А. Жолдака (2012) и В. Бархатова (2014). Все перечисленные сочетания «старого и нового» в контексте деятельности конкретного театра могли бы напрашиваться на сравнительный анализ и вопрошание: в чем смысл смены прежней, проверенной временем и «намоленной» десятилетиями зрительских просмотров работы — новой? Порой снятие старого спектакля оказывалось довольно болезненным. Так, часть артистов Музыкального театра Станиславского и Немировича-Данченко в 2001 г. подписала Открытое письмо в защиту версии Станиславского. Известна крайне негативная реакция Г. Вишневской в адрес спектакля Д. Чернякова.

Однако помимо смены спектаклей в контексте каждого театра существуют и более масштабные контексты. Так, петербургский спектакль Ю. Александрова («Санктъ-Петербургъ Опера», 1993) был воспринят как антитрадиционный и спорящий с благородной и свежей для своего времени работой Ю. Темирканова. А в рамках Москвы критика подсчитывала театры, выпускавшие один за другим свои версии произведения. В 1996-м г. возникли композиция В. Рябова в театре им. Натальи Сац и авторская трактовка Е. Колобова в театре «Новая опера». В 1997-м — спектакль Д. Бертмана в «Геликон-опере», в 2000-х гг. — две работы в Большом театре, а в 2007-м — «Онегин» в режиссуре А. Лиепы в Центре оперного пения Г. Вишневской, и так далее. «Онегины» Чернякова и Тителя, вышедшие в один сезон в разных московских театрах, казалось, были обречены на сравнение. Критика отмечала: «спектакли оказались прямо противоположны, полярны... Если черняковский „Онегин“ — трагическая картина маслом, чуть не до крови реалистичная, болезненно печальная, то спектакль Тителя — это эскиз, прозрачная акварель, лирический набросок» [33]. Событийность спектакля Чернякова, пожалуй, сравнима по значимости с работой Станиславского и несет родственную с ней энергию очищения текста от груза штампов, приросших к опере, способность прочтения произведения с «чистого листа» [11].

Начиная с 1990-х гг. для российского оперного театра стал актуальным и зарубежный контекст. В нем были заметны, например, трепетная работа Г. Вика (Глайндборн, 1991) и эпатирующая трактовка П. Конвичного (Лейпциг, 1995). В первой привлекала «поэзия простоты и бережного обновления, одна из лучших попыток в 1990-е мягко убрать бутафорский хлам: замечательны сцена письма с лежащей на полу героиней и виртуозно разработанный (в традиции Станиславского) бал с галереей характерных персонажей» [17; 235]. Вершина второй — «дуэль и обжигающий антракт перед 6-й картиной. Онегин в шоке от нечаянного убийства и раскрывшейся бездны одиночества, он не верит случившемуся: пытаюсь оживить Ленского, Евгений танцует фантазмагорический полонез с телом друга — удивительный по смелости переход без перерыва к петербургским сценам» [17; 235]. Постановки Г. Фридриха, Г. Купфера, В. Деккера, Р. Карсена, Н. Ленхофа, М. Трелинского, П. Штайна, К. Варликовского, А. Фрайера, Ш. Херхайма и других зарубежных режиссеров представляют несомненный интерес для исследования возможных по отношению к «Онегину» постановочных решений и восприятия этой «души русской оперы» глазами иностранцев. Однако — в свете задач настоящей статьи — остановимся подробнее на нескольких постановках 1980-х — 2000-х гг., наиболее значимых в контексте российского театрального пространства.

«На нашей памяти были две постановки „Евгения Онегина“, которые хватали за сердце. В Большом театре — под музыкальным руководством Мстислава Ростроповича. Музыкальные наития художника-лирика дарили подлинное ощущение счастья, неостановимая волна любовного томления захлестывала зал. В ленинградском Кировском театре — чудо спектакля Юрия Темирканова, незабываемое и неповторимое творение, волшебный сад, в котором очарованные души зрителей сомнамбулически блуждали вместе с душами исполнителей», — писал А. Парин в 1992 г. [21; 139–140]. В первом случае пишущий имеет в виду спектакль 1968 г. (обновленная версия Б. Покровского), во втором — спектакль 1982 г.

Придя в Кировский в трудный для театра момент, Ю. Темирканов смог поднять его исполнительский уровень, собрать в театре свою команду певцов, идеалом поставив «театр ансамбля», и открыть новый, «дирижерский» период в жизни большой ленинградской оперы. «Евгений Онегин», в котором Темирканов выступил в качестве и дирижера, и режиссера-постановщика, стал попыткой «вернуться к идеальному музыкальному театру — проинтонировать оперу без „вмешательства“ режиссуры» [17; 235]. Точнее сказать, здесь проявилось явление **дирижерской режиссуры**, приведшее к созданию поистине поэтического спектакля. Премьера стала крупным событием в культурной жизни

Ленинграда: «Как будто произошло радостное волнующее возвращение к чистейшим родникам, к Пушкину и Чайковскому, так ясно и вдохновенно прозвучали издавна памятные нам мелодии и слова, так ярко засветились и засверкали оркестровые краски, такие пушкинские гармонии и цельность открылись в режиссерском истолковании известных сцен, и таким торжеством Чайковского стало это новое воплощение одной из лучших опер в старейшем русском оперном театре» [23; 47].

Творение рук Темирканова отличалось величайшим пиететом по отношению к композитору. Даже по видеозаписи 1984 г. создается ощущение, что на протяжении оперы дирижер ведет оркестр будто не руками, а своим душевным проживанием. «Главным действующим лицом он сделал Музыку. Темирканов будто нам напомнил: „Вы привыкли к этой музыке, как к чему-то очень знакомому; оттого вы порой невнимательны к этому эпизоду или к этой фразе. Но к такой музыке нельзя привыкать, в ней нет ни одной „проходной“ ноты. Вслушайтесь, как она звучит!“ Иногда дирижер даже замедляет темпы, словно приглашая нас лучше вслушаться в нее, и музыка Чайковского царствует над всем, все ею продиктовано и одухотворено, все исходит от нее и сливается с нею» [23; 47]. Подача оркестрового материала Темиркановым — поистине симфоническая, полная романтических подъемов-волн, драматического накала и больших эмоциональных перепадов.

Спектакль Кировского театра осуществлен без купюр, с сохранением массовых сцен, однако без пафоса, квази-реалистичности, тяжеловесности и сценографической декоративности «большого стиля». «Очищение» от излишней режиссуры проявилось в том сдержанном достоинстве, с которым певцы-актеры существуют на сцене. Темирканов заразил беспредельной любовью к музыке Чайковского всех участников спектакля. Ю. Марусин вспоминал: «я пел со многими талантливыми дирижерами, но ни один из них не работал столь скрупулезно над спектаклем, как мы над „Евгением Онегиным“ и „Пиковой дамой“. Только сценические репетиции заняли около полугода. ... именно благодаря его житейской и творческой интуиции, поставленные им оперы были такими живыми, непосредственными, свежими. ... от него за пультом всегда исходила дружеская поддержка, ты понимал, что он твой союзник. ... И певцы делали все от них зависящее» [31; 7].

Работа сценографа И. Иванова находится в идеальном согласии с работой дирижера-режиссера и объединяет все картины общими изобразительными чертами: в облике сцены присутствуют простор, воздух, мягкая, приятная для глаз акварельная гамма, симметрия архитектурных деталей и разомкнутость пространства (в виде широкого окна или прекрасной природной дали). Такой облик сцены создает, с одной стороны, ощущение устойчивости, гармонии и покоя в мире

Лариных, а с другой — поэтичности, вступающей в резонанс с музыкой Чайковского.

В 1-й картине перед нами — широкое пространство с несколькими белыми скамьями, над которыми висят раскидистые ветви берез. На дальнем плане — деревянный усадебный дом: приятная коричнево-серая гамма, крыльцо с четырьмя светлыми колоннами, скрытая в акварели деревьев крыша. Женские персонажи, включая деревенских девушек, одеты в платья нежных, пастельных тонов. Хор крестьян «Боят мои скоры ноженьки», звучащий из-за сцены и впечатляющий динамическим разрастанием звучности (хоровая массовка появляется только перед вторым хоровым номером) — точное воспроизведение того акустического эффекта, который был задуман Чайковским и обозначен в композиторской ремарке. Далее все тоже будет происходить в полном согласии не только с музыкой, но и с текстом ремарок и либретто.

Во 2-й картине интерьер спальни разомкнут выходом на веранду. Глаз с удовольствием скользит по деталям: старинная мебель, резная спинка кровати, икона в углу, окно в виде широкой арки; изысканная работа со светом, бликующим на легкие белые занавески, на перила веранды. Комната Татьяна выдержана в стилистике эпохи Чайковского-Тургенева. Только в 3-й картине в безоблачном деревенском пейзаже появляется диссонанс — изломанный, диагональный росчерк дерева над белой скамьей. Именно на ней пройдет свидание Татьяны и Онегина. А хор «Девицы-красавицы» будет полностью уведен за сцену и прозвучит — в резонанс с сельским пейзажем — как идиллическое обрамление драматичной сердцевины 3-й картины.

Бал у Лариных проходит в просторной, ярко освещенной зале; здесь белизной сверкают и кладка печи, и колонны, и обрамление ярко-синих боковых стен, и гостевые диваны, и одежды большинства гостей. Ленский и Онегин выделены на общем фоне черными парадными сюртуками, а Ротный — военным мундиром. Второй бал — у Греминых — будет помещен в ослепительной красоты пышный белый зал с богатыми люстрами и прозрачной дверью по центру задника. А прощальное свидание Татьяны и Онегина пройдет в просторной, дворцового вида комнате с большим арочным окном. За ним будут виднеться Нева и контур Петропавловской крепости. Легкое напоминание постановщиками образа любимого города композитора.

Все темиркановские певцы стройны, подтянуты, красивы по силуэту и обладают крупными, хорошей «выделки» голосами, прекрасно сочетающимися кантиленность и четкую дикцию (слово оказывается максимально донесенным до слушателя). Постановка Темирканова кажется «экспонирующей» эмоционально-музыкальные состояния, рисующей портреты чувств, однако не создающей плотной психологической вязи

отношений. Все содержание сольных номеров выражается, прежде всего, через вдохновенную интерпретацию дирижера и через выразительное пение, сплавленное с выверенными, органичными жестами певцов. Такое передающее различные эмоциональные состояния пение присуще всем участникам данной постановки. Легкая порывистость свойственна Ольге (Л. Дядькова) и Ленскому (Ю. Марусин), оттеняя степенную повадку Онегина (С. Лейферкус).

Облик Татьяны (Т. Новикова) близок к образу «тургеневской девушки»: большие темные глаза, округлое лицо, полурасплетенная коса, изящные руки, простое, но изысканное белое платье. Почти всю сцену письма Татьяна проводит за столиком, лишь иногда вставая из-за него в легком порыве. И хотя сценические передвижения певицы следуют за музыкальными разделами, но «швы» сцены предельно сглажены, так что монолог Татьяны предстает как цельное проживание-размышление. Огромная заслуга в детализированности и мелодической пронзительности этой сцены лежит на дирижере. Сцена Татьяны с Онегиным (3-я картина) также по внешнему ряду выглядит довольно «портретно». Онегин держится отстраненно и даже несколько самоуглубленно. Окончание его арии в музыкальном плане считается как интроспекция, взгляд в себя. Татьяна порывисто убегает, а он остается в задумчивости, прижимая к груди брошенный ею воздушный шарф.

Работа с массовыми сценами выглядит мастерской, притом, что оба бала весьма многолюдны. У Лариных мы видим естественное, непринужденное перемещение гостей, из которых вдруг образуются пары для танца. Ленский выглядит глубоко и интровертно переживающим разлад отношений; ему придается романтическая поза одинокого поэта, бросающего взгляды на обидчиков. Развитие ссоры выстроено как ясная сценическая полифония. Поздравление Трике вынесено в центр и протекает шумно и ярко, а драматическая линия главных героев оттеснена по краям авансцены: слева Ленский, справа Ольга с Онегиным — будто «рамка» для сцены праздника и одновременно линия натяжения. Разрастание ссоры подано как сгущение неблагоприятных обстоятельств, жизненных несовпадений, раздражения обоих друзей. Режиссер не пытается никого обвинить, даже общество становится стеной наблюдателей — но наблюдателей нечаянных, пребывающих в недоумении, старающихся быть ненавязчивыми в своем внимании. На кульминации ссоры режиссер буквально отчеркивает «ось напряжения» между разведенными по полюсам героями: Зарецкий чеканным шагом проходит по «оси», поднимает брошенный платок и подает его Онегину. Татьяне дан финальный пробег по пустующей зале, выдающий ее горестное предчувствие.

О 5-й картине нужно говорить особо, это маленький шедевр стройности и образности. Зал аплодирует открывающемуся зимнему пей-

зажу с сизым нависшим небом, пронзенным алой стрелкой рассвета. Под этим «роковым» небом — заиндевелая крона берез, одна из которых сломлена (тонкая смысловая вибрация с содержанием эпизода). Одинокая, застывшая фигура Ленского в черном. Слух скользит по кантлене струнных, послушной в руках Темирканова, а глаз скользит по бескрайним снегам, ускользающей линии горизонта, графике далекого голого дерева. Неуверенное онегинское «Что ж? начинать?» и тоскующая тема струнных — одно из самых трагических замедлений в этой интерпретации оперы. Сцена дуэли вызывает двойное сострадание. Онегин стреляет не целясь и не глядя, почти отвернувшись. Умиравший от случайной пули Ленский падает на руки к подбегающему Онегину. Секунданты оставляют горестную пару вдвоем на снегу. Сжатые в последнем объятии, друзья попадают в алую полосу света, падающую с неба и расползающуюся по снегу, подобно крови.

Начало 6-й картины — «поклон» высокому русскому балетному академизму, во многом обязанному балетам Чайковского. Симметрия зала рифмуется с идеальной хореографической геометрией пар: черные фракки мужчин и белые платья дам; четкая графика линий, окружностей и диагоналей в полонезе. Онегинское «И здесь мне скучно» звучит рассказом-исповедью героя своему старому товарищу — Гремину. Онегин держится элегантно, но интонирование Лейферкуса в момент появления Татьяны становится глубже, взволнованней и тоньше. Известная ария Гремина звучит встречной исповедью князя в адрес Онегина — исповедью об очень личном. Весь треугольник отношений существует на микродвижениях, мимике, скупой и точной жестике — сцена выстроена предельно деликатно.

Реприза финальной картины по отношению к 3-й обозначена мизансценическим сходством. Только теперь, уже одетая в строгое черное платье, Татьяна не слушает, а высказывается. А поза Онегина потеряла прежнюю импозантность и самодостаточность. Здесь еще раз ясно проявляется манера пения С. Лейферкуса — мягкая, лирическая, «в себя». Единственный момент сближения героев («Счастье было так возможно») выделен фирменным темиркановским замедлением. На прощание Татьяна дает себе раз в жизни обнять Евгения и позволить ему поцеловать свою руку. Трогательный человеческий момент, как и многие щемящие мгновения этой постановки.

Вот и все. Во всей постановке не случается никакой лишней сценической суеты и театрализации. Музыкальная драма в этой версии пролилась в гармонии музыки и сцены. Парадоксально, но эта гармония состоит и в том, что в видеозаписи спектакля Марусин-Ленский не выходит на поклоны. Постановщики как бы еще раз говорят нам, что нет никакой театральной условности, а есть правда чувств и событий. Ленский убит и выйти уже не сможет.

Классическая версия Б. Покровского в Большом театре с декорациями П. Вильямса продержалась со сменяющимися составами с 1944 по 1990 г. Этот «Онегин» был первым спектаклем из показанных в Москве после эвакуации Большого из Куйбышева. «Премьера „Онегина“ в 1944 году имела не только художественное, но и политическое значение, демонстрируя, что Большой, несмотря на все военные обстоятельства, находится в отличной творческой форме. Заряд положительной энергии, вложенный создателями в этот спектакль, оказался столь силен, что позволил ему просуществовать на сцене почти полвека, пережить многих своих „родителей“, стать школой оперного мастерства для нескольких поколений солистов — и все это с немногими мизерными „чистками“, среди которых лишь одна удостоилась отдельного упоминания в истории — редакция, сделанная в 1968 году Ростроповичем» [36].

Возобновление постановки в 2000 г., идея которого принадлежала назначенному на пост художественного руководителя театра В. Васильеву, вызвало резкую реакцию критики, констатирующей предельную устарелость эстетики 1940-х гг. «...Явился бабушкин салоп, который не наденешь не потому, что плохо скроен, а потому, что на дворе другое время. Время не иллюстраций, но интерпретаций. Мэтр же ограничился перетяжкой пары-тройки „пуговиц“, ударная из которых — сцена дуэли» [9]. «Спектакль Бориса Покровского когда-то был очень неплох. И сейчас, когда 88-летний режиссер вновь над ним поработал, встречаются симпатичные места. „Но боже мой, какая скука“ все эти косые комнаты, плюшевые березки и белоснежные колонны. Появление таких старых декораций можно оправдать только желанием аутентичного возобновления содержания, как это было со „Спящей красавицей“ в Мариинке. Но появление в репертуаре „Онегина“ ничем нельзя оправдать» [10].

А. Парин вообще назвал дикой идею «восстановить постановку интимнейше-лирических сцен Чайковского под культовым для всей России названием „Евгений Онегин“ в редакции монументальнейшего в истории страны 1944 года»: «если кто-то считает, что сегодняшнюю мультимедийно искусственную публику можно потрясти мертвыми ветками на тюлях и колыхающимися нарисованными стенами, то он сильно ошибается. ...тут я увидел, что нас всю жизнь обманывали, доказывая, что в Большом умеют на сцене все делать, как в жизни. ...тень Сталина до сих пор наблюдает из глубины ложи, как движутся по сцене герои, не слишком ли в них много живой жизни, не слишком ли мало оперной натуги, оперной чванности, парадности. Бывшая дирекция могла бы рапортовать бывшему вождю: все в порядке, генералиссимус, здесь, в этом ремейке опуса времен вашего правления, ровно столько же тоталитаристской ходульности, сколько в „Псковитянке“ и „Опричнике“

образца 90-х. Дело в надежных руках» [21; 153–154]. Однако восстановленная постановка все равно была «добротна, честна и архетипична. В ней есть все, что ждет зритель от оперы Чайковского „Евгений Онегин“, и нет ничего такого, чего он не ждет. У няни болит спина и дрожит голос, целомудренная Танина ночнушка — предел откровенности...» [4] Попробуем же сквозь восстановление 2000 г. пробиться к постановке 1944 г., к эстетике советского «**большого стиля**» и увидеть в ней черты определенного типа художественного мышления.

Сценография П. Вильямса отличается от сценографии И. Иванова в постановке Ю. Темирканова, как реалистическая живопись с густыми масляными красками отличается от тонкой акварельной работы. На сцене Большого театра преобладают темные тона, в 1-й картине ими подробно выписаны высокие деревья, контуры дома, решетка ворот на дальнем плане. В пандан декорации, платья всех героев лишены какой-либо поэтизации, они вполне историчны, но утяжеляют героев. А режиссура Б. Покровского отличается от работы Темирканова-режиссера, как добротная жизнеподобная проза отличается от поэзии, схватывающей образы несколькими легкими штрихами. Так, в женском квартете на первый план вынесено воспоминание Лариной (И. Удалова), в котором известную мораль «Привычка свыше» она поет бодро и с удовольствием. Няня (Г. Борисова) будто знает, что барыня сейчас заведет старую «пластинку», и сама занимается делом: с трудом встает с низенькой скамеечки, мешает варенье в металлическом чане. Перед нами типичная театральная старуха, с радикулитом и жестами сетования и поддакивания. Квази-реалистичность сценического существования певцов поддержана иерархией сидений (кресло для барыни и скамеечка для прислуги) и процессом варки варения с настоящей тарелкой для пенки.

Чертами «большого стиля» Большого театра является не только декорационная живописность и реалистичность актерского существования, но и «принцип народности». Массовые сцены по значимости выходят на первый план. Содержательность и композиционная выделка в них выше, нежели в сценах камерных. Уже начальная картина являет собой типичный образец сочной, динамичной народной сцены из русской классической оперы. Появившись в саду с вязанкой золотистых колосьев, в плясовом номере «Уж как по мосту», развивающемся на крещендо, крестьяне демонстрируют калейдоскоп народно-оперных образов. На первом плане оказываются то парни-шутейники, то старичок с палочкой, то задорные девки, в чьих сарафанах больше примет этнографизма, нежели в каких-либо других постановках «Онегина». Однако принцип народности яснее проявляется в дальнейшем действии, когда Ларина оказывается в гуще народа и с преобладающим удовольствием

общается с крестьянами. Оказывается, что они родные для этого дома, что семья Лариных близка к народу, любит его и доверяет крестьянам. Это сквозит в общении всей семьи с простонародьем на равных, в том, что крестьяне вхожи в усаддебный дом и свободно располагаются по всему саду. Эстетика, заложенная в постановке еще в 1940-х гг., ясно проявляется и спустя полвека. В дальнейших картинах сценография остается такой же живописной и темно-красочно «реалистической», а режиссура продолжает творить «театр прямых жизненных соответствий». В темноте спальни Татьяны желтым масляным светом (как от старинной лампы или свечей) выделена лишь стоящая в левом углу кровать. Живописные ассоциации возникают как со стилем передвижников, так и с русской портретной живописью XIX в. Няня одета в характерный чепец, облик Татьяны (М. Гаврилова) тоже типизирован: круглолицая, с длинными волосами, чуть скрепленными в косу. В сценографии следующей, 3-й картины тщательно выписаны переливы неба, стволы и листва берез, кусты, среди которых — инсценируя хор «Девушки красавицы» — гуляют, играют и ищут ягоды девушки в сарафанах и с плетеными лукошками.

Классичность постановки выражается в поведении всех персонажей без современных «отсебятин». Например, отношения Ленского с Ольгой выглядят подчеркнуто целомудренно и местами трогательно; они шалят, тянутся друг к другу, но стесняются посторонних глаз и стыдливо отстраняются при чем-либо появлении. Вся сцена письма поставлена в реалистической манере: Татьяна сидит за столиком со свечой, пишет большим пером, комкает бумагу, берет новую... Лишь во второй половине сцены ей позволен мечтательный порыв, пробег на веранду и замирание в дверном проеме. В этой же эстетике «как в жизни» всю сцену свидания с Онегиным Татьяна проводит неподвижно, сидя на лавочке, а высказывающийся Онегин (В. Редькин) то присаживается, то встает и прохаживается.

Картина ларинского бала — архитектурный центр постановки — выстроена и по колориту, и по траектории психологического напряжения, и по скульптурной лепке массовки. Сценография рисует красивую, в орехово-золотистой гамме двухъярусную залу, где лестница ведет на длинную галерею, снизу поддержанную колоннами. Как и в 1-й картине, Покровский выстраивает многолюдную композицию, пребывающую в кипящем движении, постоянно выделяя из гостей мимолетные портреты-типажи. Трике (А. Архипов) подан почти в образе клоуна (фиолетовый фрак, оранжевые волосы) и вызывает крайнее умиление девиц. Метод «стоп-кадров», заостряющий монтажные швы между эпизодами, помогает создать сценическую полифонию и вычленив линию главных героев. Во время «стоп-кадров» го-

сти на минуту замирают, уводятся в затемнение, оркестр приглушает звук, а вокально-сценический акцент ставится на развитие драмы главных героев. Образуются два плана действия — «общий» и «крупный». Причем «немые сцены» массовки не лишены гоголевской сатирической колкости. Именно так выделен танец Онегина с Татьяной, во время которого отчетливо слышится оскорбительный для Онегина текст хора, а постепенно «оживающие» дамы глазают и сплетничают. Другой режиссерский прием — пространственная локализация главных героев. В сцене объяснения с Ленским Ольга усаживается за стол и демонстративно раскладывает пасьянс перед лицом жениха, напряженно переживающего разлад. Наличие в зале галереи позволяет режиссеру отделить от толпы сначала Ленского, наблюдающего за происходящим сверху, а позднее Татьяну, которая в момент драматической кульминации будет одиноко возвышаться над ситуацией. Мы ощущаем, как интонация режиссера постепенно сменяется с едкой на сочувственно теплую: Онегин элегантно подсаживается к раздосадованному Ленскому и кладет руку на спинку кресла, будто на плечо товарищу, — образуется красивый парный дворянский портрет. Во время соло «В вашем доме» Ленский прижимает к груди руки Лариной (проникновенно звучит оркестр М. Эрмлера), а та, держась за сердце, падает в одно из кресел, где только что сидели бывшие друзья.

Следующий бал — ослепительный греминский — обрамлен двумя мрачными по сценическому облику картинами. Сцена дуэли проходит на фоне размытых сумерек с сине-фиолетовыми снежными далями. Ленский в черном пальто и шапке сидит в полосе света и встает только на кульминации арии. Мизансценическое решение дуэта «Враги» демонстрирует метод психологического реализма в действии: Ленский и Онегин стоят рядом спина к спине — здесь и близость, и противостояние, — а на вопрос «не разойтись ли любовно?» делают безуспешную попытку обернуться друг к другу. Сама дуэль выглядит ненамеренным убийством. Ленский направляется к Онегину с жестом примирения (его рука прижата к сердцу), тот же стреляет не глядя, и лишь потом поворачивает голову в сторону Ленского — Ленский случайно набегает на шальную пулю. Прощальное свидание Татьяны и Онегина состоится в темной зале, где в огромной прорези окна будет видеться зимний ночной Петербург, а княгиня Гремина будет держаться уверенной красавицей, решимость которой не сломить. И резким контрастом к соседним смотрится 6-я картина. Здесь все, как положено, согласно большому парадному стилю: белый величественный зал с колоннами и золотым убранством, идеальная балетная геометрия танцующих, белоснежные платья дам в духе XIX в. Установленный в центре авансцены стол — центральная точка, фиксирующая внимание публики на «крупном плане»

героев. Сначала за этим столом произносит свой монолог «И здесь мне скучно» Онегин, и монолог подан как саморефлексия. На фразе «Где окровавленная тень» герой вскакивает — отзывается отчаянная боль, мучающая героя. И вообще возвратившийся после странствий Онегин, одиноко бродящий среди танцующих и никем не замечаемый, выглядит драматичной и страдающей фигурой. При появлении Татьяны вся мизансцена оказывается зацентрированной на нее: она по-королевски расположилась за столом, а обступающие ее мужчины услужливо отвечают на ее вопросы. Следующим на «крупный план» попадет Гремин (А. Мартиросян) со своей арией, которая преподносится как парадный портрет, лишь с легкой адресацией к сидящему рядом Онегину.

В данной постановке вокальное начало у большинства певцов преобладает над дикционным. Из общего состава выделяется Татьяна — М. Гаврилова. Ее главное достоинство — в женственном, мечтательном, вибрирующем голосе и детализированном вокальном мастерстве. И хотя отдельным предметом внимания почти во всех рецензиях на премьеру стало исполнение партии Ленского Н. Басковым, не вызывает сомнений, что в работе всех певцов-актеров Покровский стремился воплотить идеал «действенного пения» — органичный сплав интонирования, пластики, эмоции и смысла.

1990-е годы — время неканонических версий «Онегина». Парадоксально, но первым дает альтернативный взгляд на оперу сам же Покровский. Будто приговор времени и человеку высказывает он в своей постановке в Большом театре 1991 г. По концептуальному видению А. Парина, этот спектакль предстает «метафорой гибели русской классической оперы в священных стенах „главного театра страны“. Тонко и искусно выстраивают свою сценическую метафору патриарх оперной режиссуры Борис Александрович Покровский и мастер сценографии Валерий Левенталь. ...на сцене разыгрывается зрелище в высшей степени странное и поучительное» [21; 140].

Режиссер населяет дом Лариных «людьми, далекими от миров Пушкина, Чехова и Чайковского. Прежде всего — здесь без конца грубо смеются, носятся, толкаются и суетятся. ... Здесь все дурно воспитаны. ... Вместе с чинными манерами освободились в этом яростном мире и от душевной тонкости. Вся история с письмом Татьяны и ответом Онегина воспринимается как неудачная попытка энергичной девушки из провинции выбиться в люди. ... Неучтивые гости на балу шастают по всему ларинскому дому, бесцеремонно оглядывают Татьянину спальню — о каких же душевных секретах может идти речь? Эти люди без манер и душевного мира не понимают, что в конце концов дойдут до полного краха. Но они до него доходят. После суеты и хохм ларинской тусовки Ленский и Онегин сидят, как две вороны, на покосившемся за-

боре под зловеще-черным голым деревом смерти» [21; 140–141]. Творцы спектакля расставляют для зрителя свои метки-сигналы необратимости культурной катастрофы. Этот диагноз, например, транслируется через образ Няни, которая «одержима манией чистоты, как будто она из немецкой семьи — или от старых хозяев, дворян по крови и повадкам. ... А уж когда мы видим ее скорбный проход по бальной зале: в темном наряде, с огромной шваброй в руках, мы понимаем, что эта Няня — никак не жанровая фигура в интерьере. Няня вырастает до символического образа Могильщицы русской усадьбы» [21; 140–141].

Последующее развитие действия еще более недвусмысленно расставляет акценты, и художественное высказывание авторов постановки становится поистине мировоззренческим: «то, что строит Левенталь в сцене „греминского бала“, превосходит все ожидания. Превосходит все ожидания и метафоричность режиссуры Покровского, резким движением освобождающегося здесь от малейшего жизнеподобия. На фоне пугающе черного фона мы видим великолепный парадный зал, который воспринимается как роскошный некрополь, как фамильный склеп всей русской классической оперы. Склеп-остров, встающий среди черной ночи бескультурья. ... На этом балу всем zapравляет странное вертящее существо, одетое в ярко-алый камзол. ...будто мы присутствуем на балу в высшей степени сомнительном, не без дьявольщины» [21; 141–142]. Финальная сцена — «встреча неуклюжего выдвигенца Онегина и генеральши Греминой» — не оставляет зрителю никакой надежды: черная ночь охватывает все пространство, и последние фразы Онегин уже поет «в бархате всемирной пустоты». Обладая точным смысловым слухом, А. Парин резюмирует: «Уроком **метафорического театра** я бы назвал последнюю встречу режиссера Бориса Покровского с коллективом Большого театра. Нравится этот урок кому-то или не нравится, но на зеркало, как известно, пенять неча» [21; 143].

Споры вызвал при своем появлении спектакль Ю. Александрова («Санктъ-Петербургъ Опера», 1993), также ставший одной из первых альтернативных версий «Онегина» на современной российской сцене. Эта версия отличалась фантазийностью, свободой от традиционного большого стиля, привлечением приемов **игрового театра**. Александров всегда искал нестандартных решений и создал свой театр как открытый для экспериментов и современного репертуара. Как отмечает Н. Потапова, «Александров работает в своей собственной эстетике, отличной от академической, и его невписываемость в систему „гранд опера“ вполне нормальна. Петербургский Камерный — режиссерский театр, творческая направленность Александрова — авторский спектакль. ...это театр свободных режиссерских концепций, своих собственных, нетрадиционных и весьма интересных взаимоотношений с музыкой, своих

требований к актеру-певцу, — всего того, что необходимо в мире сцены в параллель с классическим направлением...» [24] Концепция режиссера в работе над «Онегиным», по его словам, заключалась в следующем: «В душе у каждого живет свой театр. В моем спектакле это — театр Татьяны. Все, что происходит на сцене — плод ее воспаленного воображения. Семнадцатилетняя девушка, начитавшись французских романов, она сочиняет собственную пьесу, наивную историю с убийством, тайными письмами и встречами...» [1] Первая часть спектакля — это «вполне реальная жизнь помещного дворянства конца девятнадцатого — начала двадцатого века, с чаепитиями на пленере, играми и домашним театром, с дачными романами и маленькими трагедиями... Все это пронизано тонким ароматом эпохи, множеством художественно-ассоциативных нитей, своеобразным режиссерским музицированием, когда привычные мелодии и обороты начинают звучать на сцене совсем непривычным образом. И еще этот спектакль окрашен теплым, каким-то молодым юмором» [24].

Критики подчеркивают молодые образы героев (и молодой состав исполнителей): «Ларина — изящная дама в стиле чеховской Раневской, кокетливо позирующая галантному соседу-художнику; няня — дебелая красивая баба-кровать с молоком, чувственно поводящая плечами... соседи и друзья Лариных — молодые дачники, для которых розыгрыши, веселые затеи, постоянные маленькие представления — обычная безмятежная жизнь» [24]. Почти детьми в начале оперы предстают и Татьяна в матросском платице, и Ольга в гусарском мундирчике с подрисованными усами, и Онегин, скорее изображающий искушенность, чем испытывавший ее. Самая необычная фигура в спектакле — это Ленский: «немолодой поэт, этакий провинциальный очкарик, с жаром бросившийся в омут запоздалой любви; у такого персонажа понятны и чрезмерная чувствительность, и экзальтированность в поведении, и, в частности, некоторый нажим в пении» [19]. Сценическое существование певцов-актеров балансирует между естественным для «Онегина» театром переживания и вносимыми режиссером игровыми моментами театра представления. Артисты здесь в той же мере проживают жизнь своих героев, как и играют в нее. Например, Татьяна в сцене письма «почти все время „играет роль“, обвязавшись цветастым няниным платком, в соломенной шляпке, по-взрослому обмахиваясь веером, воображает свою встречу с любимым. И только в самые сокровенные секунды игры обнажаются подлинные чувства» [19]. Во втором акте, по словам М. Нестевой, поток сознания Татьяны «причудливо соединяет прошлое, настоящее и будущее и порой рождает чуть ли не сюрреалистичные образы. Татьяна на сцене не просто наблюдает за действием, но иногда и вмешивается. Это она „видит“ Ольгу чопорной, горестно застывшей на стуле

в траурном наряде. Это она тщетно пытается „поймать“ пулю (красное лазерное пятно), направленную в сердце Ленского» [19].

Художник Вячеслав Окунев помещает на сцене небольшие подмостки, активно задействуемые режиссером. «Онегин» Александрова подтверждает особое чувство театральности, присущее этому мастеру: «Мотивы переплетения жизни и творчества, театра и жизни, театра сегодняшнего и вчерашнего — это постоянные сюжеты режиссуры Александрова» [24]. Благодаря творческой свободе, режиссерскому «музичированию» и «переинтонированию» в данной версии оперы рождается множество полифонических наслоений, метафор, смыслов и эмоций.

«Онегин» Е. Колобова (1996) — тот случай авторства спектакля, когда концепция идет не от режиссера, а от дирижера, и предопределяет не только новые смыслы в известном произведении, но и его **новую музыкальную редакцию**. Колобов известен как создатель собственных редакций многих оперных произведений. Известно также, что эта ипостась его деятельности вызывала противоречивую реакцию публики и профессионалов: «Удивительный парадокс: восхищаясь Колобовым — дирижером и музыкантом — его осуждали за столь яркую форму самовыражения, как создание собственных редакций авторских партитур, хотя без этого была бы невозможна сама личность Евгения Колобова — художника» [15; 30]. Дирижер не ставил во главу угла неприкосновенность текста произведения или следование исполнительской практике эпохи, в которую текст был создан; важнее для него была смысловая структура оперного сочинения. «Доказывая свое право на создание собственных редакций классических произведений, дирижер неоднократно повторял в интервью, что в самом композиторском тексте много случайного, поэтому он не может претендовать на полное отражение воли автора. ... Одним из принципов Колобова при подходе к произведению становится очищение авторского текста от подобных „случайностей“. К ним дирижер относит как влияние современных композитору внешних обстоятельств... так и позднейшие наслоения в виде сложившихся традиций исполнения оперы» [15; 30]. Причем редакция Колобова могла отличаться от оригинала даже по общей атмосфере и по жанру. На основе анализа нескольких оперных постановок молодой исследователь А. Мельникова приходит к выводу, что практически во всех своих работах Колобов стремился обрести определенный «образ театра» и занимался «построением действия особого типа» [15; 31]. Это ясно прослеживается на примере дирижерской редакции «Евгения Онегина», в основу которой легла первая, более камерная, редакция оперы.

В программке к спектаклю театра «Новая опера» можно прочесть: «Для меня это не лирический спектакль, а сугубо трагический... Для меня эта опера — как бы Дуэль с большой буквы...» В интервью дирижер по-

яснял: «У нас из этой оперы привыкли делать этакую „вампуку“. Ничего себе: человека убивают, у всех жизнь рушится, а на сцене бесконечно балы дают и варенье варят. Я поставлю ее в жанре дуэли — отношения людей как дуэль, дуэль человека и обстоятельств, дуэль человека с самим собой» (цит. по: [15; 31]). «Эта опера у меня — история одинокой души... Семи главным персонажам (а семь — магическое число картин и в „Евгении Онегине“, и „Пиковой даме“) уготован трагический финал» [15; 31]. И действительно, в каждой картине Колобов фокусирует внимание на трагедии определенного персонажа, о чем сигнализируют подзаголовки в его редакции: картина первая — Ларина, вторая — Няня, третья — Татьяна, четвертая — Ольга, пятая — Ленский, шестая — Гремин, седьмая — Онегин.

Рецензент И. Черномурова точно почувствовала философски-смысловое послание дирижера: «Опера Чайковского решительно переведена из одного жанра в другой, из одной стилистики в другую. ... Когда слушаешь „Онегина“ в „Новой Опере“, невольно и сразу возникает параллель — Колобов „опиководамил“ „Онегина“. Для этого ему оказалось мало партитуры Чайковского, и дирижер добавил в нее красок, контрастов и черных теней. Все хоры в этой постановке звучат с особым оттенком духовного, почти хорального пения. В музыкальную ткань партитуры вдруг врзается бой часов („Уж полночь близится, а Германа все нет...“), то и дело возникает трагическая значительность обильных контрабасовых проведений — мрачный итог большинства сцен. И верх дирижерской интерпретации в духе „Пиковой дамы“ — это передача второго куплета арии Гремина мужскому хору, звучание которого отправляет прямо к финальному хоралу „Пиковой“. И собственно финал спектакля — постлюдия, выстроенная на вступлении к 5-й картине. Становится очевидно, что центральной идеей, которая определила всю интонацию спектакля, его внутренний мрачный цвет, стала дуэль Ленского с Онегиным. ... Трагическая дуэль в духе тяжелого немецкого романтизма, навязанная Колобовым лирическим сценам Чайковского, втянула в себя, сделала послушными роковой силе дирижера и Арцыбашева, и исполнителей. В какой-то момент так и хотелось сжаться, подобно Герману, со словами „Мне страшно...“ — от сцены веяло могильным холодом» [37].

Чтобы добиться концентрированной подачи трагического напряжения, дирижер прибегает к сокращениям музыкального материала и следованию семи картин друг за другом по принципу аттасса. Сокращению подвергается то, что тормозит действие либо носит жанровый, интермедийный характер. Так, частично купированы хор девушек из 3-й картины, хор гостей и мазурка на балу Лариных, полонез из 6-й картины; крестьяне вообще не выводятся на сцену во избежание определенной

жанровости, и отсутствует хор «Уж как по мосту». Частично сокращены также партии Няни и Зарецкого, сильно контрастирующие с драматическими партиями главных героев своей выраженной характерной, бытовой окраской. Также дирижер урезает некоторые музыкальные фразы и почти все симфонические каденции, переводя их в сквозные переходы к следующим картинам, целиком устраняет симфонический антракт к 4-й картине. Таким образом достигается большая динамизация и драматизация всего музыкального повествования: «В сцену объяснения Онегина и Татьяны стремительно врывается вальс бала у Лариных... А ссора Онегина и Ленского на балу, в свою очередь, неудержимо стремится к кровавой развязке... Не успевает еще растаять в воздухе „зимнее“ вибрато скрипок из сцены дуэли, как уже звучат торжественные трубы Петербургского бала... Ритм переходов от картины к картине все более ускоряется, вихрь событий подхватывает героев, стремительно, неотвратно действие движется к развязке. Так в „лирических сценах“ вскрываются мотивы рока, неотвратимости судьбы, более свойственные позднему Чайковскому» [15; 31].

Режиссура в спектаклях Колобова — автора редакции и концепции — является наиболее проблемной их стороной. По мнению А. Мельниковой, «для сценического воплощения идей дирижера требовался особый тип режиссуры: редакции Колобова невозможно ставить привычными постановочными средствами с оправданием каждого психологического нюанса» [15; 34]. «Евгения Онегина» критика отнесла к редким примерам удачного сотрудничества дирижера с постановочной командой. Режиссура С. Арцыбашева вынуждена подчиняться ритму «швов» между картинами, и порой одни персонажи становятся немymi свидетелями сцен других. Тем более что занавеса нет, и все события происходят почти на пустой сцене. Единое для всех семи картин место действия придумано художником С. Бархиным как искусственное пространство, с ясной разметкой чистых, локальных цветов: зеленое покрытие сцены и выдвинутого к оркестру квадрата авансцены, ярко-синяя выгородка стен и белые створки дверей. В этом предельно условном пространстве персонажи появляются в одеждах условного, театрального XIX в. Только Няня (в сарафане, с рябиновой гроздью бус на шее) выглядит будто сошедшей с известной картины С. Маковского. Принцип локальных цветов, заявленный в оформлении сцены, будет продолжен в гамме платьев 4-й картины: Татьяна в розовом, Ольга в зеленом, Ларина в ярко-синем. «Сценическое действие замкнуто в жесткий квадрат, где все линии отчетливо ясны, и каждый характер выведен под прямым углом. Ампирное кресло, выдвинутое вперед, превращено режиссером в место поединков, где по команде „Сходитесь!“ сталкиваются Ольга — Ленский, Татьяна — Онегин, Онегин — Гремин. Дей-

ствие монотонно, пространство Бархина и костюмы Маклаковой предельно очищены от деталей, даже элегантно, но со странным оттенком стерильности, выражение глаз мертвенно неподвижно, пластический рисунок сдержан. Холодно» [37].

Все перипетии с главными героями происходят на авансцене, а сольные номера напоминают плоскостные фронтальные портреты, поются прямо в зал, нередко без адресации к другим героям. Именно так подано в 1-й картине высказывание Лариной, а во 2-й — монолог Няни про «старые года». Откровенной условностью выглядит фраза Няни «Пойду ее покликать» при сидящей рядом на сцене Татьяне. В постановке «Новой оперы» вообще **условность** и картинность преобладают, а психологизм и отношения людей как будто из другого мира, здесь ими не занимаются. В центре внимания Колобова — движение состояний, отношения с судьбой — некая трагическая философия жизни. Хор «Болят мои скоры ноженьки», звучащий за сценой, в контексте спектакля «обретает новые оттенки смысла, становясь практически отпеванием молодости, надежд и потерянного счастья старшей Лариной» [15; 31].

В видеозаписи 2002 года мужские образы кажутся значимей женских. Онегин в исполнении С. Шеремета выглядит сильной, серьезной, демонической натурой: эффектное породистое лицо, романтические кудри, достоинство в поведении, мужественная манера пения — Шеремет предстает идеальным совпадением певца и образа. Контрастом взрослому, властному, самодостаточному Онегину выглядит подстриженный мальчик Ленский с лирическим тембром голоса (Д. Корчак). В начале сцены письма Татьяна, как распластанная птица, с раскинутыми руками прижимается спиной к двери-сетке. В такой же позе окажется в 5-й картине подстреленный Ленский. Почти всю сцену письма Т. Печникова проводит на коленях на авансцене рядом со свечой. Она не пишет письма, но и не проживает этой сцены по психологическим законам. Скорее, это лихорадка, где дирижер гонит оркестр в высоком темпе, а многие фразы певицы ускоряются до речитатива. Эпизод с Няней после сцены письма устранен, и Онегин появляется внезапно, будто молодец из хоровой строфы «Девиз, красавиц», поднимая лежащую ничком Татьяну. Шестеро девиц, сидящих на планшете сцены, остаются свидетелями сцены Онегина и Татьяны. образу Трике в спектакле придается новое, почти символическое значение. Гости на балу у Лариных проявляют такое повышенное внимание к его стихам, что невольно начинаешь вслушиваться в текст, — Трике подан как настоящий поэт. Но он подан и как беззаветно влюбленный: в его голосе и обращении к Татьяне ощущается неподдельная нежность. Однако подлинное значение этой фигуры обнажается в повторе мизансцены: Трике усаживает Татьяну в то же кресло, где только что сидела Ольга, а сам встает в позу

Ленского — на колени перед возлюбленной. Но подчеркнутая идилличность сцены Трике и Татьяны «постфактум» высвечивает нарастающий катастрофизм судьбы Ленского, в этот момент сидящего за спинкой кресла, приговоренно понурившись. Два тенора — один в светлом, другой в черном — оказываются по разные стороны оси, как два отражения-полюса. Ясно, что поэт Трике — своего рода alter-его Ленского.

В эпизоде вызревающей ссоры («Ты не танцуешь, Ленский»), где прием стоп-кадра «уводит» танцующих на дальний план и, будто наезд камеры в кино, перемещает наше внимание на главных героев, обращает на себя внимание Трике, активно переживающий драму Ленского. Ощущаемый Колобовым трагизм истории и повышенный нерв переживаний Ленского в сценическом плане поддерживаются отчаянным жестом на фразе «И сатисфакции я требую» (с пылом бросает пиджак на пол), трогательным прощанием с Лариной («В вашем доме» он поет, стоя на колени и по-детски прижавшись щекой к руке хозяйки дома). В финале сцены Ленский падает ничком на пустующую сцену, а оркестр заводит прощальные мотивы 5-й картины. На сцене начинает идти снег, в двери появляется «черный человек» Зарецкий. Всю симфоническую интродукцию секундант недвижно стоит в дверях — как неотвратимость. Прощальная ария Ленского решена как полное одиночество: во мраке сцены высвечен только он. С прекрасным нежным голосом, с внешностью мальчика, чувствительный и печальный, Ленский сейчас единственная душа в этом мире. Лишь оркестр в неглубокой яме, во главе с выражающим в этой постановке что-то очень личное Колобовым, находится в совместном переживании с героем. Именно в этот момент у рецензента возникает ощущение не мрачного Колобова-трагика, а «другого» Колобова: «Ленский в эти чудные мгновения был не одинок, его держал на своих волшебных волнах оркестр, ведомый Колобовым, но — другим: действительно, вдохновенным романтиком» [37]. Разведя героев по краям авансцены в начале дуэта «Враги», на вопросе «Не рассмеяться ль нам» режиссер дает почувствовать зрителю, какая это близкая дружба, какие теплые отношения еще недавно были между друзьями. Они обнимают друг друга за плечи, держатся за руки, смотрят друг другу в глаза! И лишь некая роковая сила заставляет обоих сказать «нет». При выстреле Онегин смотрит в противоположную от Ленского сторону. Поэт проваливается в дверь дома и зависает с поднятыми руками, как подстреленная птица. После дуэли Онегин остается лежащим ничком на авансцене — вот уже и третий главный герой оказался в это символической лейтпозе, наполненной трагизмом и безысходностью.

Он отрывает голову от пола, когда в пространство сцены проникают звуки полонеза и выходит череда военных в белых мундирах. Никакой жанровости (предметной или танцевальной) не предусмотрено

и на этом балу. Принцип цветовой символики продолжен в соотношении розового одеяния Татьяны и того же оттенка подбоя в плаще Онегина. Символична и мизансцена: почтенный Гремин приглашает Онегина присесть на «роковое» кресло справа — центральную точку во всей постановке, сигнал к вниманию зрителя. И действительно, мы наблюдаем за тем, как пораженный высказыванием Гремينا, Онегин поворачивается и пристально разглядывает Татьяну. А за ней, сидящей слева, вдруг начинает вполголоса звучать мужской хоровой унисон, подхватывая репризу греминской арии «Любви все возрасты...». Этот момент производит впечатление почти inferнальное: то ли звучание свыше, то ли глубокий, глухой душевный отголосок всех пожилых мужчин, то ли внутренний голос Онегина. Колобов поясняет свой ход: «Гремин поет свою арию у меня не один, а вместе с хором: все мужики-генералы поют вместо него и как бы вместе с ним один куплет. Потому что эта ария трагическая, а совсем не та, какой ее обычно исполняют. Любви-де все возрасты покорны... Этаким самодовольный молодящийся бодряк. Это трагическая ария: зачем я влюбился в эту девочку!? Он — человек, прошедший войну, проживший жизнь, он понимает, что она его не любит! Вот такой трагедии действительно все возрасты покорны. В этом ее смысл. Это крик души, а не самохвальство» (цит. по: [15; 31]).

В финальной сцене Онегину и Татьяне дано единственное в жизни свидание страстно любящих друг друга людей, единственный момент, когда чувства прорвались и могут быть высказаны друг другу. Метания Татьяны между чувством (оно очевидно и сильно) и долгом здесь предельно заострены благодаря смене мизансцен. Из одной крайности — разведенность по краям авансцены, выставленная Татьяной рука как защита от порыва Онегина — они бросаются в другую. Не в силах противиться чувству, Татьяна подходит к сидящему Онегину, кладет руки ему на плечи, гладит его волосы. Он бережно берет ее руку, согревает ее. Это общий момент блаженства для них, выражение сокровеннейших чувств. Взаимное осознание, что «счастье было так возможно», заставляет их вцепиться друг в друга в трагическом объятии невозможного. Но Татьяна в очередной раз, и уже окончательно, совершает порыв из его рук. Последняя фраза Онегина взята из первой редакции оперы: «О смерть! О смерть! Иду искать тебя!» Герой падает в «роковое» кресло. Следует «досочиненный» Колобовым эпилог. В присутствии всех действующих лиц в оркестре звучат фразы прощальной арии Ленского, только теперь мы «вчитываем» их в исход судьбы Онегина. Смысловым итогом постановки выглядит эстафета смерти, перешедшая от Ленского к Онегину, своего рода свершившееся духовное возмездие. Так Е. Колобов, мыслитель и художник, замкнул сквозную тему, услышанную им

в произведении Чайковского, и ярче всего ему удалось тему обреченности-судьбы-смерти провести через мужских персонажей.

Одной из самых заметных работ, представляющих современный **режиссерский театр**, стала постановка «Онегина» в Саратовском театре оперы и балета, впервые показанная в рамках XIII Собиновского музыкального фестиваля 2000 г. Спектакль молодого режиссера Д. Белова и художника А. Пикаловой, основанный на первой редакции оперы, продемонстрировал решительный пересмотр старых традиций «повествовательного» театра. По мнению критика М. Борисовой, этот спектакль — «событие, достойное XXI века. Спектакль в Саратове далек от двух главных крайностей российского театра — дремучей вампуки (т. н. традиции) и махровой актуализации (т. н. новаторства). В итоге, оторвавшись от реализма с психологизмом и крутизны с вандализмом, бабушка-опера заговорила на новом языке». Этот сценический вариант оперы «вырвался из замкнутого круга, по которому ходил русский оперный театр с его привычкой играть фабулу и психологию, доставая зрителя прямыми соответствиями. В Саратове ничего не изображают, а создают параллельный мир — иррациональный и заворачивающий» [6; 314–316].

Аналитический разбор тематики спектакля осуществляет Г. Садых-заде: «Общую идею и смысловые лейтмотивы постановки, собственно, прочесть можно было без труда. Главных было три: тема дороги и вечного неприкаянного странничества заглавного героя... Вторая тема: контаминация литературы и жизни, двух слоев реальности, в которых существует Татьяна... Выражается беспрестанным чтением с листов бумаги, розданных режиссером не только главным героиням, но даже и девкам, собирающим малину. Дополнительный мотив: листы бумаги, как символ ученичества. ... Третья тема — о неумолимости расчисленного заранее, еще до рождения героев, хода их жизни, о примате долга и соображений добропорядочности над чувством и страстями — ее символизирует указка, передаваемая Лариной своим дочерям, на манер эстафетной палочки» [26; 18].

Садых-заде представляет ту часть критики и публики, которая вызвала недоверие спектаклю, подчеркнув умозрительность режиссуры, которая выхолащивает лирическую составляющую музыки: «художественный текст, задаваемый партитурой Чайковского, упорно сопротивлялся предложенной Беловым интерпретации и никак не желал укладываться в прокрустово ложе хитроумных режиссерских уловок и сплетенной сети сценических лейтмотивов» [26; 18]. Но другая часть критики с жаром отстаивала концепцию Д. Белова: «если ваша мысль не уперлась раз и навсегда в типового „Онегина“, если вы еще не забыли, что за Чайковским стоит Пушкин с его иронией, игрой и ли-

цейскими проказами, вы найдете все крайне естественным и очевидным. ... Школьный класс — идеальная модель оперы, где ключевые темы — взросление личности, смена идеалов, отношение поколений. Классные дамы, как старшие (няня и Ларина), учат младших (Татьяна, Ольга и прочие девицы-красавицы), что „в жизни нет героев“ и „привычка свыше нам дана“. Взрослые истины давно вошли в школьную азбуку — переходящее из рук в руки сочинение... Татьяна комкает послание Онегину и пытается говорить своими словами. Увы, порыв души заканчивается возвратом к „замене счастья“ — привычке и прагматизму: в финале — верная долгу (парте, указке, мужу) классная дама, новая мама Ларина» [6; 315].

Одной из основ концепции явился образ главного героя, актерский шедевр народного артиста СССР Л. Сметанникова. По описанию Борисовой, «Главный герой... давно лишился чувств, кроме маниакального стремления ехать вперед. Не находя себе места, он проводит жизнь в вагоне поезда — почти как Чайковский, который вечно странствовал и тяготился общением. Однако дорога создает только видимость движения. Как в абсурдистской пьесе, „странствуя без цели“, герой все время сходит на одной станции — классной комнате, и всегда видит перед собой одно наваждение — Татьяну. ... Не человек, не оперный герой, а образцово изготовленный футляр, где пусто. В шляпе и длинном черном пальто с чемоданом Онегин смотрит сквозь очки на усадебное общество, не понимая, что от него хотят и желая поскорее исчезнуть. В такой же прострации он и покидает мир, который зачем-то проявил к нему интерес, и, обреченный на пожизненные странствия, направляется к поезду. Здесь знаменитая оперная фраза „Позор, тоска — о жалкий жребий мой!“ ... теряет мыльный пафос, наполняясь иронией и жутью» [6; 315].

Музыка Чайковского в постановке обретает новое слышание: этот «красивый и тонкий спектакль, обладающий удивительным магнетизмом... полон чеховских недоговоренностей и петербургских снов „Щелкунчика“» [6; 316]. Эмоционально-смысловое резюме спектакля трагично. По описанию М. Мугинштейна, «В конце ларинского бала поэт взлетит на парту, вспоминая золотые сны и распугивая обывателей, защищающихся бумагой от душевных порывов. Сраженный на дуэли, Ленский красиво упадет с парты: нельзя попираť данную свыше привычку и пытаться заменить ее счастьем. Обратный ход мы не проходили. Финальные реплики Онегина звучат по указке Татьяны, наследующей матери: так первый школьный урок „Слыхали ль вы“ (под руководством Лариной) приходит к последнему „Позор! Тоска!“. Кольцо замыкается. ... Попытки вырваться обречены. Саратовский „Онегин“ — грустная школа жизни в лирических сценах рубежа веков» [17; 236].

Сохраняемый в репертуаре Музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко «Евгений Онегин» в постановке самого основателя театра был снят с репертуара в 2001 г. (правда, в 1994-м была осуществлена его реконструкция в Венской Камерной Опере). Новый спектакль режиссера А. Тителя и художника Д. Боровского (2007) неизбежно должен был отдать прощальный долг классической версии, что сквозит в его общей тональности и некоторых аллюзиях. Мнения критиков по поводу этой работы были разнородными. Например, по словам В. Кичина, «изобразительно спектакль выверен, как швейцарский часовой механизм: любое отступление от графического силуэта нарушит его целостность. ... Последовательная и, возможно, принципиальная усредненность, „внеличностность“ исполнения главных партий уподобляет спектакль красивой озвученной гравюре» [12]. По ощущению М. Мугинштейна, спектакль несет в себе «образ культуры»: «оживающие скульптуры — персонажи пушкинских времен. Восемь белых колонн по диагонали как образ классического стиля, портик на заднике — цитата из легендарного спектакля основателя театра... Попытка сыграть современную историю в окружении зеркал прошлого мечтательна. Но такие записки на полях принадлежат, скорей, закончившемуся в конце XX века культурному циклу» [17; 237]. Е. Бирюкова классифицирует этот «предельно стильный и статичный» спектакль как событие, которое «честнее было бы назвать премьерой декораций, чем премьерой спектакля» [5].

Споры вызвала прежде всего режиссура. Для одних она оказалась далеко уступающей сценографическому решению: «Это не психологический театр, делающий основную ставку на актера. Но и не режиссерский, поскольку вместо концептуального решения, охватывающего собой все и вся, мы видим лишь некий произвольный набор приемов... Скорее, здесь можно было бы говорить о „театре художника“, в котором сценическое движение фактически подчинено „картинке“. Иные сцены воспринимаются просто как оживший макет. Именно эти моменты — лучшее, что есть в спектакле...» [16] Для других рецензентов в постановке была явлена «талантливая режиссура, абсолютно созвучная духу и музыке Чайковского, не лишенная новаций, но логичная и не противоречивая. Александр Титель... отлично показывает, как много можно еще сделать в этой запетой и заигранной до дыр на всех мировых сценах опере, не прибегая к эпатажу и дурновкусию» [14]. Не принимая современной режиссуры, которая «работает на разрыв музыкальных и сценических образов», Е. Цодоков является сторонником Тителя как «одного из немногих оперных режиссеров, пытающихся сопротивляться нынешней театральной практике. Для него внутреннее важнее внешнего, а музыкальный стиль не является пустым звуком. ...он чувствует

пульс времени, экспериментирует... но всегда осмысленно, не забывая, на чьей территории находится» [34]. Однако все отзывы критики сходились в том, что главная ценность этого «Онегина» состоит в сценографическом решении, и «театр художника» здесь доминирует. В. Кичин писал: «Это последняя работа Давида Боровского, одного из величайших сценографов века, — поэтому вычерченный на сцене изумительно прозрачный графический рисунок рассматриваешь с особой грустью и нежностью: он хрупок, как человеческая жизнь. Здесь сама цветовая гамма музыкальна: мерцающие переливы различных оттенков белого, серебристого, пастельного. Единственное, что не мерцает и что безусловно: черное, знак омертвления любого чувства. Все напоминает гравюру или даже теневой театр с его тщательной проработкой силуэтных деталей: вот точеный рисунок выкатившей на сцену кареты — каждая спица, каждый завиток фонаря ведут свою мелодию. ... Александр Титель ставит спектакль как дань памяти великого художника: сохранить волшебство изобразительного решения — ведущая задача. Он развивает намеченную Боровским игру: фигуры на сцене располагаются в графических композициях, которыми нельзя не залюбоваться. ... Во всем спектакле не найти округлой линии — все расчерчено по вертикали и горизонтали летящим штрихом: не народная драма и не, упаси бог, энциклопедия русской жизни, а „лирические сцены“, импрессионизм чувств...» [12]

Лаконичность и сдержанность режиссуры, ее намеренная позиция «на втором плане» по отношению к сценографии Боровского дают свободу рецензентам для расстановки своих акцентов. Поэтическое отражение спектакль находит в отклике В. Туровой: «На сцене — осень, дождь, солнце сквозь пелену. Свет, авторства Дамира Исмагилова, играет наравне с певцами, а иногда и в буквальном смысле затмевает их, оставляя от героев лишь точеные, словно вырезанные из бумаги, силуэты. ... Спектакль будто специально старается не шуметь, не привлекать внимания, не выпирать, не давить какими-то находками, парадоксами. Он и профессионален, и красив, но легок и случаен, как пушкинские рисунки на полях собственных рукописей. Есть в нем грустная интонация сознания искусственности происходящего на сцене. ... Ни одно движение не заканчивается ничем — рука не встречает руки, поцелуй не длится долее секунды, а танец так стремителен, что и не знаешь, был ли. В этой ненамеренности происходящего, в этой пастельной случайности — вся красота спектакля, и именно этим он и вызывает те самые сильные эмоции, которые сам вроде бы тщательно скрывает» [33]. Е. Цодоков также настраивается на поэтическую волну спектакля: «Чего стоит, например, „полет“ Татьянинного письма в руках няни, а затем внука. ... А как ошеломительно трагичен еще один переход, от сцены дуэли к петербург-

скому балу... — лежащего Ленского буквально „выметают“ со сцены, как отживший и ненужный хлам. Вообще, визуализация смены настроений — большая удача спектакля. ... А как не восхититься хоровым эпизодом „Девицы, красавицы“, решенным в духе крестьянских картин Серебряковой!» [34] Одна из впечатляющих находок спектакля — «белая пантомима», поставленная И. Ясуловичем. Долго и неподвижно стоящие белые скульптуры, подобно гипсовым статуям изображающие четырех протагонистов, после первых аккордов вступления начинают двигаться, обобщенно изображая основной конфликт сюжета. «Мимолетно перед нами проносится сцена дуэли, затем четверка медленно покидает сцену, застывая в глубине портика и как бы передавая эстафету живым персонажам. В дальнейшем по ходу действия пантомима продолжает жить как бы в параллельном мире, появляясь в кульминационных моментах и придавая объемность происходящему» [34]. И все-таки динамика сценографического рисунка оказывается в образном отношении наиболее «говорящей». Спускающиеся из-под колосников «урбанистические конструкции... становятся то кроватью для Татьяны (Сцена письма), то сушками для идеально белого белья (его развешивают идеальные селянки, распевая „Девушки-красавицы“...), то гардеробной палкой с сотней вешалок-плечиков (Татьянины именины), то развернутой в одну длинную гирлянду великосветской люстрой (Петербургский бал)» [5]. Все пишущие о постановке в качестве одного из самых выразительных ходов отмечают символику вращения колонн: «До антракта они обращены к залу белой стороной и неподвижны, но после начинаются метаморфозы. По мере приготовлений к дуэли Онегина и Ленского колонны становятся метафорой бытия, преломленного убийством: они оборачиваются черной, теневой стороной и, накрываясь, теряют устойчивость» [20].

Близость по времени двух московских премьер побуждала критиков к сравнению: «Онегин» Тителя, казалось, был «обречен на сравнение с постановкой Дмитрия Чернякова... ..постановка не переосмысливает традицию радикально, как работа Чернякова, но и о том, чтобы влить новое вино в старые мехи, речи нет. Спектакль скромный, неброский, но в то же время трогательный, красивый и живой. ...если „Онегин“ Чернякова — Ведерникова хорош для гурманов, то „Онегин“ Тителя — Коробова оптимален для тех, кто открывает для себя оперу» [20].

«Евгений Онегин» Д. Чернякова (Большой театр, 2006) стал для автора этой статьи особым. Из тех спектаклей, что сильно воздействуют на зрителя, определяют раз и навсегда доверие к режиссеру, их создавшему; что влияют на профессиональные приоритеты, определяя вектор научных и творческих интересов; что заставляют глубже заглянуть внутрь человека, внутрь себя; что своим высказыванием обновляют кар-

тину мира внимательного зрителя. После вчувствования в эту версию сложно смотреть другие интерпретации, насколько взгляд Чернякова убедителен, настолько режиссерское высказывание самодостаточно, масштабно, властно по силе мысли и переживания ключевых экзистенциальных тем. Неслучайно петербургский спектакль В. Бархатова будет осознан частью критики как «Онегин после Чернякова».

К работам Д. Чернякова применимы основные признаки **режиссерского театра**: ориентация не на либретто, а на партитуру (на то, о чем повествует музыка), и отсюда свобода от ремарок, от привязки к определенному времени и пространству; статус режиссера как автора спектакля (к Чернякову часто применяется понятие «автор сцены», т. е. режиссер и художник-постановщик в одном лице); наличие режиссерского «сверхсюжета»; метафорический язык сцены, далекий от прямой иллюстративности. «Онегин» — пожалуй, одна из самых теплых, сердечных постановок Чернякова, однако и в ней ясно сказывается трагическое мироощущение режиссера, а тема беспощадности судьбы и общества по отношению к человеку прорастает по мере развития действия.

Режиссер активизирует для музыки этой оперы психологическую опцию своего слуха, сценическим действием будто «опрокидывая» звучащее на внутренний мир героев. И если ариям интровертность присуща по самой их природе, то для хоровых и симфонических номеров интровертизация выступает новшеством. Они подробно сценически отыгрываются, со стремлением действительно выразить психологические состояния музыки. Уже во вступлении к опере взгляд Татьяны в окно как бы порождает ее лейттему, считываемую зрителем как «внутренняя» тема Татьяны. Мы ощущаем, что сидящие за столом гости никакого отношения к этой музыке не имеют, поскольку общество уведено в трапезничающий и звенящий столовыми приборами «фон», а Татьяна совершает свой мечтательно-отрешенный проход вдоль окон залы.

Черняков идет по пути психологизации, переводя жанровые номера из разряда «внутрикадровых» (имеющих бытовую привязку) в разряд «закадровых» (являющихся атмосферной, эмоциональной или психологической характеристикой). То, что крестьяне не выходят во время хора «Болят мои скоры ноженьки», — это отказ от следования ремаркам, но не отказ от музыкальной драматургии. Не буква, но дух. И дело не в том, что протяжная крестьянская песня становится застольной, хотя это вполне вписывается в чеховский антураж разночинного застолья. А суть в том, что лирическая песенность здесь резонирует с состоянием Лариной. Этот прием позволяет мгновенно выстроить «биографию» образа: прорвавшиеся рыдания — проявление воспоминаний о прошлом, возникших после утешительной морали «Привычки свыше» и самообмана «Но муж меня любил сердечно». Смена протяжной

на плясовую тоже имеет точный психологический отклик в героине. Два хоровых номера оказываются тесно связаны с переменной эмоций Лариной, переживающей на наших глазах (благодаря игре М. Касрашвили «дайджест» своей жизни.

Любую музыку, которая раньше трактовалась как «вставная», автор спектакля психологизирует, наполняет подробным драматическим действием, рассказывающим о развитии отношений или состоянии персонажа. Даже, казалось бы, за время такого сентиментально-элегического дуэта, как «Слышали ль вы», Черняков успевае подчеркнуть разницу между сестрами (Ольга удобно усаживается, а Татьяна, стеснясь, скромно стоит) и выстроить проход Лариной, режиссирующей отрепетированный номер, попутно презентуя гостям и дочерей (показать «товар» лицом), и саму себя (успеть украдкой надеть серьги). Первая картина дает емкое и точное представление о каждом персонаже. Она дает характеристику Лариной как центра усадебного мира, как хозяйки дома, претендующей на статус «светской львицы», держащей все в своих руках. К тому же — женщины с резкой переменной настроений, с большим и еще не изжитым прошлым, как кажется, похоронившей в нем чувства и много надежд. «Ларина в исполнении Маквалы Касрашвили — ключ к пониманию всего режиссерского замысла. Из второстепенной фигуры „среды обитания“ она превратилась в ярчайшую личность, которая творит своим жизненным талантом атмосферу этого теплого дома. Ларина смеется и рыдает над самой собой, не оставляет никого без внимания, суетится, все улаживает и устраивает, всех тормозит и „заводит“» [22].

Уже с 1-й картины закладываются драматические пружины в отношения и «взаимная разнота» — между Ольгой и Ленским, между Ольгой и Татьяной, между Ленским и Онегиным. Между всеми — разные по разряду «нити накаливания». Ольга не понимает Татьяны, взглядом осуждает маму-Ларину, когда та привирает гостям о любви к ней мужа, хищной женской повадкой оценивает беседующего с Татьяной Онегина. Даже в массовке, не говоря уже о протагонистах, работа над характерами, реакциями, взглядами, жестами проделана с тщательностью кинематографического «крупного плана». Жизнь и эмоции Лариной-старшей, а за ней и Ольги — это поведение напоказ, на публику. И гости их дома оказываются в неловком положении наблюдателей внутренней жизни, выносимой на всеобщее обозрение. В Татьяне обозначены иноприродность, поведение одиночки-«аутиста» и существование совершенно в отдельном мире — в своем внутреннем. Одновременно она наблюдатель, умеющий вчувствоваться во внутренние миры других: в 1-й картине она наблюдает как истерику матери, так и жестковатую реакцию Ольги на чувство Ленского. И то, и другое она воспринимает обостренно и сумеет соотнести с возможным сценарием собственной судьбы.

Почти все сольные номера становятся мини-спектаклями, открывающими нам историю взаимоотношений или предвещающими дальнейшее развитие событий, о котором еще никто не мог бы и помыслить. Глубина взгляда в прошлое Лариной дополняется давней «биографией отношений» между Татьяной и Ольгой. Ария Ольги, обычно безобидно портретная, у Чернякова превращена в зарисовку-действие, выявляющее разность двух натур, одна из которых предъявляет претензии ко второй («Зачем вздыхать»), а та воспринимает попытку взаимодействия как враждебное вторжение в свой мир. Отношения сестер драматичны и предельно заострены (дистанция между ними в 4-й и 5-й картинах достигнет уровня бытийственной).

Любовное признание Ленского решено как зачитывание поэтом сонета, написанного после вчерашней встречи с возлюбленной, но также насыщается драматическим действием, вносящим второй содержательный слой. Происходящие во время арии мелкая ссора с Ольгой, не принимающей всерьез стихов и чувств Ленского, и дальнейшее примирение выстроены как предвестие будущего прозрения и трагедии Ленского. Он — поэт и любящий; она не придает значения ни его дару, ни его чувству.

Статика сценографии в постановке Чернякова способствует сосредоточенности на внутреннем: пространство сцены выступает не столько как привычное, физическое пространство обитания, сколько как визуализация психологических траекторий. А мизансценическое движение организуется, как правило, за счет пластической лепки массовки и графически точных, но естественных перемещений главных персонажей, при семантическом закреплении за ними определенных точек сценического пространства.

Режиссером найдена генеральная смыслообразующая мизансцена — стол по центру и рассадка героев тем или иным образом относительно него. Полярные позиции за столом для Татьяны и Онегина — та ось натяжения, которая обнаружит зеркальность двух свиданий. Сдвиг стола произойдет лишь во 2-й и 5-й картинах, в моменты, когда для героев рухнет прежняя картина мира. И только единожды и одному будет подарен взлет над столом — на это способна лишь Татьяна в момент наивысшего проживания любви.

Небывалый энергетический подъем, который Татьяна переживает в сцене письма, подготовлен накоплением энергии в начале 2-й картины. «Контрапункт» большого эмоционального подъема в оркестровом вступлении и абсолютной статике, «замороженности» Татьяны в физическом плане (как будто она весь вечер просидела на том самом месте, с какого впервые увидела Онегина) — это процесс накопления внутри героини нового качества, подготовка «взрыва» всего ее мироощущения. Режиссер точно идет за музыкой: в сцене письма смена эпизодов музы-

кальной формы становится для него руководством к переключению состояний Татьяны, стадий преобразования души и динамики мироощущения. На театральном языке это выражено с помощью смены мизансцен, адресатов Татьяны (обращение к Онегину, к самой себе, к Всевышнему) и даже через попытку в какой-то момент сыграть чужую роль и обратиться к Онегину от лица условной «Ольги». Говорить здесь о динамике мизансцен вполне правомерно, поскольку актриса настолько вступает во взаимодействие с пространством, что напитывает различные его сегменты разной энергетикой, и картины, увиденные ее внутренним оком, оказываются визуализированы для зрителя. Благодаря творческому воображению Татьяны возникает эффект присутствия Онегина, так точно соответствующий состоянию влюбленного человека. А. Парин в своей рецензии писал: «Квинтэссенция метасюжета — Татьяна в исполнении тончайшей Татьяны Моногаровой. Все, что мы знаем о Татьяне, об ее идеализме и визионерстве, рассказано режиссером и певицей нежно, ясно и безжалостно. И трепещущие на ветру занавески в конце сцены письма — лишь бахрома от привычного оперного образа Татьяны прежних постановок. Новый спектакль словно захлопывает традицию, начиная новый театральный отсчет» [22].

Режиссер точно слышит музыкальную кульминацию — эмоциональный подъем в репризе арии («Вообрази») и в оркестровом проведении *Des-dur*. Прыжок Татьяны на стол естественно соответствует этому эмоционально-духовному подъему — здесь и решимость «судьбу вручить» другому, и вознесение любовью на неведомую прежде высоту. В антракте телевизионной трансляции 2008 г. парижского канала „Arte“ режиссер говорил об этой сцене: «Конечно, сцена письма является краеугольной, потому что это попытка полета, попытка вырваться за пределы нормальности, обыденности». А художник по свету Г. Фильштинский пояснял: «Эмоции Татьяны настолько сильны, что это выходит за пределы обычного человеческого существования, — и вы видите, как вдруг, уже абсолютно на небытовом уровне (хотя до этого все было бытово: она закрыла дверь, и. т.д.)... вдруг накал страсти зашкаливает настолько, что это выходит за рамки обычного физического явления. И уже на метафизическом уровне начинает все раскаляться, взрываться люстра, распахиваться окно...»

Начиная с 3-й картины становится очевидной ключевая для режиссера смысловая оппозиция — интимное и публичное: необходимость человека жить постоянно на чьих-то глазах, оценивающих, бесцеремонно сующихся в его личную жизнь. Тема публичности подчеркнута в спектакле постоянным фоном общества: звоном тарелок, хохотом толпы, снующими на втором плане служанками (что особенно диссоциирует во время предсмертной арии Ленского).

Хор «Девицы, красавицы» оказывается наделен серьезной драматургической нагрузкой. На вербальном мотиве «не ходи подслушивать, не ходи подсматривать» Черняков строит одну из главных тем постановки — тему соглядатайства. То, что для героини интимно, прислуга делает публичным. При этом хор сочетает в себе несколько функций. С одной стороны, благодаря легкой, игривой образности и своему местоположению он служит временным отстранением от психологической драмы. С другой — в нем есть и дразнящий подтекст, связанный с темой публичности: бойкая девица постукивает в окно, а затем прислуга любопытствующей «гусеницей» вваливается в комнату к Татьяне. «Закадровая» подача хора способствует тому, что психологическое и атмосферное не загораживается внешним «бытоподобным» действием. Девичья суэта резонирует с будоражащей атмосферой ожидания Татьяной прихода Онегина. Подтекст «подсматривания» будет выведен в сценический текст, на поверхность, уже после ухода Онегина, когда на репризных звуках хора одна из девиц со смехом, не выдержав, выбежит из-за шторы в той самой комнате, где только что произошло объяснение.

В сцене Онегина и Татьяны в 3-й картине режиссер подчеркивает стремление героя оградить приватное, без посторонних глаз, пространство общения с Татьяной (он закрывает дверь комнаты, а в конце, при звуках хора, старается свернуть разговор и надеть «маску отчуждения»). И снова режиссер точно придерживается внутреннего членения музыкальной формы, именно в средней части арии организуя физическое — а в координатах этого спектакля психологическое, душевное — приближение Онегина к Татьяне. Жестом «не отпирайтесь» он снимает с нее всю неловкость положения, тепла и нежности в его голосе становится все больше, и он проводит всю арию (вплоть до слов «Учитесь властвовать собой») от своего сокровенного «я». Татьяна встречается со встречной исповедью! Режиссер последовательно, на протяжении всей оперы, проводит принцип «оправдания» Онегина. Он и Татьяне ни секунды не хотел причинить зла, и в Ленского категорически отказался стрелять...

Мотив драматического взаимодействия человека и общества достигнет кульминаций в сценах ларинского и греминского балов, в первом по отношению к Ленскому, во втором — по отношению к Онегину. Вслед за Чайковским Черняков выстраивает многоцентровую композицию, занимаясь каждым героем как объемным персонажем, со всей человеческой подробностью. Так, в 1-й картине дается, прежде всего, богатый психологический портрет Лариной, а также намечаются «ветви» отношений и характеристики всех остальных главных героев. Обнажив во 2-й картине внутренний мир Татьяны, 3-я картина «работает» на Онеги-

на. 4-я картина — время Ленского, концептуальный центр постановки и шедевр режиссерской архитектоники. «Инсценизация» симфонических эпизодов здесь в особенности служит психологически подробному и плотному нагнетанию драмы. В симфоническом антракте бесшумно разыгран эпизод Онегина, снова привезенного Ленским к Лариным и явно чувствующего здесь свою неуместность, и Татьяны, которая после утреннего объяснения с адресатом письма находится настолько в «убитом» состоянии, что даже подарка не может удержать в руках. Появляющееся в этой картине ружье рифмуется с игрушечным пистолетиком в руке Ленского-Трике, настоящим — в руке Онегина в финале оперы, — и само выстрелит в 5-й картине. Одновременно ружье добавляет всей истории и образу Ленского нечто, созвучное мающим, не находящим себя в жизни и страдающим от неразделенной любви героям Чехова, которые имеют дело с выстрелами (Треплев, дядя Ваня, Тузенбах), а также лишнему, запутавшемуся человеку Вампилова (Зилов в «Утиной охоте»). По удачному выражению А. Карась, «Черняков набрасывает здесь нежный очерк театральной истории» [11]. В дополнение к чеховской атмосфере ларинских сцен и сквозной теме недоговоренностей, не встреч и невзаимностей ружье отсылает к отечественной драматургии насквозь через XX в., а взаимоотношения Онегина и общества в 6-й картине имеют явную отсылку к положению Чацкого в пьесе Грибоедова.

На протяжении ларинского бала происходит «собрание» образа Общества как коллективного персонажа. Хор «Пир на славу» превращен по методу Чернякова в действо: Ларина поочередно выбирает для парного танца такие типажи, которые начинают лепку этого коллективного образа. Все это аномальные типы, почти гоголевские (лысый, громадный, толстый, «радикулитный»), и потом уже не удивляешься, когда такое Общество с удовольствием сбегается на ссору как на информационный повод, подзуживая друзей и устраивая из шутливой насмешки над Ленским почти сцену травли. Режиссер успевае здесь сказать и о русском характере, не знающем меры и не отличающем в своей разгульной инерции игры от жестокого унижения, и о смехе как персонаже-убийце, на наших глазах, беспричинно разрушающем жизнь человека. Черняков расставляет свои оценки с предельной ясностью: именно общество, которое разжигает ссору своим базарным любопытством и смехом, которое не принимает чудаков и поэтов, — вот на ком лежит черная вина за случившееся. Но еще сильнее неувимая траектория судьбы. «Незначай» перерастает в трагическое. Этой версии оперы очень близко чеховское: *«Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни».*

Через судьбу Ленского концепция режиссера транслирована с максимальной полнотой. Для скрупулезной передачи того, как развивает-

ся внутренняя драма героя, Черняков дает ему больше музыкального материала, чем предусмотрено композитором. Ленский с первой же реплики перехватывает партию Трике, будто тот — навеки замолчавший пожилой поэт, передавший эстафету молодому, и разыгрываемый им фарс выйдет явным проявлением отчаяния. В образ Ленского режиссером вчитан значимый для русской культуры лейтмотив трагической судьбы поэта-провидца. А. Карась отмечает, что «об этой роли и партии хочется писать подробно и долго — о том, как внезапно простодушный паренек в сером пиджаке превращается в безумного поэта, опаленного страстью, как превращается он в мсье Трике, точно Меркуцио, на все лады разыгрывая свой короткий роман с жизнью, как мчится к своей судьбе подобно самому Пушкину — с презрением к ничтожной интриге, с ужасом и смирением перед неотвратимым концом» [11]. 5-я картина подхватит это ощущение случайности, но необратимости смерти Поэта (постановка Чернякова заставляет слово «поэт» писать с большой буквы). Ленский — Поэт, если не по стихам, так по судьбе. Вообще арии Ленского решаются Черняковым необычным образом. И в 1-й, и в 5-й картинах Ленский поет «через» листок бумаги с написанным им прежде стихом. В первом случае — любовный сонет, набросанный в порыве после вчерашней встречи с Ольгой; во втором — сонет погребальный, прощальный, написанный им будто заранее, пророчески. Режиссером движет желание «снять» прямое выражение чувства, «снять» мелодраматизм — и делается это за счет опосредования лирического высказывания. Ария 4-й картины «В вашем доме» — единственное высказывание Ленского, не опосредованное ничем, «чистое», обнаженное.

Знаменитая ария-элегия Ленского 5-й картины — маленький режиссерский шедевр. Сценическое бытие арии несет модуляцию в надсюжетный театральный контекст. Черняков ставит не просто «Онегина», а «Онегина» в Большом театре. Благодаря голосу А. Дунаева, столь близкому к тембру Лемешева, благодаря облику Ленского и игре старушки из миманса оживает легендарная традиция поклонения певцам Большого театра (да и не только Большого). В красавце, сидящем рядом в зимней шапке-формовке, склонившемся над своим стихом и прекрасным голосом интонирующем оперный шлягер, милая зрительница вдруг видит не персонажа, а оперную «звезду». Радости, смущению, умилению старушки нет предела. Но оживает эта традиция преклонения перед оперным искусством лишь на минуту, чтобы уже с новой силой вернуть нас в психологический контекст драмы. Возвращаясь внутрь сюжета и понимая происходящее, этой умудренной опытом даме остается лишь разрыдаться при виде жестокого равнодушия Ольги, всецело занятой поиском серьги и в упор не замечающей близкого человека. Дуэли не будет, а будет случайный выстрел ружья в тот момент, когда

Онегин старается отобрать его у Ленского. Между финалами 4-й и 5-й картин образуется смысловая арка: удушье Ольги после выстрела в Ленского — запоздалый ответ жеста нежности и успокоения, который Татьяна дарит Ленскому, размахивающему ружьем в доме Лариных в состоянии крайнего отчаяния. Татьяна предвидит и предчувствует, Ольга способна лишь на реакцию «постфактум».

6-я и 7-я картины образуют драму Онегина. Симфонический полонез услышан не в прикладном значении (как танец или «внутрикадровая» музыка), а как характеристика среды — высокомерного общества или клановой тусовки, которую рецензенты сравнивают то с новыми русскими, то с избалованной партийной элитой. Режиссер акцентирует крайне униженное положение Онегина в греминском обществе: его игнорируют, им пренебрегают, он для них даже не равных среди многих, а просто «ноль». Онегина никто не хочет видеть сидящим рядом с собой; ему приходится самому нести себе стул из прихожей, на него проливают суп, он спотыкается и падает... Невписанность в общество, отторгнутость и беспощадность — это отношение к Онегину не режиссера, а именно Общества № 2. Явственная аналогия с Чацким, которого общество Фамусова объявляет сумасшедшим, возникает благодаря мизансценическому сходству оперной сцены с тем, как обычно ставится этот эпизод в драматическом театре (текстовая подсказка в либретто — «И попал, как Чацкий, с корабля на бал»). Лишь только Онегин произносит внутренний монолог («И здесь мне скучно») в качестве застольной речи, его начинают сторониться, избегать, опасаться — гости встают со своих мест и, подобно воронью, активизируясь и кучкуясь, злословят о нем (для этого режиссер вставляет хор из первой редакции оперы, обычно купиремый). Судьба изгоя, аутсайдера предуготовлена Онегину уже в самом начале его появления у Греминых. Приятие ларинским обществом высказывания Онегина о себе как само собой разумеющейся «причуды» высокого гостя обернется резким неприятием такого рода поведения в греминском обществе. С этого момента начинаются его жестокие уроки.

Известная ария Гремينا придумана как мини-спектакль, в котором все гости этого богатого зала, замерев в почтении, слушают о любви князя к Татьяне. Текст середины арии («Среди лукавых, малодушных, Шальных балованных детей... Среди кокеток богомольных, Среди холопов добровольных») обрастает конкретикой — обходя гостей, Гремин похлопывает по плечу мужчин и привечает дам, как бы указывая на все сомнительные типы и изъяны, перечисленные в тексте. Вот же они, перед нами! И они же спокойно, лицемерно усмехаясь, слушают свои «диагнозы» от Гремينا. Репризу арии Гремин поет прямо «в упор», в лицо Татьяне, а она надевает на себя царственную улыбку. Именно

этот момент заставляет говорить о намеренном позиционировании парой своего благополучия, о выбранной Татьяной и Гремимым «маске», «программе», которую они несут для чужих глаз.

7-я картина, во время симфонического вступления к которой страдающая Татьяна находит опору рядом с Гремимым, дает понять, что между супругами установлено абсолютное доверие, что Татьяна давно поведала мужу о своих чувствах к Онегину. И что Гремим, с его отцовской мудростью и надежностью, готов снова спасти Татьяну от болезни любви, как уже сделал когда-то. В Гремине Татьяна нашла человека, который всегда будет уважать ее чувства и сохранять неприкосновенность ее внутреннего мира. Взаимоотношения супругов в 7-й картине служат разительным контрастом к самопрезентации VIP-пары во время застолья. Оставив Татьяну с Онегиным объясниться наедине, муж вовремя появляется в конце сцены, чтобы увести ее. Пара проходит «сквозь» Онегина, будто мимо пустого места. Тогда и возникает пистолет, представленный Онегиным к своей груди.

Жизненные уроки привели Татьяну, с одной стороны — к полной открытости и откровенности перед мужем, а с другой — к закрытости своих чувств от чужих глаз. Отныне ее внутренний мир и ее светское позиционирование — это два мира, разделенные непроницаемой границей. Гремим подарил Татьяне ту защищенную публичность, которой у нее не было раньше. К 6-й картине она приобретет эту защитную оболочку, а в 7-й уже не захочет от приобретенного отказываться.

В постановке Чернякова на многих уровнях проявляется принцип зеркальности (по принципу сходства или, наоборот, контраста):

Начала 1-й и 6-й картин — это застолье, в котором звуки столовых приборов, разговоров и смеха гостей привносятся режиссером как звуковая характеристика среды, общества. Это характеристика «внешнего», чуждого «внутреннему».

Оба представленных общества — и ларинское, и гремимское — получают от режиссера нещадный приговор. В обоих случаях они враждебны человеку и губительны для его судьбы — будь то Татьяна, Ленский или Онегин.

Слыша музыкальную перекличку («Пускай погибну я» в устах Татьяны и позднее «Увы, сомненья нет» в устах Онегина), режиссер оба состояния внезапного любовного «удара» подает как «ломку», одурь, как внезапную силу, душевно и физиологически меняющую самочувствие человека. Только в случае Татьяны за этим ударом последует возвышение, прыжок на стол, а Онегина клонит, будто при корабельной качке, вниз. И в сцене письма свет зажигается и будет нарастать, вплоть до перегорания люстры как метафоры запредельного, метафизического напряжения, а происходящее с Онегиным сопровождается гаснущим

светом. Два этих противоположных вектора не случайны, они наделены режиссером полярной значимостью. Любовь-озарение, любовь-молитва, любовь-самоотверженность — и любовь-реванш, любовь-желание.

Две сцены объяснения (3-я и 7-я картины) строго зеркальны по мизансцене (противоположное расположение героев по краям длинного стола), но в обоих случаях Татьяна является недвижимым центром притяжения для Онегина, осуществляющего движение (пространственное = душевное) по отношению к ней.

Несколько сценических мотивов связывают Ленского и Онегина: в преддверии краха судьбы и того, и другого режиссер сажает спиной к зрителю с подавленно опущенной головой; они оба проявляют самоуничтожение, становясь на колени (Ленский — в момент фарса-отчаяния, Онегин в последнем свидании с Татьяной); и они оба оказываются на фоне дотошно убираемой посуды, отчего личная драма каждого обретает пронзительную ноту одиночества.

Музыкально и сценически выделены два дуэта обостренного предпрощального слышания друг друга: предшествующий дуэли дуэт Ленского и Онегина «Враги» и единственный момент взаимности Татьяны и Онегина «Счастье было так возможно» в финале оперы.

Множество отражений можно увидеть и в соотношении персонажей. Это и парное душевное родство Ольги с мамой-Лариной и Татьяны с Няней. Это и контраст, заметный в отсутствии какого-либо позиционирования в любовном признании Ленского (не замечая общества, только для Ольги) — и намеренном позиционировании своей пары и своего чувства к Татьяне в арии Гремина (беззащитность первого — и абсолютная защищенность второго). Или — сходство в том, как в 1-й картине, сопровождаемый улыбками и жеманством гостей, входил Онегин, а в 6-й на фоне аплодисментов общества входит Гремин.

Однако считывание структурных связей, арок, отражений и перекличек внутри спектакля несколько не заслоняет его плотного эмоционально-смыслового воздействия. Напротив, постановка более всего располагает к анализу психологических открытий, совершенных режиссером, ибо в ней совершается глубокое, до психоанализа, проникновение во внутренний мир человека. В итоге, «Онегин» Чернякова ставит и задает совсем иной уровень вопросов, чем среднестатистические российские «Онегины». Не человеку приписываются оценки «прав» или «виноват», не человек полномочен распоряжаться своей судьбой, а есть нечто, что выше и больше нас, нечто неуловимое. Законы несовпадения, недопонимания, не встреч, размолвок, недоговоренностей — трагические в своей неуловимости законы жизни.

Почти единодушное признание спектакля критикой вполне выражают слова А. Парина: «Евгений Онегин» в Большом театре выстроен

как драматический спектакль и потому становится событием оперы. ... режиссер Дмитрий Черняков в ходе спектакля взрывает стереотипы восприятия „Онегина“ изнутри. Он отгораживается от всех штампов Оперы Ивановны и, каким-то невиданным волевым усилием отряхнув со своих мыслей все закостеневшие зрительные образы, заново творит из музыки живой и трепещущий мир» [22].

Л. Гроссман писал о подлинной, живой критике, что «она рассматривает произведения искусства, независимо от эпохи их создания, как актуально живые силы, формирующие современность. Ибо понять произведение искусства, значит, прежде всего уловить в нем живые отзвуки на голоса новых поколений» [8]. Но разве поддержание такой «бесперывной связи между шедевром и новыми поколениями» не является одной из задач театра? Множественность сценических версий подтверждает современный научный взгляд на произведение искусства как на открытую систему, в которой каждая последующая интерпретация лишь открывает новое «окошко» в бесконечном коридоре смысловых пластов произведения, о существовании которых автор, «отпуская» произведение в мир, вероятнее всего, и не предполагал. При, казалось бы, довольно очерченных границах интерпретации, predeterminedных самим произведением, спектр постановочных версий «Евгения Онегина» даже в рамках трех десятилетий оказывается довольно разнообразным. Здесь и «театр прямых жизненных соответствий» с повествовательной доминантой (Б. Покровский, 1944), и метафорическое высказывание (Б. Покровский, 1991), и включение приемов игрового театра (Ю. Александров), и вариант преклонения перед традицией в сочетании с «театром художника» (А. Титель). И случай, когда новая концепция оперы и авторская музыкальная редакция Е. Колобова находят наиболее адекватное сценическое воплощение в формате условного театра. И современный режиссерский театр, стремящийся к драматизации и даже трагедизации произведения (постановки Д. Белова и Д. Чернякова).

Наряду с дирижерской режиссурой, принесшей поэтизированную интерпретацию оперы (Ю. Темирканов), были и примеры, когда за постановку «Онегина» брались режиссеры драматического театра. Например, спектакль Ю. Любимова в Бонне (1987) являл собой «переосмысление, следуя опыту Мейерхольда, через жесткое приближение к роману Пушкина» [17; 235]. Период 2010–2015 гг. будет отмечен новыми сценическими версиями «Евгения Онегина», самой неожиданной из которых станет работа А. Жолдака, также драматического режиссера, выстраивающего сложные, «взрывные» отношения с музыкой.

Тенденция приглашения на постановку зарубежных режиссеров, редко практикуемая по отношению к русской опере, в 2002 г. апроби-

руется в «Онегине» Мариинского театра. Поставленный французами М. Ляйзером и П. Корье спектакль получился аскетичным, ориентированным на сценический минимализм, покорившим большинство критиков психологической точностью и органичностью проживания истории молодыми певцами. Екатеринбургский театр оперы и балета подхватит эстафету взгляда на «Онегина» глазами иностранцев в 2014 г., и этот опыт приведет к осовремененному, картинно-визуальному и несколько эклектичному по выразительным средствам результату. Однако театральные опусы А. Жолдака, В. Бархатова, А. Степанюка (Санкт-Петербург), Д. М. Каэги и Г. Штольвицера (Екатеринбург) — это уже следующая историческая веха и предмет отдельного исследования.

Литература, источники

1. Юрий Александров: «В душе у каждого живет свой театр» // Мариинский театр. 1993. № 15–16. С. 7.
2. Асафьев Б. «Евгений Онегин». Лирические сцены П. И. Чайковского. Опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии. М.; Л., 1944.
3. Асафьев Б. Два «Онегина» // Асафьев Б. Об опере. Л., 1976.
4. Бiryокова Е. Мечтам и годам нет возврата // Время новостей. 2000. 20 окт.
5. Бiryокова Е. Обратная сторона колонн // Коммерсант. 2007. 2 мая.
6. Борисова М. Вы мне писали? Не отпирайтесь! («Евгений Онегин» в Саратове) // Новая русская музыкальная критика, 1993 — 2003. Т. 1: Опера. М., 2015.
7. Ганичева Н. Режиссер-поэт. К 100-летию Ильи Шлепянова // Мариинский театр. 2000. № 5–6.
8. Гроссман Л. П. Жанры художественной критики (1927) // Гроссман Л. П. Цех пера: эссеистика. М., 2000. С. 235.
9. Долгачева Л. И тут входит Ленский // Культура. 2000. 26 окт.
10. Журавлев В. Большой гешефт // Ведомости. 2000. 20 окт.
11. Карась А. Застольный период // Российская газета. 2006. 5 сент.
12. Кичин В. Скажи, которая Татьяна? // Российская газета. 2007. 4 мая.
13. Кристи Г. Работа Станиславского в оперном театре. М., 1952.
14. Матусевич А. Кураж без эпатажа. — Режим доступа: <http://www.operanews.ru/12121606.html>
15. Мельникова А. Творческий метод Колобова. К проблеме стиля и жанра // Музыкальная академия. 2009. № 2.
16. Морозов Д. Бегают дворовый мальчик... // Культура. 2007. 17 мая.

17. *Мугинштейн М.* «Евгений Онегин» // *Мугинштейн М.* Хроника мировой оперы, 1600 — 2000. Кн. 2. 1851 — 1900. Екатеринбург, 2012.
18. *Нестьев И., Ярустовский Б.* Сценическая история «Евгения Онегина» // Чайковский и театр: статьи и материалы. М.; Л., 1940. С. 37–79.
19. *Нестьева М.* Давно умолкнувшие чувства... // Московский наблюдатель. 1994. № 9–10. С. 41
20. *Овчинников И.* Ожившие статуи // Московские новости. 2007. 4 мая.
21. *Парин А.* Фантом русской оперы. М., 2006.
22. *Парин А.* Теперь входите! // Московские новости. 2006. 8 окт.
23. *Петров А.* Время. Музыка. Музыканты: Размышления и беседы. Л., 1987.
24. *Потапова Н.* «Талант этого режиссера выламывается из всех рамок» // Мариинский театр. 1994. № 6. С. 8.
25. *Румянцев П. И.* Станиславский и опера. М., 1969.
26. *Садых-заде Г.* Стратегия и тактика Саратовской оперы // Мариинский театр. 2000. № 3–4.
27. *Селиверстова Н.* Новое — забытое старое // Мариинский театр. 2010. № 5–6.
28. Станиславский — реформатор оперного искусства. М., 1983.
29. *Селиверстова Н.* Европейские театральные традиции и оперная режиссура Эммануила Каплана: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2010.
30. *Старк Э. А.* Сценическая история опер П. И. Чайковского в быв. Мариинском театре // П. И. Чайковский на сцене Театра оперы и балета им. С. М. Кирова (б. Мариинский). Л., 1941. С. 17–152.
31. *Юрий Темирканов:* К 60-летию маэстро // Мариинский театр. 1998. № 9–10.
32. *Туманина Н.* Чайковский и музыкальный театр. М., 1961.
33. *Турова В.* Чистейшей оперы чистейший образец // Время новостей. 2007. 23 мая.
34. *Цодоков Е.* Что есть опера? // Культура. 2007. 17 мая.
35. *Чайковский П. И.* Избранные письма. М., 2002.
36. *Чернова Т.* Добрый мой приятель // Независимая газета. 2000. 20 окт.
37. *Черномурова И.* На поединке пал Чайковский. «Евгений Онегин» в «Новой опере» // Мариинский театр. 1996. № 9–10. С. 9.

ЗАРУБЕЖНАЯ РЕЖИССУРА НА МАРИИНСКОЙ СЦЕНЕ В ЗЕРКАЛЕ СОВРЕМЕННОЙ КРИТИКИ (1991–2009)

Музыкальный театр России постперестроечного времени активно осваивает разноликое пространство театральности, экспериментируя со сценическими решениями и порой выдавая полярные интерпретации оперного наследия. Мариинский театр на протяжении последних десятилетий удерживает лидирующие позиции среди музыкальных театров России по движению вперед, освоению новых музыкальных, постановочных и организационно-творческих территорий. Происходящие в Мариинке процессы неизменно привлекают к себе повышенное внимание критики, выдающей целый ряд откликов в прессе на каждую премьеру театра. В связи с большим накоплением критического материала возникает необходимость его обобщения, при этом существует возможность выбора своего ракурса и определенной проблематики. Поскольку Мариинский театр репрезентативен для определения состояния сегодняшней оперной режиссуры, то целесообразно использовать «критическую массу» статей для исследования избранного нами режиссерского аспекта. Отсюда вытекают цели и задачи данной статьи: выявление тенденций в оперной режиссуре на материале постановок Мариинского театра; анализ процессов, происходящих в режиссуре, в том виде, в каком они воспринимаются критикой; фиксация той терминологии, которой оперирует сама критика в определении направлений и типов режиссуры.

Для решения поставленных задач планируется ограничиться постановками зарубежных режиссеров, осуществленными на сцене Мариинского театра в 1990-х — 2000-х гг. и намечающими палитру существующих в современном оперном мире моделей режиссерского мышления. Поскольку фокус нашего рассмотрения лежит в постановочной плоскости, то чаще всего придется умалчивать о музыкальной стороне постановок, которая в большинстве случаев характеризуется высочайшим исполнительским качеством оркестра В. Гергиева и певцов.

Многолетний наблюдатель-аналитик оперной деятельности театра М. Бялик в 2010 г. писал: «В последние десятилетия, с вхождением Мариинского в число самых успешных театров мира, его руководитель Валерий Абисалович Гергиев, с той же несомненностью, как прежде Покровский, может быть назван лидером всего отечественного оперного искусства. Ведомый же им коллектив продолжает утверждаться как театр дирижерский. То, что тут отсутствует должность главного режиссера, — лишь формальное подтверждение существующего поло-

жения. А особенность его в том, что музыкальная сторона подавляющего большинства спектаклей несравнимо ярче, нежели сценическая» [5; 8]. Превалирование слышимого над зримым неоднократно фиксировали и другие рецензенты. Но во всех ли постановках сохранятся такой дисбаланс? Какие варианты соотношения визуального и музыкального предлагают постановки зарубежных режиссеров на сцене Мариинки?

Ответы на эти вопросы в данной статье ищутся с помощью авторитетных мнений из круга современной российской критики, представленной именами петербуржцев М. Бялика, В. Дудина, О. Манулкиной, Н. Потаповой, Д. Ренанского, Р. Рудицы, Г. Садых-заде, Е. Третьяковой, Д. Циликина; москвичей Е. Бирюковой, М. Нестьевой, А. Парина, П. Поспелова, И. Черномуровой; и других авторов.

1990-е — 2000-е гг. характеризуются стремлением отечественного оперного театра «стать одним из типов современного театра как такового», поэтому, как и в драматическом театре, здесь «первым человеком стал режиссер. ... При этом именно оперная режиссура является самой проблемной стороной оперного искусства» [27]. Критика фиксирует у лучших театров страны отсутствие собственной постановочной стратегии, когда «режиссерский самотек управляет процессом» [28]. Репертуар отдан во власть личных творческих проектов режиссеров («он художник — ему видней»), сами же театры встречных проектов не выдвигают.

Исследователи и критики оценивают обозначенный период как проблемный, переходный, характеризующийся жадным стремлением «догнать» западные тенденции, впустить в постановочный процесс свободу обращения с материалом, во многом неведомую и невозможную для оперной сцены советского периода. Отсюда — стихийность театрального процесса в опере, перекосы и крайности, пафос отрицания прежних законов режиссуры. Оценка экспертов оперного дела, как правило, приближается к грустному диагнозу: «Отечественные режиссеры совершенно разучились ставить привычные, неконцептуальные и неавторские спектакли. Традиционная школа выдохлась, а новая не сформировалась. Похоже, все великие оперы, что ставятся сегодня, выходят к зрителю в дискуссионных, временных постановочных вариантах, которые нужны лишь для того, чтобы забылась набившая оскомину советская традиция» [27]. Из мирового оперного контекста, «западными глазами», фиксирует состояние российской режиссуры на начало 1990-х А. Парин: «Еще двадцать лет тому назад советская оперная режиссура по праву чувствовала себя в мировом сообществе на равных, по праву праздновала свои триумфы во время гастролей на Западе. А теперь?..» [21а; 56] Западные критики констатируют, что современная российская режиссура не знакома

с обеспечивающими успех «правилами игры», принятыми на Западе, и поэтому лишена доверия.

К концу 2000-х Н. Забурдяева уже выражала осторожную надежду на то, что режиссура «наелась» свободой, и приходит осознание истощенности произвольного, не ограниченного никакими законами подхода к опере: «В 1990-е годы оперный театр, сбросив оковы соцреализма, стремительно рванул навстречу новым возможностям, захлебываясь даже не свободой, а вседозволенностью. Монументально-исторический стиль постановок, традиция точного следования ремаркам и комментариям композитора, царившие на театральных подмостках в советское время, стали считаться дурным тоном. Неотъемлемой частью оперной режиссуры в ее современном понимании стало придумывание — нового сюжета, героев, обстоятельств, иногда созвучных вечным или злободневным проблемам, а иногда только создающих иллюзию созвучия. Движение в эту сторону было закономерным и неизбежным, но сегодня стало очевидно, что за полтора десятилетия такой подход к материалу изжил себя» [10].

Гергиевская эпоха Мариинского театра ведет отсчет с 1988 г., *когда на общем собрании коллектива В. Гергиев был избран главным дирижером Театра оперы и балета им. С.М. Кирова — после смерти Е. Мравинского и ухода Ю. Темирканова в филармонию. Таким образом, в 2013 г. исполнилось 25 лет, как Гергиев находится на посту художественного руководителя театра, и можно подводить некоторые итоги относительно жизни театра за этот период.*

Несомненно, что на рубеже 1980-х — 1990-х гг. в Мариинском театре произошел переворот, выдвинувший театр на первые роли и довольно скоро заставивший говорить о «феномене жизнестойкости» современной петербургской труппы. Как Большой и другие театры, Мариинка в конце 1980-х оказалась в «разрушительном экономическом пространстве и ситуации политической нестабильности, когда всем стало не до искусства». А в середине 1990-х И. Черномурова уже констатировала, что «Мариинка выстояла и сегодня живет, „вдыхая полной грудью“, а в Большом — разруха» [60; 132]. Что же сгенерировало успех петербургского театра? «...Театр сам избрал из своего коллектива главного дирижера и художественного руководителя оперы, лишив чиновников возможности решать его судьбу и, как было принято, кого-то порекомендовать и назначить. ...Гергиев оказался на самом деле в очень выгодной ситуации, когда надо было оправдать доверие не верхов, а своих же коллег... Они сделали ставку на него, и он — на них, на театр, прочно связав свою личную карьеру успехом общего дела. Именно такое ощущение себя в общем деле вскоре стало заметно отличать Гергиева от художественных руководителей в Большом театре. ... Сформулировав программу, Гергиев начал энергично действовать» [60; 132].

Первый сезон Гергиева 1988 — 1989 гг. можно охарактеризовать как сезон Мусоргского. В рамках фестиваля, посвященного 150-летию со дня рождения композитора, были исполнены все его крупные произведения, включая симфонические, камерные и пять опер. Знаковое событие — перенос из театра «Ковент Гарден» по инициативе и под руководством Гергиева постановки А. Тарковского «Борис Годунов» (1990). Это стало первым **совместным** проектом с крупным западным театром. В 1991 г. театр арендует на год постановку «Отелло» лондонского «Ковент Гардена», осуществленную в 1987 г. Э. Мошински. Затем последуют юбилейные фестивали Чайковского в 1990-м, Прокофьева в 1991-м (осуществлены четыре новые постановки, из них «Огненный ангел» и «Война и мир» поставлены зарубежными режиссерами), *Римского-Корсакова в 1994-м*. Интенсивность постановочной жизни в Мариинском театре с начала 1990-х зашкаливает. Театр зажил, «задыхаясь от премьер».

Особенность стратегии художественного руководителя театра заключалась в сопряжении творческих и экономических задач. Гергиев практически взял на себя «роль генерального менеджера в европейском понимании»: не ожидая сторонней помощи, он «решил применить в Мариинке практику европейских театров и вышел на активные контакты с зарубежными коллегами». По наблюдению И. Черномуровой, решение организационно-экономических проблем позволило решить и многие творческие проблемы. В каждой новой постановке Гергиев «деловито предусматривает возможность гастролей. Каждый его контакт с иностранным режиссером или дирижером — это двусторонний договор о сотрудничестве по принципу „мы вам, а вы — нам“». По сравнению с Большим театром, который «в это время продолжал вести размеренную жизнь в стиле „советского императорского театра“», в Мариинском «активная независимая позиция и смена мировоззрения оказались продуктивнее, чем теоретические разговоры о реформах и контактах» [60; 133].

Зарубежные контакты позволили театру занять достойное место в мировом оперном контексте. «Эти же контакты существенно изменили стиль спектаклей, и труппа продемонстрировала свои возможности в разных художественных эстетиках — от „музея“ до „постмодерна“...» [60; 133]. Так возникли разные формы «**cooperations**» Мариинского театра с зарубежными театрами:

- «Борис Годунов» и «Отелло» в декорациях Covent Garden с приглашенными постановщиками и исполнителем-звездой в заглавной партии (Роберт Ллойд — Борис и Пласидо Доминго — Отелло);
- чистый прокат декораций в «Тоске» и «Мадам Баттерфляй» в сочетании с работой «местных режиссеров»;
- совместные постановки «Огненного ангела», «Дон Карлоса», «Руслана и Людмилы», «Войны и мира», когда участие зарубежных партне-

ров сразу же обещало и материальную поддержку и — премьеру в Генуе («Дон Карлос»), премьеру в Лондоне с участием ведущих певцов Мариинки («Огненный ангел»), трансляцию по телеканалам и премьеру в Америке («Война и мир»); и т. д.

Ключевой момент реформирования состоял в том, что с начала 1990-х приглашение в Мариинский театр иностранных постановщиков разного стиля и уровня (ставшее возможным с открытием политических и культурных границ страны) переросло в традицию. С этих пор Мариинский театр оказался связан с мировым музыкальным пространством гораздо теснее других отечественных театров. В определенной степени такой связи способствовало и учреждение в 1993 г. Международного фестиваля искусств «Звезды белых ночей». Ежегодно проводящийся по настоящее время, фестиваль превратился в один из самых авторитетных музыкальных форумов России и мира. «Оперные звезды и именитые дирижеры обычно попадают в Россию через „санкт-петербургское окно“, впервые выступая в Мариинке или на фестивале „Звезды белых ночей“. Помимо этого, Валерий Гергиев экспериментирует с режиссурой, находя талантливых людей в разных концах Европы» [32; 3].

За 25-летний период руководства Гергиева доминирующие позиции среди зарубежной режиссуры в Мариинском театре принадлежат английской и — в меньшей степени — немецкой школам. Эпизодические вкрапления итальянской и французской режиссуры к концу рассматриваемого периода пополнились «гражданами мира» и постановщиками из смежных с театром зрелищных искусств (Я. Коккос, К. Падрисса, Д. Финци Паска). В общей картине развития театра нельзя не заметить чутья Гергиева на политические и культурные веяния, его поразительной восприимчивости ко всему новому в мировой культуре, его умения «отхватить» для театра все новое, что появляется в России и за ее пределами, включая молодых оперных режиссеров (В. Бархатов, Г. Исаакян, Д. Черняков); драматических режиссеров (А. Галибин, В. Крамер, К. Серебренников и др.); постановщиков, прогремевших на арене крупных международных проектов (К. Падрисса, Д. Финци Паска) или в мировом оперном контексте (Г. Викк, Д. Паунтни, М. Трелинский и др.). Череда сменяющихся режиссерских имен подтверждает, что Гергиев находится «постоянно в поисках даровитых режиссеров: расспрашивает сведущих людей, смотрит спектакли» [5; 11].

Помимо сформулированного И. Черномуровой фактора выживаемости театра в экономических условиях 1990-х за счет подключения зарубежных контактов, необходимо предполагать наличие и других стимулов для приглашения на постановку зарубежных режиссеров. Для Гергиева зарубежье — это контекст, которым он мыслит и в ко-

тором он живет и работает. «Не в последнюю очередь появление того или иного названия в репертуаре зависит от западных заказов — от организаторов фестиваля, от записывающих фирм» [16; 103]. «Появилась возможность сделать престижную видеозапись никогда прежде не шедшего спектакля, и, будьте уверены, его поставят в любые немислимые сроки. Есть приглашение на заметный фестиваль с какой-нибудь внеочередной премьерой — не сомневайтесь, она состоится» [44]. На мельницу общего театрального дела льют воду многие факторы: это личные связи и знакомства Гергиева, обусловленные его работой за рубежом; возможности гастролей и зарубежного финансирования, приглашения на премьеры зарубежных певцов; перспектива видео- и аудиозаписей постановок в зарубежном лейбле (работа с престижной звукозаписывающей фирмой «Philips» с начала 1990-х — вплоть до запуска собственного звукозаписывающего лейбла «Mariinsky» в 2009-м). Подлинными результатами интенсивной деятельности театра в международном контексте — подъем на высокий уровень исполнительского мастерства певцов и оркестра, освоение самых разных музыкальных и театральных стилей.

Сыграл ли определенную роль в приглашении на постановку иностранцев кризис отечественной режиссуры в 1990-х гг.? Вполне возможно предположить, если посмотреть на статистику. За период с 1991 по 2009 гг. на сцене Мариинского театра были осуществлены около 45 спектаклей в зарубежной режиссуре и около 65 в режиссуре отечественной, таким образом, иноземцам принадлежит значительный процент в общей постановочной картине. Примерно треть работ иностранных режиссеров сопровождалась официальной информацией о совместной работе с зарубежным театром или о переносе иностранной постановки (театры «Шатле», «Ковент Гарден», фестиваль в Баден-Бадене и др.). Но совместность работы с зарубежными театрами — черта ряда постановок режиссеров не только зарубежных, но и отечественных. Так, из 65 спектаклей российских режиссеров — до десятка являются совместными постановками с зарубежными театрами, кроме того, для нескольких привезены зарубежные декорации.

Если пытаться нащупать закономерности сочетания какого-либо режиссера или постановочной команды с определенным названием, то здесь снова проявится множество аспектов, которые могли сыграть свою роль. Это и резонанс национально-стилевой: немецкий режиссер — для Вагнера, итальянский — для Верди и Пуччини, японский театр кабуки — для условного Востока в «Золотом петушке», польская режиссура — для оперы «Король Рогер» К. Шимановского (два последних случая — чистые переносы). Это и авторитетность зарекомендовавших себя на европейском оперном пространстве немецкой и английской ре-

жиссерских школ, и значимость имен, и увиденная Гергиевым за рубежом готовая постановка и желание перенести ее в Мариинский театр.

Критики подчеркивают отсутствие разработанных планов на будущее как главный недостаток в работе Мариинского театра. Существование театра напоминает движение «без руля и ветрил», и связано это в первую очередь с «отсутствием последовательной и упорядоченной программы развития театра, во всяком случае обнародованной. Афиша сезона намечается, потом варьируется и, наконец, изменяется вовсе... И только В. Гергиев, под воздействием ему одному ведомых обстоятельств, способен развернуть свой корабль на сто восемьдесят градусов» [44]. «Премьеры каждого сезона разнонаправлены, как если бы театр растаскивали в разные стороны лебедь, рак и щука. ... Один спектакль вынашивается, другой ставится между делом, третий принимается как выгодное предложение» [14; 105]. По мнению Е. Третьяковой, в театре господствует «ситуация, в которой отсутствуют какие бы то ни было театральные ориентиры. Каждый раз не можешь предугадать — спектакль получится „модерновым“, или ударится в „музей“, или в неоклассику, или куда-нибудь еще. Определить вкус и художественные резоны человека, который решает, кто будет ставить очередной спектакль, невозможно. ...беспокоит то, что неясны его собственные внутренние эстетические ориентиры, какой тип театра ему самому нравится» [16; 103–104].

Критикой отмечается, что Мариинский театр «всегда был театром **дирижерским**. В полувековое правление Э. Направника это положение утвердилось, и в дальнейшем его никто не отменял» [5; 7–8]. При Гергиеве театр, несомненно, сохраняет свою «дирижероцентричность», однако оборотной стороной этого является то, что лидер-дирижер недооценивает режиссуру. Так, на круглом столе критиков 2001 г. М. Бялик задавался вопросом: «Похоже, до сих пор Гергиев в душе не считает обязательным сотрудничать с хорошими режиссерами. Он выходит за пульт, увлеченный дирижированием, выкладывается до конца — и для него не так уж важно то, что в этот момент происходит на сцене» [16; 103]. У критики давно сложилось впечатление, что «в Мариинке отношение к отечественным постановщикам своеобразное, заставляющее подозревать Гергиева в неуважении к постановщикам спектакля как таковым и особенно к профессии режиссера» [60; 135]. Даже в узком контексте петербургских музыкальных театров Мариинский образца 1990-х проигрывает другим с точки зрения качества и даже самого наличия того, что критики считают состоявшейся режиссурой: «Петербургские оперные театры разнолики: каждый имеет свой устойчивый творческий стиль, который, за исключением Мариинского театра, определяется режиссурой» [4; 126]. В Мариинском театре 1990-х наблю-

дается режиссерская «текучесть кадров: редко у кого на счету больше одной-двух постановок. Спектакли получают разнокалиберными по своим достоинствам и стилистически диссонируют друг с другом» [4; 126]. Метафорический ход позволяет А. Боканевой сделать в своей статье вывод: если писать поэму об оперной режиссуре из четырех глав (по числу петербургских театров), то лишь поэма о режиссуре Мариинского театра останется «поэмой без героя». Однако ситуация меняется приблизительно с середины 2000-х: театр все активнее приглашает крупных режиссеров, готовит значимые премьеры и номинируется на премию «Золотая маска».

Правомерно ли вообще требовать от Мариинского театра единого стилевого кодекса? Прислушаемся к критикам с богатым международным кругозором. «Театры такого значения, как Мариинский, рассчитанные на большую, пеструю по своим вкусам интернациональную аудиторию, не могут быть привержены какому-то одному режиссерскому направлению, представлять спектакли либо только традиционные, либо только новаторские. Привычное и необычное должны здесь сосуществовать в некоем, по возможности, разумном, соотношении» [5; 8]. «Модель театра как команды единомышленников... невозможна для театров такого ранга, как Мариинский, Большой, Ковент-Гарден, Метрополитен. Это театры принципиально плюралистические, в них никогда не бывает ни единого стиля, ни команды. Они принципиально полистилистичны» (Д. Морозов) [16; 104].

Одним из формальных показателей (правда, порой дискуссионным) оценки качества оперных спектаклей может служить премия «Золотая маска». Так, с момента возникновения премии и до 2009 г. из зарубежных режиссеров, работавших в Мариинке, «Маску» получали: А. Маратра — за лучшую работу режиссера и лучший спектакль в опере («Путешествие в Реймс»); Д. Маквикар («Поворот винта») и Д. Кент («Женщина без тени») — за лучший спектакль в опере (во втором случае П. Браун стал лауреатом в номинации «Лучшая работа художника в музыкальном театре»). В качестве номинантов выдвигались также Й. Шааф («Золото Рейна»), Д. Кент со своим первым спектаклем в Мариинке («Электра»), К. Падрисса («Троянцы»).

Профессиональные критерии оценки уровня постановок формулируют критики театроведческой школы. Формулируют порой трудоемко, проблемно, — осозная, что театр (в отличие от музея) живет современностью и актуальностью, что «система координат давно поменялась. Точкой отсчета перестала быть верность автору (пьесы, партитуры) за невозможностью раз и навсегда доказать, чего он хотел. Автором сценического действия время давно уже назначило режиссера» [58]. В этой системе координат «перевод звучащего в зримое — это не просто

перевод, это перекодировка. Смена закона существования». Опера ставится «только по законам театра», а режиссер выступает автором сценического текста. «Он сочиняет его из музыки, пения, пространства, людей, света, цвета. Вернее, соединяет все эти компоненты — линейно, перпендикулярно, прихотливо, причудливо — по своим правилам. Собственно, так режиссура и рождалась на рубеже прошлого века. ... Режиссура предполагает диалог с исходным материалом, и чем он драматичнее и напряженнее, тем может оказаться более содержательным, обогащающим конечный результат — спектакль» [58]. Понятие современной режиссуры, согласно этой позиции, подразумевает наличие у режиссера собственного представления о содержании и смыслах произведения, своей образной манеры высказывания о содержании музыкально-театрального опуса. Умение режиссера донести свою мысль через актера, его сценическое существование, пластику, мизансцены. «... Войти в свои, индивидуальные взаимоотношения с хрестоматийной... партитурой, прорваться сквозь почти сомкнутый строй защитников [композитора], которые сегодня уже лучше его самого знают, чего он хотел, о чем мыслил... У нас до сих пор быть душеприказчиком автора-классика считается нормальным и естественным, а выразить собственное понимание и видение музыки — нонсенс и посягательство на святыню» [44].

Для выявления тенденций оперной режиссуры необходимо взаимодействие не только с оцененными критикой качественными постановками. Едва ли не более плодотворным оказывается рассмотрение спектаклей несобытийных, «среднестатистических». Черты, обозначаемые критикой как недостатки режиссуры в целой группе названий из репертуара театра, возможно, способны претендовать на статус «тенденций» иногда в большей степени, чем типы театра, реализованные в спектаклях-событиях.

«Среднестатистические» постановки

Оговорившись о некоторой условности, схематичности и огрубленности любых делений и классификаций, все-таки перейдем к конкретике. К группе средних по качеству спектаклей — как правило, создаваемых с целью заполнения текущего репертуара — критики отнесли, например, «Макбета» реж. Д. Маквикара 2001 г. («безотрадная монотония», выигрышные сцены сведены к постановочному минимуму), «Царя Эдипа» реж. Дж. Миллера 2003 г. (сценически монотонный и плакатно-визуальный, слишком наглядная демонстрация конфликта через светлые и темные одежды персонажей), «Триптих» реж. В. Ле Моли 2003 г. (единое сценическое оформление в мрачных тонах лишено сценической ре-

акции на жанровые изменения, происходящие в трех операх; «Плащ» грешит мелодраматической аффектацией, а «Джанни Скикки» — штампованными приемами комикования). В этот ряд также можно поставить «Риголетто» реж. В. Ле Моли 2005 г. (В. Дудин назвал свою статью «Полное затмение»), «Тоску» реж. П. Карана 2007 г. (рассчитана на М. Гулегину–Тоску и держится на ее индивидуальности, но грешит безвкусицей костюмов и нестыковкой между преувеличенностью реакций, естественной для мелодрамы XIX в., и перенесением действия в эпоху Муссолини), поставленную на А. Нетребко «Лючию ди Ламмермур» реж. Дж. Дойла 2009 г. («вроде бы работа оперного режиссера и сценографа — это если не творчество, то, как минимум, работа, и, следовательно, она должна быть хоть как-то проделана?»; «Интересный случай: постановка жалкая» [39]).

О спектаклях такого сорта критика пишет: «Не выдающиеся, но и не провальные, они не вызывают ни восторгов, ни раздражения. Можно было бы определить их одним словом: рядовые, — и утешиться тем, что в подобных постановках порой яснее виден маршрут, избранный театром, чем в эпохальных спектаклях. Однако в мариинском случае ясной становится скорее полная неясность стратегии» [14; 107]. Сквозная мысль авторов многих рецензий — неадекватность постановочной работы музыкальному качеству ряда постановок. Критика порой буквально вопиет о досадном, разительном **несоответствии уровня режиссуры** (уровня театрального мышления постановщиков) высокому музыкальному уровню труппы: «Мариинскому руководству пора задуматься: плохая (а точнее, никакая) режиссура обесценивает достоинства выдающейся музыкальной работы оперной труппы. ... Может, стоит что-нибудь поменять в художественной политике театра — и вместо безвестных Джаджей и компании приглашать подлинных мастеров своего дела? Сегодняшней Мариинке для триумфов не хватает самой малости — хорошей режиссуры» [34].

Из возможных типов взаимоотношений музыки и сцены, описываемых Е. Третьяковой, два первых — наиболее художественно результативных — на сцене Мариинского театра встречаются нечасто: «Авторы спектакля нередко вступают с композитором в отношения конфликтные, но осмысленные и содержательные. Бывает, что сцена сливается с музыкой в гармоничном созвучии, и они дополняют и обогащают друг друга. А случается, что композитор так и остается выситься непознанной громадой смыслов, которые в спектакле усечены и выпрямлены. Нынче в Мариинке — третий вариант» [55; 16]. К сожалению, впечатление, высказанное по поводу «Летучего голландца» (реж. Й. Джадж), нередко оказывается применимым и к другим «среднестатистическим» спектаклям театра. Так, по мнению Р. Рудицы, две постановки

2006 г. — «Паяцы» (реж. И. Парсьо-Пьери) и «Поворот винта» (реж. Д. Маквикар) — демонстрируют эту же закономерность. Они сходны тем, что «на сцене — уныние, в оркестре — торжество прекрасного». В первом случае «фабула Леонкавалло просто раскрашена — в довольно блеклые тона», во втором — «гибрид эталона с унынием», где «сцена обнажена до непристойности» и «одного взгляда на „лаконичные декорации“ довольно, чтобы почувствовать все тот же порыв: бежать!». Постановщики оперы Бриттена не пошли путем открытой иллюстративности происходящего, прояснения действия сценическим повествованием — «но почему же они тогда не создали нечто действительно символичное, отвлеченное и ритуальное?» [37]. Получилась «невнятность» в отношениях персонажей, на которую «неловко» смотреть. Тогда как звучание оркестра Т. Сохиева в «Паяцах» и В. Гергиева в опере Бриттена заслуживает высших похвал. Мнение Е. Третьяковой по поводу «Паяцев» сходно: «подмостки рождали ощущение глубокой провинции тридцатилетней давности. ... Мизансцены оставляли впечатление натужного оживляжа, а не смысла. Герои не казались современными, несмотря на джинсовые одежды. ... Действие строго иллюстрировало сюжет — плоско, прямолинейно, с любовными мотивировками, а иногда и без оных» [54; 20]. В версии «Поворота винта» оркестр Гергиева воплотил то, что осталось нереализованным сценически.

Другая проблема, поднимаемая критикой на материале слабых спектаклей, — пресловутая «верность автору». Как видно на примере «Паяцев», она легко может обернуться блеклой, бессодержательной сценической интерпретацией: «Ну и что с того, что спектакль, с позволения сказать, „соответствует замыслу автора“? ... Какая радость в том, что постановщики позволили себе единственную вольность, перенести действие поближе к современности?» [37] Сквозная мысль статей Р. Рудицы — несоответствие меры допустимого (а иногда необходимого) эксперимента природе оперного сочинения. «Если уж ставить „Паяцев“, этот суперпопсовый (а потому до одури затасканный) мегахит, то почему бы не поэкспериментировать, причем радикально? Почему оперы, не терпящие экспериментов, заэкспериментированы до смерти, а такая вещь, как „Паяцы“, которую эксперимент как раз и мог бы реанимировать как яркое сценическое явление, ставится чуть ли не в академическом ключе?..» [37] Аналогичная ситуация возмущает автора и в постановке «Лючия ди Ламмермур» (реж. Д. Дойл), написанной будто специально «под постановочную фантазию», но поставленной «анемично, блекло» [39].

Вернемся к началу изучаемого периода. После свершений Прокофьевского фестиваля 1991 г. критики констатировали творческий спад: «Режиссура — как петербургская, так и зарубежная — превращала

Мариинскую оперу в театр. Но ее триумф был мимолетным: ослепив спектаклями Прокофьевского фестиваля, режиссура „Мариинки“ таинственно растворилась в них. При сравнении с постановками опер Прокофьева премьеры 1992–1994 годов значительно тускнеют и меркнут... В рецензиях... похвалы раздаются в адрес артистичности исполнения, декорационной работы, но не в адрес режиссуры. ... А функции режиссуры в 1994 году свелись к сугубо „административным“ обязанностям: она организует удобное общение на сцене певцов, хора и дирижеров, а также пытается чем-то занять актеров и, по возможности, создать впечатление красивой картинки. Театрально-сценический образ определяется в последнее время преимущественно **декорациями**: прекрасными старыми декорациями Коровина и Головина, или зрелищно-эффектными новыми В. Окунева. Обнаружить же впечатления интеллектуального свойства, последовательное воспроизведение того, о чем спектакль, практически невозможно. Жанровая принадлежность оперы театру стирается традиционным штампом постановочного принципа „концерта в костюмах“ [4; 126]. А. Боканева называет этот тип режиссуры пассивным. «В описываемые сезоны режиссура Мариинской сцены более преуспела в технике мизансценирования, нежели в создании смыслового пространства спектакля. ... Прекраснозвучные ансамбли... поддержанные соответствующим оркестровым исполнением, собственно, и составляют „содержание“ спектаклей этого театра. Мариинский (ныне, как и прежде) — „театр певца и дирижера“» [4; 128].

Художественный приоритет сценографии над режиссурой, о котором пишет Боканева, связан с особым направлением в репертуаре театра — **«ретро»**. Из более сотни постановок Мариинки 1991 — 2009 гг. «ретроспективных» насчитывается более десятка. Сюда относятся как возобновления из запасников театра прежних постановок, так и «музейные» спектакли-реконструкции, связанные с обживанием на сцене декораций старых мастеров в новой режиссерской редакции. В основе этой деятельности — стремление Гергиева вернуть в репертуар добротные и зрелищные постановки советского «большого стиля», составившие славу театра (в режиссуре таких корифеев, как Л. Баратов, Е. Соковнин, И. Шлепянов, и в оформлении В. Федоровского, Т. Бруни, Е. Лысыка и др.), а также ввести в оборот работы крупных театральных живописцев с «мирискусническим» опытом (К. Коровин, И. Билибин, А. Головин). В **«музейных»** спектаклях возникает «проблема взаимодействия режиссуры с декорационным оформлением, созданным для постановок часто многолетней давности. В результате сталкиваются типы мышления художников разных эпох. ... За режиссером остается выбор: или подражать постановщикам прошлого, или стилизовать их манеру». В первом случае может быть воспроизведена сохранившаяся режиссер-

ская экспликация того времени, во втором — должно произойти «сотворчество с художником прошлого. В этой ситуации возникает задача выстроить взаимоотношения, придумать свои правила игры с возобновляемыми декорациями, то есть наполнить новым смыслом и современным звучанием прежнее оформление» [4; 127].

Тенденция возрождения старых спектаклей и декораций в Мариинском театре характеризовала, прежде всего, 1990-е гг. Как правило, работа по адаптации старой сценографии к новому сценическому действию поручалась отечественным режиссерам. Исключением стали «Руслан и Людмила» (1994, реж. Лотфи Мансури, декорации и костюмы А. Головина и К. Коровина к постановке 1904 г.), «Парсифаль» (1997, реж. Тони Палмер, сценография Е. Лысыка в редакции А. Войтенко) и «Сила судьбы» (1998, реж. Элайджа Мошински, декорации по эскизам А. Роллера к премьеры 1862 г.).

Критики невольно сравнивали два первых «ретро»-опыта 1990-х, где воссоздавалось былое сценическое оформление, — «Садко» в режиссуре А. Степанюка и «Руслана и Людмилу» в режиссуре Л. Мансури. Если «Садко» называли лучшим спектаклем 1993 г., то «премьера „Руслана и Людмилы“ осталась вообще без какого-либо реального эстетического наполнения. Снова Коровин — но к нему уже привыкли. По сравнению с „Садко“, где живопись стимулировала непосредственность исполнительского участия, сливаясь с актерским переживанием, включая скрытые в партитуре краски, декорации „Руслана“ выглядят громоздким дополнением к вялому течению сценического времени, которое то и дело проваливается в невыразительные зоны...» [62; 125]. К положительному впечатлению от музыкальной интерпретации оперы «примешивается досада за все то, что не услышал и не реализовал режиссер (американец Л. Мансури). Обидно, что сценическая версия оперы зависла где-то на уровне 60–70 годов советского театра и пребывает в странном взаимонепонимании с музыкальной интерпретацией. Театр с таким лицом теперь уже анахронизм, как бы нам ни хотелось возродить в нем прошлые русские традиции» [62; 125]. В отличие от удачного опыта «Садко», где А. Степанюку удалось найти сценическое созвучие прежнему оформлению Коровина, в «Руслане и Людмиле» не было «даже попытки установить художественно-смысловую связь действия со старинным декорационным фоном. Певцы-актеры... стали элементами сценического оформления, насыщенного цветовыми пятнами. Но и на красочную картинку не похожи сцены этого спектакля: в них нет четкой композиции, динамики акцентов... Для режиссера из Сан-Франциско в традиционном подходе к постановке оперы заключена своя первозданная музейная прелесть. Для петербургской публики — навязы-

ваемые верность и уважение к традициям на самом деле обернулись рутинной» [4; 127].

Взгляд критики на «ретро»-постановки изменился к концу 1990-х. Г. Садых-заде в рамках круглого стола оперных критиков в 2001 г. предложила выделять **две тенденции** в репертуаре — условно «охранительную» и «экспериментаторскую». Первая тенденция связана с обновлением старых послевоенных спектаклей — и «в целом такой подход оказался эстетически и художественно оправданным» [16; 102]. В статье 1998 г. Е. Третьякова высказывает возникшее к тому моменту впечатление уравнищенности в репертуаре этих двух векторов: «Музейное мышление, которое было столь свойственно театру и еще недавно определяло тип его постановочных пристрастий, в нынешнем сезоне актуализировалось в совершенно новом контексте, определенно следующем витке бытия Мариинской оперы. Теперь, когда рядом сосуществуют спектакли „ретро“ и „ультра“ современных стилей, они дополняют и оттеняют друг друга, будто сложились, наконец, части многосоставного цветного панно и общая картина сезона предстала цельной, если не сказать „программной“. Можно уже, без опаски утонуть, погрузиться в любование оперной наивностью сюжетов и зрелищ, улыбнуться архаичности старых постановочных принципов, которые не без удовольствия воспроизводят режиссеры» [44].

Так, Э. Мошински в «Силе судьбы» (1998) занимался воссозданием мировой премьеры оперы в Петербурге 1862 г. по эскизам А. Роллера (художник А. Войтенко) и был явно «пленен реставрационными задачами». Он одел спектакль в «традиционное сценическое платье вечно-го XIX века», «с упоением воспроизвел эту самую вампуку». Музейная логика продиктовала и обращение к первой редакции оперы, которая обычно не ставится. При этом «интерес к спектаклю остался чисто историческим» [44]. По мнению А. Парина, спектакль был создан «без внутренней смысловой концепции, чего ни один немецкий режиссер не позволил бы себе даже в страшном сне. ... Вообще воссоздание декораций Роллера воспринимается не столько как дань великой традиции, сколько как напоминание об образной природе старого, ушедшего в небытие театра. С другой стороны, эти декорации — не музейные экспонаты, а скорее роскошный антиквариат, с которым надо научиться жить новой театральной жизнью. Между тем... исторично-бытовые костюмы и оживленно-уравновешенное поведение толпы предстало во всей дурашливой простоватости — образный язык искусства забыли и тем самым в известной мере подставили Роллера. От центральных персонажей театральной соотнесенности с поэтикой старой декорации и подавно не дождалось. Все это говорило о подспудной тяге к замшелой Опере Ивановне, которую так любят в лучезарной Италии. ... Не-

смотря на дремучий театр, спектакль оставил ощущение крупного музыкального свершения» [22; 272].

В «Парсифале» (1997) главным действующим лицом спектакля стала музыка. «Музыка поистине царствовала в пространстве театра. Режиссура Тони Палмера и сценография Евгения Лысыка в данном случае служили лишь корректным аккомпанементом, выполняли подчиненную роль и почти полностью растворялись, теряя самоценное значение. ... Ароматические дымы и курения придавали этому священнодействию какой-то чуть не индийский таинственный колорит и словно были призваны скрыть от глаз некоторые нелепости режиссуры и сценографии, разрушающие торжественную сосредоточенность ритуала (забыть о бутафорском лебеде на медицинских носилках, об иконе Богоматери и о кичевом Спасе с кровавой дырой вместо сердца)» [25; 8]. Музыковеду, знатоку зарубежной музыки Л. Ковнацкой работа Тони Палмера напомнила «описание сценических постановок пассионов (Шютца, Баха), — такие попытки предпринимались в Германии и во Франции в 20–30-е годы. Сценическое „сказывание“ легенды-мифа-притчи о Парсифале в Мариинском выглядело „живыми картинами“. И потому музыка (особенно оркестровая) оказалась не только намного событийнее сцены, что является свойством вагнеровской поздней оперы, но и намного значительнее происходящего на сцене. Сочетать в одном романтическом спектакле литургическую драму и ее „блудную дочь“ оперу очень сложно. ... В целом же спектакль... своими экуменическими оттенками весьма был в духе эклектичной веры самого автора» [25; 9]. Часть критики увидела несоответствие режиссерской интерпретации и вагнеровского замысла, непроясненность действия: «Вполне актуальная мысль режиссера о близости всех конфессий, реализованная с использованием православных икон, повела к смысловой и художественной эклектике...» [25; 9]

Рассмотрим другие модели режиссерской работы, представленные постановками в Мариинке приглашенных режиссеров.

«Волшебная флейта» (1993, реж. Ш. Пионтек, дир. Ю. Франц, перенос из Хемнице, Германия) — первый образец **немецкой режиссуры** на современной Мариинской сцене. «Спектакль получился жестким, немецким, хотя и не принадлежащим к театральному авангарду купферовского типа»; сценография спектакля — «в известной мере это дань сегодняшней театральной моде»; несмотря на недостатки, «инструментарий Пионтека коренным образом отличается от инструментария наших оперных режиссеров, и опера приходит не к „опероманам“, а к современной публике», — высказывал свое мнение А. Парин в диалоге с В. Журавлевым [9]. Критики увидели в этой постановке как «постмодернистскую концепцию», которой сам Моцарт с его «Волшебной флей-

той» был малоинтересен [61; 124], так и избежавшую односторонности модернизированную интерпретацию с «явными признаками сегодняшнего западного менталитета» [13]. Эти признаки проявлялись в привлечении живописного ряда XX в., в схематично-математическом видении истории: «Режиссура „Волшебной флейты“, как некая математическая формула, суха и безжизненна. ... Герои превращены в фигуры на шахматной доске, и каждый имеет характерный для себя заданный способ передвижения в пространстве спектакля. ... Эмоциональность сценического действия возникает лишь с появлением Папагено. ... Остальные герои — схематичны, заумны. Они словно цифры все в той же режиссерской формуле — со знаком плюс или минус. „Математическое“ начало усиливается и соответствующим сценическим оформлением: повсюду изображение чисел, знаков» [4; 127]. Основная претензия критиков к постановке — несогласованность концепции немецкой команды с музыкой Моцарта. Игры с Моцартом «выглядят отчасти натужными, лишёнными... божественной легкости», это игры с уважаемой персоной («с господином фон Моцартом»), а не с Моцартом как таковым [13]. «...Постановка в чем-то идет вразрез с музыкой. Она немзыкальна, тяжеловесна. ... монолитна, довольно статична, особенно это касается массовых сцен. ... Главный недостаток спектакля — это антагонизм немзыкального режиссера и „музыкальности“, как это ни смешно звучит, дирижера. Франца не назовешь великим дирижером, но он слышит и „подает“ музыку Моцарта, как рождающуюся в данный момент музыкальную материю» [9].

«Сказки Гофмана» Марты Доминго (2000) — по мнению Е. Третьяковой, пример «типичной **актерской режиссуры**», когда певец является главным носителем эмоции, атмосферы и смыслов спектакля. В силу выбранной «позиции подчинения режиссуры музыке, стремления дать монолог композитора, оформленный сценически», спектакль демонстрирует «не особенно модный нынче, но вечный для оперного театра гармоничный тип взаимоотношений звучащего и зримого, причем зримое является скорее иллюстрацией звукового ряда, поэтому теряет в содержательности» [52; 38]. «Сказки Гофмана» являются и характерным примером того, как появление постановки в мариинском репертуаре бывает обусловлено организационно-финансовыми мотивами, выигрышностью от привлечения мировых оперных звезд и личными связями: «дружба Валерия Гергиева с Пласидо Доминго, звездная гофмановская партия последнего и пост руководителя оперных театров Вашингтона и Лос-Анджелеса (соучастников постановки), last but not least — общий спонсор Мариинского и упомянутых американских театров Альберто Вилар. Ясно, что Мариинке незачем было отказываться от подарка» [14; 105].

Сопряжением принципов психологического театра, «актерской режиссуры» и сценического минимализма выглядит «Евгений Онегин» постановщиков М. Ляйзера и П. Корье (2002). В качестве положительных свойств спектакля, прежде всего, подчеркиваются особая сила и органичность проживания истории молодыми певцами. По мнению О. Комок, новая постановка «Онегина» отсылала к скромной премьере оперы, исполненной силами студентов Московской консерватории в 1879 г.: «Полное отсутствие традиционно-оперного драматизма оказалось главным достоинством спектакля, сыгранного и спетого почти вполголоса. ... Вокальная и сценическая пластика певцов, которой немало времени посвятили французские режиссеры „Онегина“, обрела неоперный натурализм. В результате получился спектакль, изящно балансирующий между традицией и современностью, благородный и на редкость привлекательный» [11]. Высокая оценка многих критиков лучше всего передается словами Н. Потаповой: «Новый „Евгений Онегин“ в Мариинском кажется очень необычным, даже вызывающим именно потому, что эталоном на этой сцене многие годы служил поэтичный, идеально музыкальный темиркановский спектакль 1982 года. ... Французская постановочная группа, ориентируясь на свое представление о русском шедевре и на минималистские тенденции современного европейского театра, представила нашему зрителю спектакль аскетичный, в серо-бело-черной гамме, крупным планом выделяющий проблемы героев — одиночество Онегина, не нашедшую отклика чувствительность души Ленского, неутоленную страсть Татьяны. Это музыкальное представление парадоксальным образом соединяет в себе суховатость и прагматизм с чувственностью и томлением такой силы, какую наша оперная сцена редко демонстрирует. Правда, это случилось со дня премьеры лишь тогда, когда за пультом был сам маэстро Гергиев, а на сцене — Ирина Матаева в роли Татьяны» [31]. Однако множественные восторженные оценки «осаживались» более трезвыми: «Свежесть есть, осмысленность и психологическая точность — тоже. Но новые глубины так и не открылись. ... Кроме того, новая версия по-своему тоже вполне традиционна — в белых стенах спектакли нынче не решает только ленивый. ... Шестая и седьмая картины — петербургский бал и финал — вынесены на пленэр, в черную зимнюю ночь. Это красиво, эффектно, но не чересчур ли прямо — про холод одиночества, темноту в душе, лишившейся надежд?.. Словом, Чайковский „как в первый раз“ не получился по причине использования многократно тиражированных приемов из арсенала современной режиссуры» [46].

В художественной политике Мариинского театра обращает на себя внимание принцип некой «серийности»: почти все приглашенные режиссеры выпускали на сцене театра по два-три-четыре спектакля

(за несколько близлежащих лет). Здесь не было бы ничего удивительного, если бы не случаи таких режиссеров, как француз Ш. Рубо (четыре постановки) и итальянец В. Ле Моли (три постановки), оборачивающиеся ниспадающей динамикой. Удивительно, но театр раз за разом продолжал с ними сотрудничество.

Первая постановка Шарля Рубо в Мариинском театре — «Турандот» (2002) — еще вызвала одобрительные отзывы критики в свой адрес: «Логично выстроенный спектакль, без шокирующих режиссерских выпадов, но со смыслом и с собственным сценическим содержанием, красиво скомпонованный в пространстве» [30]. В дальнейшем критики дружно отмечают «спад» профессионализма Рубо и подвергают сомнению целесообразность его приглашения на постановку: «решение „Травиаты“ оказалось вполне тривиальным, а режиссура „Самсона и Далилы“ и „Ариадны на Накосе“ — вовсе слаба, временами беспомощна» [5; 9]. «Страшная тайна нового тысячелетия: почему Мариинский театр так нежно полюбил Шарля Рубо...? Считается, что в Европе этот режиссер с прошлым архитектора и графика ценится за пышные фестивальные постановки — такие слегка консервативные, без глупостей и постмодернистских штук. В Мариинке этот его сглаженный стиль из спектакля в спектакль оказывается чреват актерским псевдонеореализмом. Скупыми квазимонументальными декорациями пыльных цветов... И крайне вялой работой с пространством сцены в течение всего зрелища, зато с неожиданными фокусами под занавес» [1; 6].

Во вторую свою постановку — «Травиату» (2002), причиной возникновения которой отчасти стало появление в труппе Анны Нетребко, — Рубо привнес дополнительный сюжет о театре. Однако впечатления критика «вполне четко распадаются на две части — музыкальную и сценическую», и спектакль «живет отдельно от той драмы, которая выражается средствами музыки» [53; 9]. Сцена между Альфредом и Виолеттой в 3-й картине, разыгранная как «коррида» на арене цирка на глазах у публики в доме Флоры, — пожалуй, «единственный эпизод спектакля, где темы — театра, модулировавшего в цирк, и любви, вызвавшей ненависть, — сопрягаясь, обнаружили образный смысл» [47]. В 3-й и 4-й картинах возникает совсем иной спектакль (по отношению к жизнеподобным 1-й и 2-й) — условно-современный. «Видимая — буквально нарисованная — концепция спектакля» (особенно в финале с падающими занавесями в комнате умирающей Виолетты) говорит: героиня одинока в этом театре жизни. Режиссерский сюжет «про театр» выглядит «умозрительным, надуманным и абсолютно лишенным образности» [53; 10], он не проведен через персонажей, их поведение, сюжет между ними, поэтому два параллельных сюжета не пересекаются друг с другом по смыслу.

◆ Два следующих спектакля Рубо критика называет неудачными. В «Самсоне и Далиле» (2003) Е. Третьякова фиксирует лобовое, прямолинейное, до скудости лаконичное решение, в котором «конфликт нагляден и нещадно растиражирован по изобразительным средствам» [47]. Сходство с постановкой «Травиаты» заключается в нарисованности на стенах желаемого режиссером образного смысла и в том, что «драмы героев так и не случилось» — «людям в этой „глобальной“ концепции места не нашлось» [49]. Простота постановочного решения в «Ариадне на Наксосе» (2004) тоже явно не соответствовала сложности конструкции оперы Р. Штрауса, кстати, поставленной впервые в России (постановка была перевезена из Марсельской оперы). В версии Рубо не было ни культурных ассоциаций, ни изобретательности, ни игры театральных стилей, заложенных в опере. Таким образом, главные недостатки режиссуры Ш. Рубо — неумение донести свою мысль через актера, через способ его существования, пластику, мизансцены; «способность классику решать однобоко и прямолинейно, вырывая из нее какую-то свою тему за счет игнорирования других. Объемное произведение, ставшее классическим, будь то „Турандот“, „Травиата“ или „Самсон и Далила“, он умудряется превратить в примитивный спектакль, к тому же еще стилистически пестрый» [53; 25]. Триада работ в Мариинке итальянца Вальтера Ле Моли — «Так поступают все» (2002), «Триптих» Пуччини (2003), «Риголетто» (2005) — также шла по ниспадающей, правда, была украшена музыкальной интерпретацией итальянского маэстро Дж. Нозеды.

Помимо «Ариадны на Наксосе», вместе с постановкой «Женщины без тени» (2009), пополняющей в репертуаре театра коллекцию из опер Р. Штрауса, Мариинский театр в последние годы явился первооткрывателем для российской публики еще ряда названий. **Впервые в России** были поставлены, например, «Король Рогер» К. Шимановского и «Идоменей» Моцарта. «Король Рогер» режиссера М. Трелинского и художника Б. Кудлички — совместная постановка с театром Вроцлава (2008). Критика приняла спектакль прохладно по причине иллюстративности сценического ряда и одновременно его ложной, невнятной многозначительности. Сюжет оперы и так наполнен иносказаниями, а «спектакль возвел иносказание в квадрат, если не в куб. ... Все очень многозначительно по виду и даже исключительно стильно и красиво. Есть одно „но“: в этом стиле и в этой красоте почему-то нет образности. Все здесь прямо — храм, диван, палата, цветы, смерть. Наворот загадочных картин, а по сути — прямая иллюстрация. Так было у Трелинского и в „Мадам Баттерфлай“ — многозначительно для глаз и иллюстративно по сюжету для ума» [55; 18].

«Идоменей» в постановке М. Штурмингера (2009) свидетельствовал о европейском опыте: постановщик «сразу провел эстетическую межу,

оставив за чертой спектакля исходную античную подоплеку оперы. Все, что связывает персонажей его спектакля с критскими героями мифа и царем Идоменеем, прошедшим Троянскую войну, — это текст либретто, бегущий над сценой электронной строкой. Остальное — хорошо знакомая, освещаемая СМИ реальность: беженцы, люди в камуфляже, автоматы» [19]. Однако постановка содержит черты, нередко выделяемые критиками как аргументы в пользу «неадекватности» постановки партитуре. Например, в основу сценической концепции положены «темы, не особенно резонирующие с произведением», таким образом, «постановщики предложили собственную версию событий, которая затронула лишь малую долю того, что заложено в авторском тексте» [56]. В этой усеченности содержания оперы в сценической версии очевидна аналогия с режиссурой Ш. Рубо, хотя «Идомей» заслужил и более благосклонные отзывы критики: «Постановка очень даже подходит Моцарту. Потому что далекие и чужие переживания античных героев в этом спектакле про современную жизнь оказались подробно и понятно растолкованы. На сцене движутся живые люди, которые вызывают сочувствие, улыбку, даже смех и, главное, интерес» [3].

Тенденция Гергиева к «перепостановкам», к замене прежних спектаклей на новые инсценизации тех же названий, только заказанных новой командой, выразилась в создании «Летучего голландца» Йана Джаджа, сменившего одноименный спектакль Т. Чхеидзе и Г. Цыпина 1998 г. Творение 2008 г. было единодушно признано критикой постановочной неудачей. Сделанный английской бригадой, спектакль «убивал» двух зайцев: с одной стороны, вносил вклад в пополнение репертуара произведениями **Вагнера**, с другой стороны, явился совместной постановкой (европейская премьера состоялась на традиционном Зимнем фестивале в Баден-Бадене). На предпремьерном брифинге Гергиев «сам обозначил место нового „Летучего голландца“ в мариинском репертуаре: театр сделал ставку на умеренно-традиционную режиссерскую эстетику в расчете на кассовый успех спектакля» [34]. Предыдущий «опыт репертуарной демократии по-мариински» был замешен на «откровенной халтуре, китче, пошлости», — пишет Д. Ренанский, имея в виду «Тоску» в режиссуре П. Карана.

В постановке Джаджа, с одной стороны, «нет ничего, что могло бы хоть каким-то образом фразировать консервативных петербургских опероманов», с другой — царит «непростительная пустота, не только не облекающая музыкальный текст в сценическую плоть, но и обесмысливающая его» [34]. Какие признаки делают постановку примером режиссуры, недостойной современного театра? Это «музыкальная глухота» режиссера, отсутствие хоть какой-либо смысловой интерпретации оперы, приращения смысла, устаревшая картинка, ил-

люстративность, отсутствие развития в сценическом действии (оно «катится... ровно, гладко, в никуда»). «На сцене — череда архаичных театральных эффектов, не связанных между собой единой художественной мыслью»; спектакль Джаджа «скроен грубовато и прямолинейно. Он из прошлых театральных времен» [55; 15, 16]. Понимание роли режиссера у Джаджа «вполне старорежимное: разводка персонажей по сцене, иллюстрация сюжетных перипетий либретто. Поставил певца у рампы, показал ему, как потрясать сжатыми кулаками поэффектней, грамотно сгруппировал людские массы... Словно и не было вековой истории режиссерской интерпретации вагнеровских опер» [34]. Вопреки надмирному зову музыки и очередному подтверждению репутации Гергиева как выдающегося вагнеровского дирижера — «за два с лишним часа сценическому тексту так и не суждено было покинуть пределы реально-бытового измерения» [34]. За констатацией неслышания режиссером самой сути музыки Вагнера и отсутствия хоть какого-либо содержательного диалога сцены с музыкой сквозит и повторяется уже давно вынесенный критиками диагноз: явное несоответствие уровня режиссуры высокому музыкальному уровню труппы и оркестра.

Другой случай — сопротивления музыки замыслу режиссера и безуспешной **борьбы режиссера с музыкой** — демонстрируют постановки в режиссуре М. Трелинского двух одноактных опер, «Иоланты» и «Алеко» (2009). Рецензент Н. Забурдяева выдвигает категорический тезис: «Излишнее увлечение литературной основой в оперном театре ведет к разрыву визуального и музыкального рядов. ... Материал (то есть музыка) способен противиться замыслу режиссера и разрушать его изнутри. Это еще раз доказал польский режиссер Мариуш Трелинский, потерпевший поражение в „сражении“ с музыкой П. И. Чайковского и С. В. Рахманинова» [10]. В обоих случаях Трелинский, «как настоящий современный оперный режиссер, от всяких традиций откестился и придумал собственную историю». В «Алеко» режиссер и художник «лишили сюжет всякого романтического флера, оформив спектакль в лучших традициях натурализма: с подробностями любовных свиданий и поножовщиной». Режиссер «старательно игнорировал часть музыки, вернее, старательно преодолевал ее, втискивая в свою историю» [10]. В результате возникли не только антимузыкальные, но и логические несоответствия в сценическом тексте. Агрессия, оскорбления, которыми переполнено поведение Земфиры, ничем не мотивированы, неясно, «почему ее выходки терпят так долго»; изначальное знание Алеко об ее изменах делает непонятным ее убийство именно в финале. В «Иоланте» «концептуальность» сказалась в виде крена в психически-болезненную сторону: «с Иолантой обращаются не как со слепой, а, скорее, как с психически больной, и комната ее сильно напоминает палату... И зловещее

оформление, и само действие нарочито расходятся с вокальной строчкой и музыкальной партитурой оперы — мелодичной, безмятежной, изображающей гармоничную жизнь райского сада» [10]. Резюме автора статьи таково: «Режиссер, одержимый современными тенденциями придумывания, не только не открыл ничего нового в сочинениях Рахманинова и Чайковского, но и растерял уже известное и необходимое, в итоге оставив зрителя с десятком вопросов и уверенностью, что порой традиционные трактовки могут оказаться лучше двух новых псевдосовременных» [10].

Таким образом, если попытаться суммировать отрицательные — с точки зрения критики — черты, порой проявляющиеся в режиссуре на мариинской сцене, то получится внушительный перечень. Постановочная «застенчивость», которая вряд ли лучше режиссерского радикализма («Так поступают все» В. Ле Моли), немотивированная смена эстетического закона, когда, например, «безусловные» приемы возникают среди условного мира спектакля (окровавленный Эдип в финале «Царя Эдипа» Дж. Миллера), излишняя наглядность в виде плакатно-визуальных средств, иллюстративность, отсутствие содержательного взаимодействия между музыкальным и визуальным рядами, монотонность сценического действия («Макбет» Д. Маквикара, «Царь Эдип»), монотонность декораций («Триптих» Ле Моли), устарелость сценического языка, не проведенность режиссерского сюжета через образы персонажей, сценическое поведение певцов... Претензии критики рождаются, когда постановочная версия выхватывает лишь малую часть содержания произведения и зритель получает «одну десятую» часть смысла, когда режиссер не слышит музыки, когда отсутствует высказывание от имени XXI в. в адрес классики, когда постановщик «сражается» с композитором и в этой борьбе теряет очевидные смыслы произведения, когда «пустотность» сцены не только не актуализирует содержания музыкального текста, но и попросту лишает его смыслов.

Спектакли-события

Фестиваль к 100-летию С. Прокофьева можно считать некой значимой стартовой точкой для Мариинского театра «гергиевского» периода в смысле привлечения серьезной режиссуры, в том числе зарубежной. Фестиваль представил из четырех премьер — две постановки зарубежных режиссеров. Они стали одними из первых (после перенесенного из «Ковент Гардена» «Бориса Годунова» А. Тарковского и арендованного «Отелло») совместных постановок Мариинки с крупными зарубежными театрами. И продемонстрировали модели современного европейского театра, еще не привычные тогда для отечественного зрителя, дале-

кие от стремления к реализму и жизнеподобию. С учетом постановок «Игрока» и «Любви к трем апельсинам» (осуществленных отечественными режиссерами), отмечается, что «тогда в спектаклях Мариинского театра присутствовало нечто особенное: „Война и мир“ (режиссер Г. Виск) впечатлила многоплановостью сценического решения; „Огненный ангел“ (режиссер Д. Фриман) вызвал восторг и удивление оригинальностью постановки, актерским ансамблем-дуэтом С. Лейферкус — Г. Горчакова, где предчувствовались малейшие эмоционально-психологические колебания в движении роли партнера» [4; 126].

«Война и мир» (1991), совместная постановка с «Ковент Гарден» и парижской оперой, стала началом многолетнего сотрудничества Мариинки с мэтром английской режиссуры **Грэмом Викком** (в 2010-м он поставил на мариинской сцене «Средство Макропулоса», в 2012-м «Бориса Годунова», в 2014-м новую «Войну и мир»). Всемирно признанный оперный режиссер, Г. Виск осуществил оперные постановки практически во всех крупных театрах и на самых известных фестивалях Европы и в Метрополитен-опере.

А. Парин, рецензируя спектакль, говорит о современном театральном мышлении английской команды, более того, о высоком знаке качества этого мышления: в спектакле нет ни малейшего признака примитивно понимаемой зрелищности, ни малейшей «клюквы». В нем чувствуется «дельно-сосредоточенное сотворчество постановщиков» и выбран не жанровый, а притчевый подход. Профессионализм Вика проявляется «в динамичном, разнообразном, подчас сдобренном постмодернистской иронией зрелище». Если в первом акте ощущается стильность и содержательность мизансцен, то во втором предстает череда захватывающих картин, и опера выглядит как «конгломерат плотно сцепленных между собой личных и социальных тем» (А. Парин). Сценография постановки разговаривает на языке современного театра: белые плоскости пола и массивных стен служат фоном для объема человеческих характеров, в этот белый фон аккуратно вписан толстовский «иероглиф» — крона дуба. Развитию действия способствуют кардинальные изменения визуального ряда: белые плоскости, образующие сценографическую конструкцию, начинают перемещаться по-горизонтали в сценах мира и изломанным движением по-вертикали, с расколом пола — в военных сценах, отсюда — ощущение бесприютности, «расхристанности» в последних, где белизна постепенно заполняется «значащими» пятнами красок. «...Высочайшие профессионалы Вик и О'Брайен организовали военные эпизоды в сквозной поток мысли, насытили его истинно толстовскими интонациями и потому позволили Валерию Гергиеву и его соратникам совершить главный... подвиг в рамках прокофьевской акции: доказать невиданный, грандиозный размах, трагедийную мощь проко-

фьевского полотна (исполненного без единой купюры!) и, может быть, впервые в истории оперы поставить военные сцены „Войны и мира“ вровень с шедеврами Мусоргского. ... И выяснялось, что проблему оперной режиссуры и в наших трудных условиях можно решить, если точно соединить постановщиков с произведением. Как ни оценивать спектакли в частности, все четыре интерпретации [Прокофьевского фестиваля] отмечены высоким профессионализмом и серьезностью устремлений создателей. Все четыре спектакля воплощены на уровне „мировых стандартов“ с точки зрения музыкальной и сценической» [22; 260].

«Огненный ангел» в постановке Дэвида Фримана (1991), также совместная постановка с «Ковент Гарден», произвел огромное впечатление на зрителей и критику. Его называли «модернистским, необычным для нашей традиции» [60; 134], «цельным, мощным, метафорически насыщенным» [14; 105], «достойным именоваться сценическим шедевром... с поразительной находкой — зримыми и карабкающимися по любимым, даже отвесным, поверхностям „демонами“» [5; 10]. «Мускулистые, огромные, затянутые с головы до ног в белое, они висели, ползали, замирали в неестественных позах. ... Белые черепа, белые лица-маски, пластика обезьян — все делало их отвратительно-притягивающими, вызывало чувство брезгливости и восхищения. И это смешанное чувство пугало. ... Они заняли все замкнутое серое пространство сцены с гостиницей в центре» [23].

По наблюдению М. Мугинштейна, присутствующий у Прокофьева эффект остранения, иронического очуждения постановщики усилили, появился гротеск. В спектакле на первый план выведено сверхъестественное, иррациональное — «демонологический пласт». Важными чертами «Огненного ангела» выступили единство постановочного замысла, главенствующая роль Гергиева и оркестра в выстраивании архитектоники спектакля, открытие Г. Горчаковой в роли Ренаты. Во взаимоотношениях музыки и сцены было зафиксировано отсутствие «параллельности», иллюстративности. Напротив, некоторое противоречие между рациональностью режиссера и экспрессией музыки, а также смещение акцента с оси человеческих взаимоотношений в сторону «дьявольской силы» рецензент трактует как интересный опыт: «Возникающий „перпендикуляр“ музыки и сцены обостряет роль собственно музыкальной драматургии, ее компенсирующую функцию». Возможно, именно во вдохновенном финале обретается «дальний смысл постановки: симфонический пульс, учащаясь до иступленного биения, и демоническая стихия сцены, потерявшей свою умозрительность, наконец, объединяются в кульминации драмы» [17; 51, 52].

Художественным событием, последовавшим через несколько лет после фестиваля Прокофьева, стал спектакль «Саломея» (1995, реж.

◆ **Джулия Теймор**, худ. Г. Цыпин и Г. Месхишвили) — пример сценического решения в условной манере. Критики единодушно отмечали, что эта постановка явилась одной из самых интересных работ театра за последние несколько лет, «одним из немногих режиссерски определенных и крепких спектаклей» в репертуаре театра [29; 2]. Это театральное произведение со стильной символикой, в котором обреченность главной героини (Л. Казарновская) подчеркивалась дополнительными сценическими персонажами: «черными эриниями, которые мечутся вокруг Саломеи, накидывают ей на шею тонкий черный шарф-удавку»; «мерно вышагивающими черными грифонами-воинами, которые в финале раздавят ее черными щитами» [29; 2]. Еще из примет образного мира спектакля: «пара гротескно-страшненьких собак-гиен (артисты миманса), угодливо ластящихся к ногам греховных повелителей... квинтет крикливых иудеев с гротесково скрюченными муляжами вместо пальцев... И сам Ирод, искареженный похотью и неуверенностью — это из какого-то трагического балагана... А полуобнаженный танцор в женской юбке и седом парике с бледным лунным диском...? А черный амур с корзиной алых роз или с темным круглым диском, заслоняющим белый? Это из мира символов, предчувствий, предопределенностей, это из мира Оскара Уайльда...» [29; 2]

Показанный первоначально на фестивале Р. Штрауса в Оберамергау, на петербургской сцене спектакль приобрел более четкое театральное воплощение: «Добавились решающие моменты в цветовой партитуре. Яснее проявилась бело-черная символика Эроса-Таноса. ... Герметичность зрелища сделала театральный язык более острым. Он стал еще ближе к условной, иногда почти сказочной манере. Он как бы идет от условности театра греческой трагедии и восточных театров типа китайского или японского и через пантомиму в некоторых чертах приближается к „бессознательной грации“ (Г. Клейст) театра марионеток» [12; 2]. Помимо реализации новой для мариинской сцены модели театра, «Саломея» Дж. Теймор продемонстрировала нечасто встречающиеся взаимоотношения музыки и сцены. По словам рецензента, она «обозначила „перпендикуляр“ музыки и сцены. Контраст между стилизованной или даже отстраненной повествовательной манерой и магией сгущенного музыкального экспрессионизма усилился. В петербургском спектакле сцена и музыка часто как бы двигаются друг к другу из разных точек. Когда они встречаются, они взаимно усиливают друг друга. Насколько это интереснее плоского параллелизма музыкального и сценического действия!» [12; 2]

Следующей событийной вехой в работе зарубежных режиссеров на сцене Мариинского театра стали две постановки **Йоханнеса Шаафа** — известного немецкого театрального и кинорежиссера. «Золото

Рейна» и «Дон Жуан» представили сложившийся еще несколько десятилетий назад и весьма определенный по своему подходу к материалу стиль **немецкой режиссуры**. Этот стиль практикует взгляд на любой сюжет современными глазами, отказ от какой-либо стилизации, выведение на сцену людей XX века, с нашими чувствами, проблемами, психологией. Обе постановки Шаафа отличались «типично немецкой жесткостью решений, намеренной социальной актуализацией вечных сюжетов, ставшей уже вполне традиционной для европейского и мирового театра» [45; 155]. Они способствовали росту уровня труппы, были музыкально качественными, с актерскими удачами; были полезны театру в качестве «прививки» современной европейской театральности, так как явились «зеркалом современных поисков и в плане сценографии... и в способах актерского существования. Это спектакли сегодняшнего дня — по духу и букве, по внутреннему наполнению и театральной технологии» [45; 155].

«Дон Жуан» (1999) вызвал яркие и полемичные отклики критики, получив характеристики как «экстремально-концептуальный» (В. Дудин), «спорный спектакль, но сделанный профессионально и даже с блеском» (Г. Садых-заде), «рациональный и холодный, но крепко сбитый», «жесткий немецкий вариант спектакля с концепцией, проработанной и выраженной в каждой мизансцене» (Е. Третьякова) [52; 6, 5]. Почти во всех высказываниях сохраняется элемент диссонанса: «добротная режиссерская работа... с напряженным действием, продуманными и воплощенными характерами — хотя, как и концепция в целом, они выпрямлены и тем несколько упрощены» (М. Бялик) [5; 10]. Г. Садых-заде называет высказывание режиссера «дерзким и подчеркнуто скандальным»: на сцене Мариинского театра Шааф «продемонстрировал свой сердитый радикализм образца 1960-х, кардинально и безжалостно переинтонировав оперу» [42; 116]. Прежде всего, постановщиком резко изменен образ Дон Жуана: у Шаафа он предстает «законченным садистом, получающим удовлетворение не от любви, но от насилия и власти над людьми, жидящейся на „власти убивать“» [42; 116].

Анализ «Дон Жуана» Шаафа, проделанный Г. Садых-заде, можно считать образцом развернутого и подробного **методологического подхода** к оперной постановке. Автор движется с исключительной последовательностью: рассматривает смысловые оппозиции и доминанты оперы, сравнивает исходную конструкцию оперы с концепцией постановщиков; затем исследованию подвергаются образ главного героя и степень акцентирования других персонажей, взаимоотношения музыки и сцены, тип режиссуры, вписанность / невписанность трактовки в какую-либо традицию, смысл послания режиссера, компоненты режиссерской работы, развитие действия (наличие «провисаний»),

проблема финала, восприятие спектакля зрителем (коммуникативный фактор, реакция адресата, «уважение / неуважение к местной ментальности» со стороны постановщиков).

Соотношение спектакля с произведением привело рецензента к неутешительным выводам. Вопреки уверениям в точном следовании логике партитуры, «заявленный „диктат музыки“ не состоялся: чудовищное, шокирующее несовпадение музыкального и визуального рядов отвлекло внимание от собственно музыкальных событий». Критиком констатируется рассогласование логики партитуры и логики спектакля. Превращение Дон Жуана из витального «носителя и дарителя жизни» в некрофила, «садиста и убийцу, экстремиста с претензиями на сверхличность» значительно нарушает «равновесие смысловых осей оперы: полярность Жизни и Смерти отменена, и крен в сторону неживой костной материи становится угрожающе очевидным» [42; 116–117]. Такая трактовка главного персонажа не вписывается ни в европейскую традицию, ни в русскую, сложившуюся после пушкинского «Каменного гостя». Поскольку режиссерская интерпретация часто зависит от того, каких действующих лиц режиссер выдвигает на «первый план», то в случае Шаафа обращает на себя внимание акцентировка женских персонажей: «Разноцветный „женский треугольник“ занимает в режиссерской конструкции Шаафа центральное место. В сущности, вторая составляющая его концепции — „опера о страдающих женщинах“ — прозвучала гораздо убедительнее первой: „Дон Жуан — демон разрушения“» [42; 118]. Далее критический анализ выходит на уровень мировоззрения, картины мира режиссера и смысла его послания, фиксируя «тотально агармоничное, разорванное, механистически-агрессивное восприятие мира и себя в нем... Шааф истово проживает, через трансформацию моцартовского персонажа, трагедию человечества, утратившего человечность и подменившего естественные ценности любви и жизни — бесплодными, но возбуждающими суррогатами смерти и насилия. Подобную рефлексию художника по отношению к своему времени („Жестокий век!..“) можно понять: отталкиваясь от моцартовского текста как от повода, он составил собственное послание миру, вызываяще откровенное, больше похожее на обвинение» [42; 117].

Садых-заде ставит и краеугольный вопрос **проблемы интерпретации**: «насколько правомерна установка на авторский текст только как на повод высказаться и насколько далеко могут разойтись по смыслу авторское и режиссерское послания...»? В своей статье она демонстрирует два подхода, проходит путь в обоих направлениях: 1) исходя из логики взаимоотношений музыки и сцены, оценивая адекватность режиссерской трактовки — сути музыкального материала, 2) «исходя из логики спектакля, опираясь на имманентные законы режиссуры и аб-

страгируясь от вопиющих несоответствий» спектакля музыке. Второй подход приводит к мысли, что «в постановке, в самой ее конструкции, в построении мизансцен видна рука мастера». Положительной оценки критика заслуживают и тщательная репетиционная работа режиссера, и живая, убедительная актерская игра, и танцевально-трюковые моменты, и детали реквизита и костюмов, и виртуозно поставленные массовые сцены. «...Если отрешиться от романтических предубеждений — вся режиссерская интерпретация „оперы опер“ строго логична, хоть и проистекает из философско-идеологических оснований, активно отторгаемых музыкальным материалом» [42; 118].

Рубеж тысячелетий — начало «собираения» в Мариинском театре грандиозного постановочного цикла «Кольца нибелунга». Вообще планомерный процесс освоения **вагнеровского репертуара** ведется Гергиевым с конца 1990-х: «Парсифаль» (реж. Т. Палмер, 1997), «Летучий голландец» (спектакль Т. Чхеидзе и Г. Цыпина в 1998-м, затем Й. Дзаджа в 2008-м), «Лоэнгрин» (реж. К. Плужников, 1999), «Золото Рейна» (реж. Й. Шааф, 2000), «Валькирия» (реж. Г. Пильц, 2001). Правда, подлинным «переворотом в сознании по отношению к Вагнеру, переворотом в театральном мышлении» [48] станет музыкально-сценографическая концепция «Кольца нибелунга», найденная впоследствии В. Гергиевым и Г. Цыпиным и уходящая своей образностью в доисторические глубины, однако постановки Й. Шаафа и Г. Пильца, думается, были важным звеном в поиске этого экстраординарного художественного решения. Первое после 1913 г. осуществление в России постановки всей тетралогии на языке оригинала (2003, Баден-Баден / 2005, Санкт-Петербург) явится без преувеличения событием мирового масштаба.

Начавшее постановочную эпопею «Золото Рейна» в постановке Й. Шаафа было признано критиками лучшей премьерой сезона, хотя и вызвало споры. Если для А. Порфирьевой [26; 158–159] осовременивание, когда «действие оперы развивается в пустой шахте баллистической ракеты дальнего действия», а некоторые действующие лица «визуально (одежда, манеры) копируют малобюджетные гангстерские фильмы» — это демонстрация морально устаревшего подхода, то мнение других авторов весьма отличалось большим «приятием». В восприятии Е. Третьяковой «сценографическая установка Г. Пильца на редкость удачна для вагнеровского „Кольца“. ...сценография и оркестр В. Гергиева — лучшее, что есть в этом спектакле. Именно **музыка и решение сценического пространства** взяли на себя главные функции создания образа» [52; 8]. В. Дудин усматривает главный замысел постановщиков в «беспафосном решении вагнеровского текста», при этом они будто осуществляют «резюме-дайджест того, что удалось вычитать у Вагнера режиссуре XX века» [8; 159]. Осовременивание же дает содержательный

прирост: «Вагнеровское мифотворчество о современном ему социуме подключается к сегодняшней системе координат — не через отвлеченно-символические знаки (хотя мелькают и они), но через механизм технических средств». Сцена разговаривает на современном сценографическом языке: «Й. Шааф пробует демифологизировать — очистить и распутать — Вагнера, по крайней мере, на уровне внешнем, осязаемом... „Неживой“ сценический пейзаж расчетливо избавлен от излишеств. „Скелет“ пространства заполняют геометрические конструкции... Все подается как реквизит телевизионного шоу для поколения рэйверов: минимум органики, максимум синтетики» [8; 160]. Театральный язык впускает в себя разножанровые элементы: «Преимущества немецко-петербургской концепции „Золота“-2000 — в отсутствии „высокого стиля“. „Серьезная“ замкнутость композиторской идеи здесь разбавляется воздействием механизмов телесериала, циркового шоу. ... Допущение эклектики в данной версии вполне оправдано. Режиссер, с одной стороны, представляет эпоху постструктурализма, с другой — просто сохраняет театральность как принцип. Он смело превращает сцену в цирковую арену... Бог огня — Логе — становится клоуноподобным весельчаком...» [8; 161].

Появившаяся вслед за «предвечерьем» тетралогии (и ровно через 100 лет после премьеры «Валькирии» в Мариинском театре) «Валькирия» в режиссуре, сценографии и световой концепции **Готфрида Пильца** заставила поверить в возможность будущего сценического осуществления всего «Кольца». Сценография «Валькирии» была выполнена Г. Пильцем «просто, эффектно и поразительно музыкально», будучи состоящей из «минималистских абстрактных форм» [15]. По выражению О. Манулкиной, у Пильца «абсолютный музыкальный слух», он «дизайнер, для которого невозможна борьба визуального с музыкальным»; сцена представляла собой «воплощенное визуальное вдохновение». Автором статьи отмечается тесная связь происходящего на сцене с музыкальной структурой и плотью, единство музыкального и сценического — так что Пильцу удалось приблизиться к «вагнеровской мере обыденного и трансцендентального» [15]. Взявший на себя также функции режиссера, «как художник Пильц проявил профессионализм, вкус и изобретательность. Поставив в центр сцены квадратный стол, он сумел, покрывая его разными тканями — или раздевая, придать ему самые разнообразные образные смыслы. Сталкивая в костюмах светское и сакральное, бытовое и театральное, совмещая в одном костюме элементы разных эпох, Пильц добился постмодернистской игры в мерцающие смыслы. ...выбранные цвета композиций если и не стали носителями определенных смыслов, зато добавили спектаклю изрядную толику современной зрелищности. Режиссерские достижения Пильца оказались

куда скромнее. ... Пилец сумел пространственно провести своих героев по выстроенным им «лабиринтам»... Что же касается внутренней жизни героев, то тут все оказалось в руках певцов — и музыкального руководителя спектакля Валерия Гергиева» [22; 281]. Решенная, как и «Золото Рейна», «в жесткой немецкой манере, в логике актуализации мифа, с перенесением действия в сегодня», «Валькирия» представляла собой «массовое производство, хоть и добротного европейского качества», с удачно найденным образным решением сценического пространства, «вибрирующего проекциями, светом, воздухом» [52; 44].

Следующая событийная премьера, «Чародейка» (2003) в постановке английского режиссера Дэвида Паунтни, представила модель современного спектакля с режиссерским сверхсюжетом и содержательным взаимодействием музыки и постановочной концепции. Созданная в сотрудничестве с театром Лиссабона, «Чародейка» стала наиболее интересной и крепкой режиссерской работой Мариинки за несколько лет. М. Шпаковская увидела в основе постановки Д. Паунтни единую идею режиссера — вытащить историю из жесткой ситуации времени, места и национальности. В результате история обрела надбытовую, мистический колорит и общечеловеческое звучание [62]. Это впечатление было поддержано и другими критиками. М. Корнакова отмечала, что опера «в руках своевольного Дэвида Паунтни претерпела основательную перелицовку. ... Уловив и в музыке Чайковского далекий от архаического тон высказывания, английский режиссер решительно отверг этнографическую клюкву „нижегородского предания XV века“ и внедрил действие в тревожно-смутную, чреватую бунтами и кровопролитиями распутинскую Россию» [59; 10]. Д. Морозова насторожило удаление из постановки вообще какого-либо русского начала: «Мелодраме, густо замешанной в оригинале на национальном колорите, словно бы поменяли „группу крови“. Вместо нее зрителю предлагается некая универсальная семейная драма в духе Стриндберга, ключ к которой заимствован у Фрейда. ... Но если даже считать работу Паунтни ересью, следует признать, что талантливая ересь все-таки предпочтительнее приземленного буквализма. ... Для Паунтни важно не то, что имел в виду автор, но то, что он сам хочет сказать в данный момент» [59; 11]. Г. Садых-заде аналитически разложила спектакль на несколько режиссерских ходов, одним из которых явилось то, как Паунтни «строит хитроумную схему обманок и подмен, то и дело подставляя зрителю мнимых героев — и тут же развенчивая их значимость. Массовка у него — живой, дышащий, динамичный организм. Декоративная, украшательская функция хороводов и немых картинок с легкостью сменяется остро напряженным развитием и торжеством психологизма, прорывающимся в точно найденных деталях, жестах, игре актеров. ... Раззадоренный зритель все время порывается

подглядеть за постановщиком, угадать: а что там у режиссера-фокусника припасено в рукаве? ... И оттого спектакль обретает свою, независимую от основного действия интригу — интригу сценического текста как такового» [59; 11]. Анализ постановки позволил большинству критиков порадоваться за театр: «Если вспомнить, что Мариинскому часто не везет с режиссерами, стоит подчеркнуть: с Паунтни Мариинскому повезло» [59; 11].

Мастерство режиссера проявилось в ясной архитектонике спектакля: «Арка от инсценировки увертюры к заключительной сцене — то же чинное семейное застолье, только с трупами в креслах — придает законченность форме музыкально-сценического повествования о распаде внешне благопристойного дворянского мира под натиском страстей» [59; 10]. Е. Третьякова отметила достигнутую в постановке «высокую меру обобщения и переосмысления мелодраматического сюжета Шпажинского»: «режиссер ухитрился семейную историю, любовную историю превратить в историю глобальную — о разрушении традиций, основ, целого уклада жизни. ... Идея краха пронизывает спектакль — краха любви, семьи, человеческих отношений и всего, что человека окружает» [53; 22]. Выделяемые критикой черты постановки — это концептуальная сценография, трансформация сценической установки (от симметрии к сдвинутой, разлому), работа с символикой цвета в пространстве (белый, красный, черный, затем прорастание серого), точность образов персонажей, выстроенная человеческая логика в отношениях героев. В аспекте взаимоотношения музыки и сценического действия «спектакль представляется органичным и последовательно выстроенным» [53; 22], музыкальный текст и визуально-драматическая концепция находятся в отношениях содержательного сопряжения. Ощущается естественность в реализации идеи режиссера, при этом не нарушающей основной идеи музыки; последовательность в связи новых обстоятельств с оперным текстом. И сценический сверхсюжет, и перенос действия в конец XIX в. — все это сработало в соотношении с музыкой.

Пример впечатляющей визуальной работы явила «Мадам Баттерфляй» в режиссуре М. Трелинского. Спектакль, поставленный первоначально в Варшаве в 1999 г., а затем прошедший апробацию в Вашингтоне в 2001-м, предстал в 2005-м в Мариинке в новой редакции. **Мариуш Трелинский** — оперный, театральный и кинорежиссер с мировым именем, известный в оперном мире по работам в театрах Европы и Америки, по нашумевшим спектаклям Национальной Оперы Варшавы. Стилистика его постановок — это визуальная экспрессия, интеллектуализм, отказ от исторического антуража, стремление к универсализму, искусная образность с привлечением символизма. Сценография Б. Куд-

лички в «Мадам Баттерфляй» лаконична, лишена бытовых подробностей, открывает глубину пространства, рисуя море, переливающееся разными тонами. «Пластически выстроенный пролог заявляет о намеренной условности зрелища», дополняемой условной стилизованностью жестов. Два самурая введены как «зловещие слуги дома Баттерфляй» — это «зримая лейттема спектакля» [50; 92]. С точки зрения Е. Третьяковой, здесь происходит «ритуализация драмы», «история превращается в притчу, мифологизируется, остраивается».

Несомненен приоритет в спектакле зрительного ряда, вполне отвечающий лидерству визуального начала в современной культуре: «Весь сценический антураж впечатляюще красив и рационально выстроен»; «Зрительный ряд затмил собой все»; «Во всех нужных эпизодах режиссер менял картинку, которая вызывала вздох восторга» [50; 93]. Однако — в свете взаимодействия музыки и сцены — у критика есть претензии к режиссуре, состоящие в том, что визуальный ряд «самодостаточен», режиссерское решение не пропущено через работу с актерами, через взаимоотношения персонажей, — поэтому сценическая история не вызывает сопереживания. «При всей эффектности, зрелище могло бы усилить драму, войдя с ней, выраженной музыкой, в содержательные взаимоотношения. Но оно ее или забывает, или иллюстрирует, или служит фоном — можно перечислять долго, — но не соприкасается по сути. Чтоб множить ассоциации, чтоб рождать новые смыслы, чтоб держать в напряжении чувства. ... В самой истории, в трактовке людей и событий ничего не изменилось... Результат феноменален: в столкновении миров — Востока и Запада, — поданных крупно, герои оказались обезличенными» [50; 93]. При этом за «сделанностью» той или иной сцены, работой фантазии постановщиков критику наблюдать было интересно, особенно что касается финалов актов.

Н. Скороход дает более восторженную оценку спектакля, открывая в нем для себя «новую оперную условность, опирающуюся в своем художественном решении на эстетику не XIX, но XX века». Еще одно открытие рецензента — кинематографическое мышление постановщиков: «Очевидно, что ставил оперу отнюдь не дизайнер, а кинематографист. Плоскостное горизонтально прочерченное действие четко разделено на планы: крупный, средний, дальний; каждый план в каждую секунду живет напряженным действием» [6]. Соглашаясь с Третьяковой в «ритуальной образности сценографии (абсолютно чуждой как всякой этнографичности, так и привычного в опере контекстного соединения)», Скороход, напротив, испытывает сильное эмоциональное впечатление от постановки и отдает должное режиссеру, который «разворачивает напряженное сценическое действие», подчеркивает «атмосферное, символическое, короче говоря, внефабульное развитие действия»

и даже «в моменты его фабульного течения Трелинский выстраивает „надфабульные“ связи» [6]. Таким образом, высоко оценивается именно режиссерская, в том числе мизансценическая работа Трелинского.

Новое значительное имя, которое появляется на мариинской сцене в середине 2000-х, — француз **Ален Маратра**. Актер и режиссер, в молодости работавший с Питером Бруком, Маратра поставил ряд опер, для одной из них написав либретто вместе с М. Ростроповичем, освоил жанр музыкального шоу, работал в театрах разных стран, осуществил ряд драматических постановок, проводил мастер-классы по импровизации в Парижской консерватории, сейчас активно работает как театральным педагогом. Спектакли Маратра 2005 — 2007 гг. в Мариинке образуют триптих (в 2014 г. к ним добавился четвертый — «Севильский цирюльник»). Их объединяет стихия легкой театральной игры, «единый метод, берущий истоки в комедии дель арте», но «проверенный сознанием и видением мира современного человека» [55а]. Все четыре раза Маратра работал с Академией молодых певцов Мариинского театра.

Постановку оперы Дж. Россини «Путешествие в Реймс» (2005), созданную совместно с парижским театром Шатле, называют «визиткой» Академии молодых певцов. Спектакль Маратра — живое, остроумное представление, совмещающее в себе и модное дефиле, и атмосферу хэппенинга, и даже элементы шоу: «Маратра, как иллюзионист Коперфильд, мастерски обыгрывает все, даже паузы. ... Длиннющие арии совпадали с действием, как детали конструкции Лего. ... Наряды певцов отлично сгодились бы для какой-нибудь шоу-программы. ... По части смешных моментов „Путешествие в Реймс“ тоже не уступало шоу-программам» [32; 3]. Подход Маратра состоит в полном раскрепощении актеров, вовлечении их в игровую стихию, в получении удовольствия от игры. Все спектакли режиссера объединены **единством метода**: «везде игра с залом, везде актеры среди публики, пустая сцена как площадка для игры, кажущаяся незакрепленность, текучесть мизансцен, импровизационность, общение с дирижером... ..способ мышления, глобальный принцип, тип театральной образности, давно не предъявлявшийся нам в таком рафинированном виде. Тут определенный театральный метод, причем работающий, живой, развивающийся, способный на приращение смыслов произведения при перенесении его на сцену. Его истоки — комедия дель арте и строгое понимание природы театра как такового в конкретной и старинной его традиции. И блистательное владение объявленными законами» [55; 14]. Во всех спектаклях главенствует «ощущение сценической свободы и раскованности, которое остается чрезвычайной редкостью на оперной сцене» [54; 13].

В «Любви к трем апельсинам» (2007) была очевидна близость игрового по природе материала оперы Прокофьева индивидуальности ре-

жиссера, потому «и родилось театральное представление, гармонично объединившее музыку и сцену. Эта гармония — во взаимном удовольствии» [55; 5]. Стиль Маратра представлен здесь в своих ключевых характеристиках: «этюдный метод репетиций, позволяющий молодым исполнителям обрести импровизационную легкость; открытая театральность решения; использование игровой структуры действия с участием зала» [51]. Как и в других его спектаклях, отсутствовала «четвертая стена»: публика «рискует оказаться в поле игры», спектакль «не желает делить участников действия на актеров и зрителей», и, главное, «театральная игра здесь — суть и смысл спектакля» [55; 6, 7]. Это театральная традиция, за восстановление которой боролись Прокофьев и Мейерхольд, — игра как цель и средство. Метод спектакля идеально совпал с задачами самого произведения и с потребностями зрителя. «Все, кто на сцене, существуют радостно (иного слова не подобрать), умножая то самое удовольствие... Радость мастерства, радость творчества, радость светлых чувств передаются залу» [55; 7].

При оценке третьей постановки Маратра на мариинской сцене — «Волшебной флейты» Моцарта (2007) — подчеркивается деликатность режиссера в обращении с музыкой Моцарта, умение слышать ее, уступить ей место. «В сущности, Маратра придумал занятное действие, в котором персонажи более-менее причудливо перемещаются, когда требуется развлечь публику, и не мешают слушать музыку, когда следует на ней сосредоточиться... И возникает непринужденный светский тон, оставляющий возможность домыслить всю образность, заключенную в музыке. Этот тон доносит величавость и ностальгию, пожалуй, эффективнее прямой помпезности и давления на чувства» [38]. Поскольку поют и говорят по-русски (текст перевела С. Цирюк), то «содержательный срез великой сказки Моцарта-Шиканедера осмыслен будто заново в очень простых и наглядных словах и действиях, а главное — в процессе игры» [55; 12–13].

В пополнении репертуара Мариинского театра новыми названиями прослеживается закономерность, которую, воспользовавшись словами Р. Рудицы, можно назвать **монографическим принципом**. Уже в начальный период своего руководства театром Гергиев сделал ставку на полномерный охват русской классики — так были представлены оперы Глики, Мусоргского, Прокофьева, Римского-Корсакова... В дальнейшем этот принцип был перенесен на зарубежных композиторов и проявился в повышенном внимании к некоторым крупным именам, незаслуженно проигнорированным отечественной сценой, и в открытии для петербургской и российской публики нешлягерных названий. К планомерному освоению наследия Р. Вагнера здесь можно добавить произведения Г. Берлиоза и массив оперных сочинений Р. Штрауса — композиторов, близких индивидуальности дирижера.

«Электра» (2007) стала четвертым обращением театра в гергиевскую эпоху к творчеству **Рихарда Штрауса** (после двух версий «Саломеи» и одной «Ариадны на Накосе»). Когда через два года будет поставлена «Женщина без тени», а еще через два года, в 2011-м, возникнет новая версия «Ариадны», уже не покажется преувеличением панегирик Рудицы: «Переход Штрауса в реальность российского театра — инициатива одного человека. Благодаря характерному для Гергиева фундаментальному подходу к репертуару, у нас есть своего рода монографический цикл — „весь (почти весь) хрестоматийный Штраус“. ... Мариинский театр сейчас — своего рода место встреч со значительной частью европейского оперного наследия. Вагнер, Штраус, Яначек, Барток, Берлиоз — для нынешней России все это „первые свидания“» [40].

«Спектакль суровый, безжалостно жесткий, исполненный подлинно трагедийной значительности» [5; 10], постановка «Электры» оказалась возможной в связи с наличием в труппе исполнительницы заглавной партии мирового класса — Л. Гоголевской. «Электра» — пример художественного эффекта, определяемого резонансом **музыки и сценографии**. По мнению Д. Ренанского, отнюдь не режиссура определила несомненную событийность постановки: «Попытки объединить сценографию Пола Брауна, интерпретацию партитуры „Электры“ оперной труппой Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева и режиссуру Джонатана Кента в целое никак не удаются. В сущности, именно режиссура может быть легко устранена из рассуждений о спектакле как на наименее значительный компонент его конструкции» [33]. При всем ощущении, что постановка «цельная по замыслу и эффектная», при всей «очевидности и убедительности» концепции спектакля, «на уровне отдельных мизансцен, взаимоотношений героев возникают неясности. Безусловно, резкие смены состояний и настроений героев заложены в либретто и в музыке оперы, но они все же требуют сценического оправдания. Режиссер же не придает этому значения, не пытается хоть как-то мотивировать частные поступки героев, видимо считает свою основную метафору — перевернутый трехуровневый мир — исчерпывающей и освобождающей его от подробностей. Но добивается он лишь того, что местами сценическое действие тормозит, отпускает внимание зрителей» [63; 93].

Одна из главных опор постановки — музыкальное прочтение, несущее на себе «компенсаторную» функцию по отношению к режиссуре: освоение «Электры» стало «самым значительным музыкальным достижением театра последних лет, безоговорочной победой Валерия Гергиева. ... Те эмоции и смыслы, которые не нашли адекватного воплощения в режиссуре, были сполна транслированы мариинскими музыкантами» [33]. В достойный диалог с музыкой вступило сценографическое ре-

шение. В «Электре» мы имеем дело со **сценографом**, взявшим на себя **функции режиссера**. Один из лучших сценографов Европы **Пол Браун** придумал решение, несущее в себе и образность, и символическую нагрузку, акцентирующее вневременную природу античного мифа. «Решение Брауна строится на пространственных антиномиях: верха и низа, внутреннего и внешнего, парадного фасада и его чудовищной изнанки. ... Помимо точнейшей символики решения, в сценографии Брауна снята проблема сценической статики, которая порой возникает в непрерывно развертываемом двухчасовом действии „Электры“... Пол Браун и Джонатан Кент намеренно не останавливаются на конкретном времени действия: они словно следуют идеям Фрейда — перипетии судеб мифологических героев архетипичны и неизменно повторяются» [33].

«Женщина без тени» (2009) в постановке того же тандема, что и «Электра», имела огромный успех постановки у публики («грандиозный — даже по мариинским меркам», «аномально высокий», сложно объяснимый, учитывая сложность музыкального языка и фабулы оперы и поэтому «интригующий» [40]). В обзоре фестиваля «Золотая маска» — 2011 М. Нестьева именно в «Женщине без тени» увидела исковую целостность спектакля: «Режиссер Джонатан Кент и сценограф Пол Браун сознательно ориентировались в своем решении на так называемую скромную режиссуру, пользуясь проверенным методом контраста и отдав **музыке и сценографии**, которая в этом спектакле и функциональна, и красива, приоритетные позиции. ... „Распределение ролей“ в оперном синтезе в данном спектакле оказалось продуманным и органичным» [21; 72]. Постановщики спектакля трактуют сюжет «как путь человека к идентичности. Приглашенные в Мариинку уже во второй раз... они избирают тот же путь — тотального **визуального концепта** спектакля, когда через сценографию, видеоарт, через технологические приемы открываются смысловые уровни оперы» [20]. Музыкальная сторона постановки заслужила высших похвал Рудицы: «Исполнение „Женщины без тени“ — образец гергиевского суперпродукта. О „Штраусе Гергиева“ стоило бы говорить подробно — отдельно от постановочных обстоятельств» [40]. Резюме Ренанского — «в очередной раз в Мариинском театре дирижер выиграл у режиссера с разгромным счетом» [35] — относит постановку «Женщины без тени» к той же модели содержательного резонанса музыки и сценографии, которая была реализована в «Электре».

Тем не менее, по мнению Рудицы, постановка представляла из себя «сугубо эклектический, хотя и в высшей степени качественный продукт» [40]. В отличие от «Электры», «требования, предъявляемые „Женщиной без тени“, оказались, так скажем, не соприродны этому творческому тандему» [40]. Обрисованные в сценическом оформлении «Женщины»

три мира (мир императорской четы, «карикатурно современная мастерская» Барака и его жены, «потустороннее судилище») выглядят в целом логично и выразительно, однако «придумать декорационный „расклад миров“, а потом чередовать фишки этого расклада — явно недостаточно». Претензия рецензента состоит в том, что не решено главное — переходы между мирами. Применяемые во время интерлюдий видеопроекции расцениваются им как слабое постановочное решение. Для связи разнородных элементов оперы требовалось «единообразное и сильное решение переходов, которое, как стержень, держало бы весь спектакль. А стержень этот постановщики из рук своих выпустили, отдав его видеоартисту... В опере, тем более фантастической, видео уместно и перспективно, но оно должно быть великолепным, изобретательным. Даже небывалым, поскольку должно войти в оперный театр как полноценный элемент векового художественного синтеза. Если же оно — дешевая замена машинерии или кинцо на суперзанавесе, то, простите, нужно ли нам такое видео?» [40]

Великолепный и изобретательный видеоряд предстал в «Троянцах» (2009), властно сместив приоритеты в оперном синтезе. Знаменитая каталонская компания «Ла фура дельс Баус», прославившаяся постановкой церемонии открытия Олимпийских игр в Барселоне, в 2009 г. была привлечена в Мариинский театр для работы над грандиозным эпическим полотном Г. Берлиоза (совместная постановка с Валенсией). Учредитель данной труппы, а также арт-директор плавающего культурного центра «Корабль Наумон», **Карлуш Падрисса**, имеющий опыт работы в опере, — то громкое имя, которое сменило «режиссеров среднестатистического уровня» и сулило неординарный результат. В приглашении Падриссы на постановку в очередной раз проявилось умение Гергиева «примечать все самое интересное в мире и приглашать в свой театр» [21; 72]. Спектакль отразил современную тенденцию, согласно которой главенствующие позиции в театре завоевывает визуальная культура и новые технологии.

Мнения критиков разделились на скептические и приветствующие новаторский опыт. Скептики сетовали на банальность «интернетовской параллели между троянским конем и троянским вирусом» и сходство спектакля с «недорогой компьютерной игрой» [41]. На то, что «завлекательность „картинки“ оказалась самодовлеющей, иллюстративной и поверхностной; рождались ассоциации с американскими лентами типа „Матрицы“. ... Обилие разных эффектов, которые надо было разгадывать, мешало, отвлекало от развития музыкальной драматургии оперы и, главное, не имело к ней по сути никакого отношения» [21; 72]. Противоположная точка зрения состояла в том, что «первые за последние годы театр вышел на территорию по-настоящему ак-

туального искусства. ... Может показаться, что живущий по законам самоценной в своей зрелищности инсталляции сценический текст „Троянцев“ существует автономно от звуковых событий партитуры и сюжетных перипетий либретто. На самом деле оперный первоисточник и спектакль *La Fura dels Baus*, конечно, связаны друг с другом, просто логика их взаимодействия не прямая, а ассоциативная. Галльская мегаломания Берлиоза рождает поток сознания постановщиков, провоцирует их на фантазийный трип, уводящий „Троянцев“ из сферы быта во внебытовое. Как и в предыдущих своих работах, в петербургской постановке *La Fura dels Baus* умело избавляет оперное произведение от диктата сюжета, а оперных певцов — от оков психологизма и характера» [36]. Высокой оценки «Троянцы» заслужили в глазах Е. Третьяковой: «Режиссер не стал впрямую следовать за перипетиями античных мифов о Кассандре, Троянском коне, о любви Дидоны и Энея, а просто соотнес свой собственный сюжет с первоисточником» [57]. Этот режиссерский сюжет затрагивает темы войн, глобальных несчастий человечества, существования людей где-то «вне земной цивилизации, среди гигантских труб, будто в невесомости». Как считывалось это режиссерское послание? Как «бытие вне нормы, в полуфантастическом мире, где могут разыгрываться любые человеческие и божественные истории. И этот мир все-таки наш мир — не фон, не безучастная параллель, а видения прошлого, настоящего и будущего. Художественные видения. Мысль постановщика ясна, она, что называется, „над материалом“: в сочетании древней истории (мифа) и будущего заключен содержательный объем» [57].

Второй аспект постановки — обнажение театральной кухни, внутренней «лаборатории» театра: «Рабочие сцены... орудут всякими театральными приспособлениями — веревками, штангами, трубами. Мы видим, как творится театральный мир и театральный миф. Мы видим, как изнанка театра — моментами становится дежурным свет, сдуваются и надуваются объемы декораций — человеческими руками превращается в искусство театра». Рецензент сравнивает новаторство Падриссы с другой переломной вехой в театральном искусстве — манифестом «Балаганчика» Блока–Мейерхольда: «Как и тогда, утверждается новая театральность, вбирающая все достижения чистой техники, прежде всего компьютерной, а также смежных искусств — инсталляций, перформансов, паратеатральных опытов и etc. Это мощная прививка современного художественного мышления старому искусству оперы» [57].

В театральной герменевтике XX в. утверждается правомерность существования двух типов интерпретации — аутентично передающей текст («Сценическая потенциальность текста») и отдаляющейся от него («Неумолимый герменевтический разрыв»). «Троянцы» в версии К. Па-

дриссы демонстрируют второй вариант, когда сцена углубляет разрыв с текстом и «делает его относительным путем создания образности, которая его не удваивает» [24; 371]. В этом случае «постановка выигрывает в изобретательности и новое прочтение текста легко компенсирует кажущуюся „измену“ автору и театральной традиции. ... Постановка полностью берет на себя процесс высказывания, то есть способ прочтения текста» [24; 395]. По предложенной М. Мугинштейном дифференциации способов режиссерской интерпретации оперы на традиционный, актуализированный и «метафизический» театр именно «Троянцы» претендуют на статус современного третьего типа — метатеатра, театра интертекста. Этот театр предполагает наличие «новой истории режиссера — „надстройки“ над базисом автора», когда «пересоздавая, переинтонируя текст в новой эпохе, режиссер переходит из интерпретатора в соавторы» [18; 609]. Современный режиссер «может идти вслед за автором или рядом с ним (так возникает диалог, некое сопряжение). Наконец, он может идти впереди, становясь соавтором или даже автором нового продукта... Актуальность послания автора в современном информационном поле — величина не абсолютная. В новой реальности режиссер может добывать новые смыслы как у автора, так и в другом информационном поле, перемещая туда интеллектуальную игру с автором» [18; 608].

За рамками изучаемого периода остаются постановки, осуществленные после 2009 г. в режиссуре Г. Викка, Р. Карсена, Я. Коккоса, П.Л. Пицци и др. Однако есть еще одно имя, о котором невозможно умолчать. Это режиссер-художник, о котором говорят с трепетом и которого называют волшебником, умеющим о трагическом говорить с легкостью, «обладающим способностью дарить счастье» [43], ставящим «про нежность и хрупкость — человеческих чувств, человеческой жизни» [7]. «Аида» (2011) и «Реквием» Верди (2012) **Даниэле Финци Паски** в Мариинском театре стали знакомством публики с новым художественным взглядом на мир и новым именем в оперной режиссуре. Так, сценическая версия «Реквиема» заставила убедиться в способности Паски «к выверенному, точечному воздействию на зрителя и, вместе с тем, построению внелогичных ассоциативных связей, соединяющих тончайшей светящейся паутиной все части спектакля в содержательную целостность» [2]. По впечатлению И. Скляревской, плотная стена хора, одетого в различные одежды первой половины XX в. (священник, дворник, солдат в шинели, мужчина в цилиндре, гимназистка и др.) с алыми повязками на глазах вызвала в генетической памяти ассоциации с катастрофическим опытом XX в.: «образ смерти массовой, смерти, которой предшествует арест. Смерть как катастрофа, смерть как тюрьма, смерть страшная, насильственная и несправедливая. Страстность

Верди, страстность горя оставшихся здесь, а не ушедших, придается „тому свету“. И Реквием Верди звучит как пылкое неприятие смерти» [43]. Из главных образов постановки — ангелы с белыми крыльями, спутники многих постановок Паски, и ребенок, «вошедший в смерть и не понимающий, куда он вошел». Летающая на связке огромных белых воздушных шаров девочка к концу действия «медленно отлетает к заднику, окрашенному алым светом, а перед хором опускается полупрозрачная завеса с изображением грозно сияющего неба. И эти небеса, которые они ошеломленно ощупывают изнутри, — как закрывшаяся дверь камеры» [43]. Как и драматические постановки Паски, оперные наполняет «человечность, в пользу которой не устает делать свои заявления смелый человек Финци Паска, — возможно единственное, в чем сохраняется еще хоть какой-то смысл» [2].

Подведем некоторые итоги. Изучение репертуара Мариинского театра за 1990-е — 2000-е гг. показывает, что иностранная режиссура приглашалась преимущественно для сценической интерпретации зарубежного оперного наследия. Это опера XVIII в. и комическая опера (Моцарт, Россини), опера бельканто и романтическая (Доницетти, Верди, Оффенбах, Берлиоз, Сен-Санс), музыкальный театр Вагнера, веризм (Леонкавалло, Пуччини), позднеромантическая опера и произведения XX в. (Р. Штраус, Барток, Стравинский зарубежного периода, Бриттен). После 2009 г. спектр композиторских имен пополнится Яначеком, Дебюсси, Массне, Гуно. Круг отечественных сочинений, доверенных в руки иностранцев, был значительно уже: «Руслан и Людмила» («ретро»-тенденция), «Золотой петушок» (опыт экзотизма в виде японского театра кабуки), вызвавшие противоречивые отклики «Евгений Онегин», «Иоланта», «Алеко» и, наконец, режиссерские удачи — «Огненный ангел», «Война и мир», «Чародейка».

Осмысление критикой режиссерских процессов, происходящих в Мариинском театре, представляется возможным привести к нескольким резюмирующим положениям.

1. Критика осуществляет селекцию, отбор первичной по качеству «продукции» и отделение ее от второстепенной. Таким образом, она отличает значимые имена, со своим индивидуальным режиссерским мышлением и манерой высказывания — и режиссеров «второго ряда», занимающихся иллюстрацией произведения или склонных к эклектичным, наполненным «чужим словом» решениям. К первым относятся те, чьи спектакли-события рассматривались во второй части статьи (Викк, Маратра, Падрисса, Паунтни, Трелинский, Шааф, и др.). Понятие «режиссерского театра» применимо именно к работам данных режиссеров — к случаям создания содержательной постановочной концепции.

На рубеже XX–XXI вв., когда явственно заявила о себе эпоха режиссерского авторского театра и произошло «утверждение авангардной концепции режиссерского театра... как закономерной стадии развития оперы» [18; 608], кардинально меняется сама трактовка авторства. Режиссер уже не хочет быть «интеллектуальным посредником», «переводчиком автора» или «толкователем-проводником», а претендует на роль соавтора, «оператора культуры» [18; 608]. «Это естественный процесс вживания нашего оперного театра в общемировой театральный процесс, где добротная иллюстрация партитуры и либретто вместо авторского спектакля, плода яркой режиссерской фантазии, мало кому интересна. Сколько бы стенаний и слез по этому поводу не было пролито старшим поколением» [59; 10]. Спектаклей, где режиссер ощущает себя полноправным автором постановочной концепции и убедителен в этой роли для критики, в общей репертуарной Мариинского театра оказывается не так уж много.

2. Критика отмечает принадлежность режиссера к определенной национальной школе — это происходит в тех случаях, когда режиссерская школа является устойчивым явлением со своими характерными чертами. Прежде всего, это касается немецкой режиссуры (с актуализацией сюжета, с режиссерской надстройкой над оперой собственного сюжета, с современными героями), представленной именами Ш. Пионтека, Й. Шаафа, Г. Пильца. Английская (и американская) режиссура, хотя и не обозначается критиками как единое явление, однако в лучших своих проявлениях несет приращение смысла за счет образной, новаторской сценографии и работы режиссера («Война и мир» Г. Викка, «Огненный ангел» Д. Фримана, «Чародейка» Д. Паунтни, «Саломея» Дж. Теймор).

3. Поскольку специфика Мариинского театра — театра дирижерского — почти всегда обеспечивает высокое музыкальное качество, и немалую роль в выборе и интерпретации музыкального материала играют предпочтения и азарт первооткрывателя В. Гергиева, — то музыка в возможных вариантах соотношения со сценой всегда является опорным элементом. Соотношение художественных составляющих в триаде «дирижер — режиссер — сценограф» (музыка — режиссура — сценография) на практике мариинской сцены дает несколько вариантов:

а) музыкальное прочтение как художественная доминанта постановки, «выигрыш» дирижера у режиссера (примеров немало);

б) содержательный резонанс музыки и сценографии (при слабости и второстепенности режиссуры), который определяется работой в сотрудничестве с Гергиевым таких художников-постановщиков, как Георгий Цыпин, Готтфрид Пильц, Пол Браун (последний — в спектаклях режиссуры Дж. Кента); здесь нередки случаи, когда художник берет на себя функции режиссера;

в) музыка в сочетании с волевой, современной авторской режиссурой (как правило, сценография в такой модели не «подводит») — счастливые случаи спектаклей-событий, как, например, «Война и мир» реж. Г. Викка, «Саломея» реж. Дж. Теймор.

4. Характеристики «старорежимной» режиссуры, устаревшего театра возникают чаще всего с негативным оттенком в случае иллюстративности, бессодержательности сценического действия, бесконтрольного использования штампов. Отсутствие негативного подтекста случается в применении к спектаклям с «актерской режиссурой», когда смыслы выражаются через певца, его актерскую игру и интонирование, а режиссерского сверхсюжета и приращения смыслов не вносится (например, «Сказки Гофмана» М. Доминго). Такой тип режиссуры оценивается как неплохой, но несовременный.

Спектакли среднего уровня порой связаны с постановкой «на звезду» (А. Нетребко, М. Гулегину, О. Бородину), которая своим мастерством и энергетикой «закрывает» недостатки постановки.

5. Очевидно выделение в качестве самостоятельной тенденции в репертуаре Мариинского театра «ретро»-спектаклей. При этом необходимо отличать две модели работы. Одна модель — это возобновление спектаклей советского периода («большого стиля»), в которых режиссер лишь оживляет, «реанимирует» то, что было заложено до него. Вторая модель — это новая, самостоятельная работа современного режиссера, построенная на художественном взаимодействии со старой сценографией (либо также советского «большого стиля», либо крупных русских живописцев и театральных художников Серебряного века, близких к объединению «Мир искусства»). Первая модель, как правило, следует традиции прозаического театра (соблюдение причинно-следственных связей), вторая содержит черты театра поэтического, ассоциативного. Именно второй тип «ретро»-постановок представляют «Руслан и Людмила», «Парсифаль» и «Сила судьбы» — правда, постановочным достижением ни один из них назвать не приходится.

6. Вторая половина XX века в европейской, а позднее и отечественной, режиссуре характеризуется движением от прозаического к поэтическому режиссерскому методу. В рассмотренной группе спектаклей, поставленных на сцене Мариинского театра иностранцами, несомненно преобладание тенденций поэтического типа режиссуры. Однако черты этой модели могут проявляться в разной степени и в различных вариантах: игровом, продолжающем традиции дель арте (А. Маратра — и комическая опера), концептуальном осовремененном (немецкая режиссура — и оперы-драмы Моцарта и Вагнера), условно-метафорическом (английские и американские режиссеры — Г. Викк, Д. Паунтни, Дж. Теймор, Д. Фриман, Дж. Кент — в интерпретациях рус-

ской оперы и Р. Штрауса), в эстетике театрального минимализма, «пустой сцены» («Макбет» и «Поворот винта» Дж. Маквикара, «Царь Эдип» Дж. Миллера, «Евгений Онегин» М. Ляйзера и П. Корье).

7. С тенденцией повышения роли визуализации в современной культуре связано привлечение в традиционный оперный синтез новых видов искусств (свойство авангардной модели театра): видеоарта («Женщина без тени»), тенденций кинофикации театра («Мадам Баттерфляй»), циркизации театра (спектакли Д. Финци Паски), хэппенинга (работы А. Маратра), движения навстречу актуальному искусству с элементами перформанса, инсталляции («Троянцы» К. Падриссы). Визуальный ряд здесь нередко может нести на себе главное образное содержание постановки.

Проанализированный материал — если посмотреть с проблемной точки зрения — ставит больше вопросов, нежели дает ответов. Он показывает, что необходимо решение таких проблем, как соотношение типа театра, демонстрируемого оперной постановкой, с типом оперной драматургии, типом действия, заложенным в произведении; соотношение композиционного и мизансценического ритма действия с метроритмом партитуры и оперными формами, сценического жанра и оперного... Этот аспект раскрывается в ряде статей путем заострения внимания на взаимоотношениях музыки и сцены, обнаружения «перпендикуляров», создающих «приращение смысла» благодаря нелинейности соотношения звучащего и зримого. Однако для решения перечисленных вопросов необходим четкий театроведческий и музыковедческий инструментарий, который еще только формируется по отношению к оперному театру. Типологическая дифференциация оперной режиссуры видится делом будущей научной разработки.

Литература, источники

1. «Ариадна на Наксосе». Мнения о премьере // Мариинский театр. 2004. № 3–4.
2. Баркова А. Снова ангелы. «Реквием». Мариинский театр. Реж. Д. Финци Паска. — Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/blog/snova-angely/> — ПТЖ. Блог. 25.06.2012.
3. Бирюкова Е. «Идоменей» в Мариинском театре // OpenSpace.ru. — 19.02.2009.
4. Боканева А. О петербургской оперной режиссуре (критические заметки о сезонах 1992/93 и 1993/94 годов) // Муз. академия. 1995. № 4–5. С. 126.
5. Бялик М. Режиссура в дирижерском театре // Муз. академия. 2010. № 1.

6. Выход в город — 2. [Скороход Н. О спектакле «Мадам Баттерфляй». Мариинский театр] // ПТЖ. 2008. № 1.
7. Дмитриевская М., Третьякова Е. «В театре меня интересует крупность». Беседа с Даниэлем Финци Паской // ПТЖ. 2012. № 1.
8. Дудин В. О метаморфозах золота. «Золото Рейна» в Мариинке // ПТЖ. 2000. № 22.
9. Журавлев В., Парин А. Будем говорить только о «Флейте». «Волшебная флейта». Режиссер Ш. Пионтек // ПТЖ. 1993. № 4.
10. Забурдяева Н. Рассуждения о том, как старый друг бывает лучше новых двух. «Алеко» и «Иоланта» М. Трелинского в Мариинском театре // ПТЖ. 2009. № 3.
11. «Евгений Онегин». Мнения о премьере // Мариинский театр. 2002. № 3–4.
12. Ижевская И. Антистрасти по Рихарду // Мариинский театр. 1995. № 8–9.
13. Кац Б. Игры с господином фон Моцартом // ПТЖ. 1993. № 4.
14. Манулкина О. Унылая пора. Осенние премьеры Мариинского театра // ПТЖ. 2001. № 1.
15. Манулкина О. Валькирии прилетели. «Валькирия» в Мариинском // ПТЖ. 2001. № 3.
16. Мариинский театр. Круглый стол оперных критиков // ПТЖ. 2001. № 1. С. 103.
17. Мугинштейн М. Петербург и опера. «Огненный ангел» Д. Фримана в Мариинке // ПТЖ. 1992. № 0.
18. Мугинштейн М. Режиссерский театр начала XXI века // Мугинштейн М. Хроника мировой оперы, 1600 — 2000. Кн. 2. 1851 — 1900. Екатеринбург, 2012.
19. Муравьева И. Война и мир Моцарта // Российская газета. 2009. 19 февр.
20. Муравьева И. Цветок модерна // Российская газета. 2010. 3 февр.
21. Нестьева М. «Маска»-2011 // Муз. академия. 2011. № 3.
- 21а. Парин А. «Любовь есть действие». «Война и мир» Грэма Викка в Мариинке // ПТЖ. 1992. № 0.
22. Парин А. Фантом русской оперы. М., 2006.
23. Николаева И. Лариса Дядькова: Три спектакля Мариинского театра // ПТЖ. 1998. № 16.
24. Пави П. Словарь театра. М., 1991.
25. «Парсифаль» в Мариинском театре. Мнения о премьере // Мариинский театр. 1997. № 5–6.
26. Порфирьева А. Ринг Вагнера. «Золото Рейна» в Мариинке // ПТЖ. 2000. № 22.

27. *Поспелов П.* Пора временных решений // Ведомости. 2004. 20 июля.
28. *Поспелов П.* Серпы самотеком // Ведомости. 2006. 12 мая.
29. *Потапова Н.* Что движет Саломеей? // Мариинский театр. 1995. № 8–9.
30. *Потапова Н.* Три лика Турандот // ПТЖ. 2002. № 3 [29].
31. *Потапова Н.* «Евгений Онегин» XXI века. Поиск гармонии // ПТЖ. 2003. № 1.
32. Реймс — Париж — Москва: [критики о спектакле «Путешествие в Реймс»] // Мариинский театр. 2006. № 1–2.
33. *Ренанский Д.* Из мертвого дома. «Электра» Д. Кента в Мариинском театре // ПТЖ. 2007. № 3.
34. *Ренанский Д.* Полет не нормальный. «Летучий голландец» Й. Джаджа в Мариинском театре // ПТЖ. 2008. № 2.
35. *Ренанский Д.* Режиссура ушла в тень. «Женщина без тени» Рихарда Штрауса в Мариинском театре // Коммерсант. 2009. 23 нояб.
36. *Ренанский Д.* Троянский космос // Коммерсант. 2010. 14 янв.
37. *Рудица Р.* Два лика уныния. «Паяцы» И. Парсьо-Пьери и «Поворот Винта» Д. Маквикара в Мариинском театре // ПТЖ. 2006. № 2.
38. *Рудица Р.* Dahin, dahin!.. «Волшебная флейта» А. Маратра в Мариинском театре // ПТЖ. 2008. № 1.
39. *Рудица Р.* Блеск и нищета. «Лючия ди Ламмермур» Д. Дойла в Мариинском театре // ПТЖ. 2009. № 1.
40. *Рудица Р.* От крупнейших поставщиков. «Женщина без тени» Д. Кента в Мариинском театре // ПТЖ. 2009. № 4.
41. *Рудица Р.* Музыкальный мир «Троянцев». «Троянцы» К. Падриссы в Мариинском театре // ПТЖ. 2010. № 1.
42. Садых-заде Г. Антигерой в окружении трех женщин. «Дон Жуан» Йоханнеса Шаафа в Мариинском театре // ПТЖ. 2000. № 21.
43. *Скляревская И.* Финци Паска: Реквием, дитя и смерть XX века // ПТЖ. 2012. № 4.
44. *Третьякова Е.* «Пустое пространство» Мариинской оперы. Мариинский театр сезона 1997 / 98 // ПТЖ. 1998. № 15.
45. *Третьякова Е.* Оперный Петербург — 2000: итоги сезона // ПТЖ. 2000. № 22.
46. *Третьякова Е.* «Онегин» Чайковского. «Как в первый раз»? // ПТЖ. 2003. № 1.
47. *Третьякова Е.* Виолетта Валери в Мариинском театре. «Травиата» Шарля Рубо // ПТЖ. 2003. № 1.
48. *Третьякова Е.* Оперный Петербург — 2003 // ПТЖ. 2003. № 3.

49. *Третьякова Е.* Бенефис Шарля Рубо на мариинской сцене // ПТЖ. 2004. № 1.
50. *Третьякова Е.* В столкновении миров... «Мадам Баттерфляй» М. Трелинского в Мариинском театре // ПТЖ. 2005. № 2.
51. *Третьякова Е.* Оперный сезон 2006/07 // ПТЖ. 2007. № 3.
52. *Третьякова Е.* Мариинский театр // Петерб. театр. сезоны. Вып. 2. 2000/2001, 2001/2002. СПб., 2004.
53. *Третьякова Е.* Мариинский театр // Петерб. театр. сезоны. Вып. 3. 2002/03, 2003/04. СПб., 2006.
54. *Третьякова Е.* Мариинский театр // Петерб. театр. сезоны. Вып. 4. 2004/05, 2005/06. СПб., 2007.
55. *Третьякова Е.* Мариинский театр // Петерб. театр. сезоны. Вып. 5. 2006/07, 2007/08. СПб., 2008.
- 55а. *Третьякова Е.* Оперный Петербург — 2007/08 // ПТЖ. 2008. № 3.
56. *Третьякова Е.* Бронезилет не спасает... «Идоменей, царь Критский» М. Штурмингера в Мариинском театре // ПТЖ. 2009. № 1.
57. *Третьякова Е.* «Троянцы» как спектакль — и более того... «Троянцы» К. Падриссы в Мариинском театре // ПТЖ. 2010. № 1.
58. *Третьякова Е.* Как композитор написал? Заметки об оперной режиссуре // ПТЖ. 2014. № 1.
59. «Чародейка». Мнения о премьере // Мариинский театр. 2003. № 3–4.
60. *Черномурова И.* Заметки московского наблюдателя (о Мариинском театре) // Муз. академия. 1995. № 4–5.
61. *Шпаковская М.* Пока не видно новых перспектив (заметки о постановках Мариинского театра) // Муз. академия. 1995. № 4–5.
62. *Шпаковская М.* Мариинский Театр: Париж — Лиссабон — Петербург. «Демон» Л. Додина и «Чародейка» Д. Паунти в Мариинском театре // ПТЖ. 2003 № 3.
63. *Яськевич И.* Сегодня фаворит — опера // Муз. академия. 2008. № 3.

АНДРИЙ ЖОЛДАК: ДРАМАТИЗМ ОПЕРЫ И ОПЕРНОСТЬ ДРАМЫ

Жолдак — режиссер музыкальный. Это стало очевидно, когда он ставил в Харьковском драматическом театре им. Т. Г. Шевченко спектакли «Гамлет. Сны» (2002) по мотивам трагедии У. Шекспира «Гамлет», «Месяц любви» (2003) по пьесе И. С. Тургенева «Месяц в деревне» и фантазию «Четыре с половиной. Гольдони. Венеция» (2005). Работы, длящиеся непомерно долго, почти без слов, лишённые действия в его традиционном понимании, представляют собой коллажи: здесь одна статичная картинка сменяется другой. «Спектакль Жолдака — серия картин-„натюрмортов“, где вещи и люди уравниваются и находятся в странных соотношениях, кажутся бессвязными, как во сне, или полны несовместимых совпадений, то есть так, как это принято в образах сюрреалистической живописи. Жолдак работает в ее эстетике, но не цитирует буквально» [1; 48], — утверждает Е. А. Кухта. Н. В. Песочинский характеризует подобный тип театра, как «быстрый монтаж видений» [2; 48], «фиксацию разрозненных кадров и серии кадров» [2; 48], «жизнь, разорванную на моменты... вспышки» [2; 48]. Эти спектакли Жолдака — лишь «конструктор застывших мгновений — странный, забавный, абсурдный, печальный» [2; 48]. Взаимоотношение персонажей, динамика смены событий здесь показаны за счет смены мизансцен; перемены цвета, света и звука. Особое место уделяется музыке: она то замедляется, то ускоряется; звучит тише, громче или вовсе замолкает, уступая место звукам природным: пению птиц, капели, проливному дождю и грозе; или техническим: фонограмма стремительно проносающегося поезда. Вода вообще очень часто играет одну из главных ролей в ранних постановках украинского мастера: «Она течет сверху, наполняет аквариумы, льется на персонажей, шумит на протяжении всего действия, устанавливает свою логику неживой стихии, вечного движения» [2; 49], — констатирует Песочинский.

Не оставляет занятий музыкой Жолдак и тогда, когда возвращается к относительно линейному — фабульному — типу театра и перебирается в Петербург. Его «Москва-Петушки» (2010), поставленная по мотивам одноименной поэмы В. Ерофеева — явление сплошь звуковое. Уже в прологе, длящемся около десяти минут, нет ни слова — вместо них: шум ветра, плеск волн, гудение дерев. И посреди этой симфонии мира седобородый Веничка в исполнении Владаса Багдонаса — повелитель бурь и дирижер одновременно. Он управляет миропорядком, настраивая струны вселенной на тот гармонический лад, который близок

именно ему. Однако постепенно идиллия распадается, являя зрителю совершенно неприглядные стороны бытия. На смену природному звучанию приходит звук струны, вот-вот готовой лопнуть. Рваное звучание, скрежет, дисгармония. Понимая, что не видать заветных Петушков и Красавицы с косой до попы, Веничка, а вместе с ним и зрители, слышат, как страдает земля, как все чаще раздаются крики убиваемых животных — оленей и лисиц (в финале, водрузив герою Багдонса на голову рога, четверо неизвестных его также поведут, как животное, на закланье).

И тем не менее уже здесь, в работе «Москва-Петушки», Жолдак обращается к опере в кульминационной сцене застолья. На авансцене быстро сдвигаются столы, наскоро покрываются белой скатертью. Выносятся всевозможные яства, правда, типично русские, облюбованные людьми пьющими, — огурчики-помидорчики. Выносятся они прямо так, как готовились: в трехлитровых банках. Тут же в банках представлена мутная жижа — самогон; и прозрачное питье — водка, но не в банках — в аккуратных графинчиках. Гости, напомаженные и набриолиненные, в смокингах и китчево-вечерних туалетах (серьги-кольца-браслеты, атласные с глубоким декольте платья, туфли-лодочки — в общем, все, как положено), занимают место. И далее они не ведут светских бесед, а исключительно поют. Поют фальшиво. А если не фальшиво, то на темы, на которые не то, чтобы петь и говорить-то не пристало. Особенно хороша Н. Парашкина в роли Дашеньки: на русский манер, широко растягивая гласные, то «окая», то «акая», она голосит о том, почему же нет у нее двух передних зубов в хрестоматийном «литературном разговоре грамотной женщины».

Еще более музыкальным оказывается «Дядя Ваня», поставленный Жолдаком в финском KLOCKRIKETEATERN (2011). Деревянная декорация с бассейном посередине (сценография — А. Жолдак и Т. Димова), в котором любит купаться русалка Елена Андреевна (К. Косонен), поначалу напоминает беседку, — в такой аристократы и помещики, бывало, пивали чай. Однако ближе к финалу становится очевидней другая ассоциация: это не столько беседка, сколько финская сауна, парилка, в ней чеховские герои постепенно сходят с ума от мучающих их страстей и элементарного недостатка кислорода. Духовные терзания явлены через физические мучения. Внутренний пожар сопряжен с внешним жаром: «Из клубка проблем, с которыми живут чеховские персонажи, Жолдак вытягивает одну: телесный голод. И, конечно, возвращает его до катастрофических, монструозных масштабов, виртуозно простраивая ритмическую партитуру судорог. Герои взбесились от одиночества — разумеется, не экзистенциального, а сугубо телесного. Они существуют в экстатической эксцентрической манере, в каком-то диком,

неумном тонусе... как заведенные, от того, что не могут дышать в предгрозовом воздухе», — констатирует Ася Волошина в статье «Иллюстрированная физиология» [3]. Потому все реже слышится плеск воды, все чаще — треск пламени и разрушающихся под его накалом стен. На место русалки Елены приходит Соня (А. Пейсти). У нее — никаких радостей в жизни, кроме игры на флейте. Ее монолог о небе в алмазах и есть эта проигранная душевная мелодия, которую она исполняет, беззащитно стоя перед зрителями, неприкрытая ни кем. Музыка, снимающая всякую боль, дарующая жизнь вечную.

И, наконец, в 2012 г. режиссер подходит к работе с музыкой вплотную: ставит оперу П. И. Чайковского «Евгений Онегин» на сцене Михайловского театра. Опера оборачивается трагедией, Онегин — Татьяной. Здесь Жолдак пытается совместить две принципиально важные для него темы: звуковая палитра мира, его гармоническое звучание и при этой красоте — априорная невыносимость, невозможность счастья и бесконечности страдания людского.

Знаком античности — в режиссерском портфеле «Медея в городе» (2005), «Федра. Золотой Колос» (2006) и «Москва. Псих» (2008), — он и в лирических сценах Чайковского главное противоречие видит в неизменности предначертанного, в бессмысленности противостояния человека слепой и неумолимой Судьбе, Року. Тема взята режиссером из переписки композитора с братом М. Чайковским и баронессой фон Мекк. В письмах неизменно звучит вопрос долга, который для себя пытается осмыслить и принять композитор во время создания оперы. Его чувство к жене Антонине Милюковой что подчинение супругу Татьяной Лариной: в обоих случаях — трагедия. Помимо биографии, момент неумолимости Рока есть и в самой музыке Чайковского, в системе ее лейтмотивов, в развитии главной темы, упрямо проходящей через все произведение.

Отсюда — монохромность повествования. Чистое, невинное, невысказанное, душевное, поэтичное — белое. Жизненное, бытовое, оформившееся, прозаичное — черное. Белым по белому белой Жолдак любовно выводит образ *своей* Татьяны (Т. Рягузова). Облаченная в свободное до колен платье, белые гольфы и такие же ослепительные в своей белизне туфли (костюмы — Р. Петеркопс, М. Масгина-Петеркопа), она — «перл в толпе» — сплошное сияние, торжество сочетания непорочности, античной статности, дворянского аристократизма. Татьяна Жолдака не плоть от плоти — дух от духа того мира, где окна, стены, потолки, конторки, стулья, шкафы и каминны — все цвета «нетронутого листа» (сценография — М. Пормале, А. Жолдак). Она и сама тот лист, на котором Судьба пишет темные, тайные, страшные письмена.

Образ листа, впрочем, явлен еще до спектакля: войдя в зал, вместо привычного занавеса зритель видит белый квадрат на черном фоне.

Черная рама сохраняется и после, во время всего спектакля. Постепенно количество черного наращивается, поглощая, съедая этот нежный и беззащитный усадебный мирок. Черный сыпется бусами, что роняет маленькая Таня, а те, постукивая, вибрируя, отскакивают от планшета сцены, точно капли чернил от напудренной бумаги. Черный прорастает чувством первой любви, проступает чернильными кляксами только-только написанного письма. Черный влетает воздушными шарами в окна, пролазит корнями в двери. Черный размывается кругами, как только вступает в порочно-чувственный круг сама Таня. Он постепенно отвоевывает себе весь мир, начав с крохотного ожерелья, петель осевшего на шее героини. Тема тьмы, являющейся одновременно и томительным любовным мороком, и роковым мраком, вводится с приходом Онегина — Я. Апейнис. Закованный в черное с головы до пят — туфли, брюки, сорочка и накинутый на одно плечо на гусарский манер плащ, — он вносит разлад в доселе открытое, спокойное дворянское гнездо Лариных. В Онегине Жолдака нет неги — сплошной негатив. Он несет разрушение, смерть, совершая двойное убийство: метафизическое, погубив поэтическую душу Татьяны; физическое, устранив поэта Ленского. Удивительно красиво решена сцена дуэли: положив диагонально напольные часы, сделав из них барьер, Онегин стреляет в Ленского. После он в эти же часы грузит тело названного друга, литрами вливая в импровизированный гроб молоко — символ нерастраченных, неизрасходованных, чистейших, нежнейших жизненных сил.

С возникновением «рокового красавца» Онегина то тут, то там образуются круглые, квадратные, прямоугольные черные пятна-дыры. Из стены внезапно показываются дупла стиральных машинок: выстроенные одна поверх другой, они своим миганием напоминают светофор, правда, все сигналы его — одинаково черны, а потому непонятны. В центре, где принято ставить напольные часы, возвышается теперь огромный гроб-холодильник. На камине вместо цветов оказывается дребезжащая, звенящая микроволновка. Все предметы нарочито тяжелые, грубые, неуместные, неприятные, одним словом, черные. Они слишком уж бытовые для малого, поэтического, воздушного, одухотворенного, округлого, усыпанного по весне яблоневым цветом, мира Лариных. Но и в той черноте есть белизна: из машинок прислуга достает белое белье, из холодильника — молоко, из микроволновки — фарфоровую тарелку. Во всем у Жолдака борьба человека и Рока, чувства и долга, содержания и формы, поэзии и прозы. Довершает картину черно-белого противостояния ария Няни — А. Виноградова-Заболотская, в которой та решает поведать Татьяне о своем прошлом. В тот момент, когда Няня начинает петь, служанки в белых платьях и черных передниках (очередной перекосяк) выкатывают на сцену огромную конструкцию, факти-

чески стену из софитов, и устанавливают ее так, чтобы слепящий свет прожекторов был направлен на солистку. Няня поет о первой любви, о свете, озаряющем всю ее жизнь, в свет. Но свет этот заточен в уродливые, рубленые, металлические оковы, опутан километрами проводов.

Любовь Жолдака не дает освобождения, не знает пощады. Она вторгается и требует абсолютного принятия, покорения и служения. Такова, по его мнению, причудливая, странная, ненормальная, нелогичная, дикая жизнь: *dura lex, sed lex*. Белое не просто вынуждено маскироваться черным, ему черным стать *должно*, потому письмо Татьяны черным квадратом повисает на белой стене; потому и чувство не спасает — изматывает, вымарывает, портит, точит ее: отсюда сакраментальное «Онегин, я прежде лучше, кажется, была».

Белая в начале, к финалу она и впрямь черна, как трубочист: накрахмаленное платье уступает место вдовьему наряду, где туфли сменяются сапогами, свободный верх корсетом, юбка длинной уходит в пол, а на некогда горящие желанием глаза забралом опускаются огромные солнечные очки. Ни дать ни взять — трагическая фигура, вдова любви при живом муже. К третьему акту черна не только Татьяна, черен весь мир: стены, потолок, пол, конторка и камин, стулья и столы — точно углем обозначенная ночь. Единственный свет — искусственен: темная ветвистая люстра на потолке мигает inferнально красными глазками.

Татьяна любит и любима, однако нет разрешения ее любви: она предназначена другому — предначертанный, предсказанный исход. Но Татьяна сопротивляется. Во второй сцене объяснения с Онегиным, эмоциональный накал достигается как музыкой, так и буквальным противостоянием героев: между ними завязывается отчаянная борьба, разрешающаяся трагическим поцелуем с последующим отстранением и отказом Лариной (в этот момент особо чувствительные зрительницы громко ахают).

Помимо победы черного над белым, есть в сценах Жолдака герой, отсутствующий в оригинале Чайковского, но вносящий характер трагического во все действо. Это карлик, Трике — А. Кулигин. Выкатывающийся черной бусиной на ослепительно белый, только народившийся свет, он кляксой осаживается на белый сценический лист, сразу приковывая внимание зрителя. То белый, то черный; то в бубенцах, то немой; то с бородой, то без нее, Карлик — забавное и одновременно страшное существо. Проскальзывая меж героев, расставляя сети, он опутывает их, выплетая-вытягивая, точно мойра, нить Судьбы, нанизывая сцены-события на общую нить свершения Рока, создавая то самое ожерелье, что к финалу душист Татьяну, пуская в ее душу глубоко ветвистые корни. И, несмотря на провокационный, вызывающий всеобщее зрительское негодование, образ карлика; на внезапно возникающего за ок-

ном Фавна — П. Малошенко; на пленительно-развратную, гологрудую Ольгу — И. Шишкову; на чрезмерно комичного, точно персонаж из сцены московско-петушковского застолья В. Ленского — Е. Ахмедова; на вечно пьяную татап — Е. Егорову, несмотря на все на это, «Евгений Онегин» все же разительно отличается от прочих постановок режиссера. Почти лишенный иронии (она здесь идет вторым, а то и третьим планом), Жолдак нежен, бережен, раним. Он аккуратно и деликатно подходит к «лирическим сценам» Чайковского. Надо думать, выбранная монохромная эстетика не столько желание по-новому преподнести бескомпромиссность античной трагедии, сколько стремление показать всю красоту, поэтичность, переливчатость и многогранность музыки композитора (дирижер — М. Татарников). Некоторые критики называют постановку Жолдака «партитурой». Это очень верно, тем более что и черные предметы смотрятся по началу, как ноты, причудливо осевшие на нотном листе. Из их переключки и рождается собственно поэзия, возникает мир Чайковского. Жолдак не режиссирует музыкальную основу, а всего лишь сценически выписывает оперу, оттеняет ее, не смея конкурировать ни в цвете, ни в свете, сразу уходит в тень. Сменяя белое черным, он все многообразие палитры отдает на откуп звуку — свежему, упругому, искристому, по-настоящему живому. Пестрая, сверкающая, музыка плещется, точно река, лишь формально ограниченная черно-белыми берегами и, как всякая великая река, иногда выходя из берегов, увлекает за собой, торжествуя над выстроенным миром, наделяя его божественной сверхгармонией.

Тот же принцип черно-белого, трагически-музыкального существования он продолжает в спектакле «Мадам Бовари», поставленном на крохотной сцене Санкт-Петербургского театра «Русская антреприза» имени Андрея Миронова в 2013 г. Работа, выполненная по мотивам одноименного романа Г. Флобера, дана почти без слов: Жолдак конвертирует текст в сценические образы. Если у Флобера сказано, что Шарль ел кашу, то здесь гречка — повсюду, разваренную крупу выносят тазами, а Эмма, красавица Эмма, берет ее своими холеными ручками и насильно впихивает мужу в рот, утрамбовывая и злобно приговаривая: «Хочешь кашки? На, ешь!» Если французский романист упоминает факт отравления г-жи Бовари мышьяком, то на сцене мы видим целые банки белого порошка, которые в предсмертной агонии, желая свести счеты с жизнью, потребляет Эмма. Заточенная в рамки обыденности, Эмма почти всегда молчалива. О страстях г-жи Бовари говорят лишь изъеденные тоской, бесконечно печальные глаза; причудливые изгибы ее рук; изломленность линии тела, желание — буквально — влезть на стену: в какой-то момент Е. Калинина разбегается, прыгает на дверь, уцепившись за карниз, повисает на ней.

Однако бывают у нее проблески счастья, когда хочется петь, и она поет. Точнее, не она — они: у Жолдака две Эммы. Первая, мечтающая о Руане, родом из XIX в., ее и играет Калинина. Вторая — наша современница, уроженка Петербурга, хрупкая П. Толстун. Встретившись на авансцене, сжав в руках стойки микрофонов, обе уходят в отрыв, исторгая из себя песнь Lana Del Rey «Blue Jeans»: And I know, that love is mean. / And love hurts. / But I still remember that day... / I will love you till the end of time, / I would wait a million years (И теперь я знаю, что значит любовь. / Любовь означает боль. / Но я до сих пор помню тот день... / И я буду любить тебя вечно. / Буду ждать миллионы лет). И нет в этом исполнении иронии — только искренность; откровение Бовари перед собой, друг другом и публикой, которой это поется. Своеобразный зонг. Рок-ария.

Продолжил работу с Калининой и жанром оперы Жолдак и в следующей своей постановке, спектакле БДТ «Zholdak DREAMS: похитители чувств». Работа, представленная публике в 2015 г., основана на пьесе Карло Гольдони «Слуга двух господ». Роль Калининой — Бетриче. Однако появляется она далеко не сразу — в начале второго акта. Режиссер существенно перекроил произведение итальянского драматурга, оставив от оригинала лишь зачин; изменил финал, ввел новых героев: Черный Ангел (А. Магелатова) и Черный Ангел, копия (Н. Толубеева).

Историю о принципиальной невозможности познать литературный оригинал и передать его содержание в полной мере средствами сценическими Жолдак разыгрывает при помощи масок. А все потому, что «Через семь дней после начала репетиций по тексту Гольдони..., я заскучал, — признается режиссер, — и решил отключить логику — довериться импульсам, плыть по течению собственных ассоциаций. Чем дальше я двигался в своих снах, тем яснее исчезали контуры пьесы, я погружался в другой рассказ, который и вел меня. Получилось то, что получилось — рефлексия о самом себе, о театре и кинематографе, о массовой культуре и о запредельно-космическом. О том, что чувствуют молодые люди. О том, что театр — это dream, сон, другая реальность, я напоминаю и себе, и людям, которые делают театр, и зрителям. Так что welcome to Zholdak Dreams!» — говорит Жолдак перед спектаклем. Точнее не он — его видеопроекция, визуализированная копия. Так что даже форма выступления — уже намек на искусственность, игра в представление. Но игра максимально эстетизированная, подчеркнута нереально красивая. Если на дамах платья — то непременно вечерние, в пайетках и блестках; если свет — то желто-золотой; если музыка — то неоправданно громкая, и либо сладкий брит-поп, либо классическая мелодия, наподобие «Реквиема» В. Моцарта; если чув-

ства — то сильные-пресильные, аж дух захватывает. Правда, если комизм, то доходящий до форм почти пошлых, нарочито низовых.

Дом Доктора Ломбарди (М. Бравцов), в котором сконцентрировано действие, несмотря на наличие мебели и красного уголка с иконкой, — пространство космически стерильное, ирреальное, неживое (сценография — А. Жолдак, Д. Жолдак). Белые стены, арки, огромные окна в пол, завешанные полупрозрачными тканями. В этом опероподобном мире обитают такие же лишенные жизненного начала герои. Первые, кого мы видим: Черный Ангел и Черный Ангел, копия. Первая — вылитая Фрида Калло, черноволосая, с толстыми густыми бровями, алыми губами и кольцом в носу. Вторая — действительно ее миниатюрная копия, менее агрессивная и более женственная — Фрида Калло light. Маска самой известной сюрреалистки, искавшей любви, познавшей немало боли, и ее немного искаженное отражение — знаки того, что потусторонние эти существа призваны разыграть перед нами историю, написанную некогда итальянским драматургом, переписанную за прошедшие три века миллион раз, и последний раз — здесь и сейчас — Жолдаком на свой, совершенно специфический лад. Они оттесняют традиционные маски дель арте на второй план, занимая главенствующие позиции: именно от решений Ангелов зависит, полюбят ли герои друг друга или нет.

Жолдаку важно показать дистанцию, разделяющую нас и собственно автора. Чем больше временной отрезок, тем меньше шансов добиться правды, познать настоящее, поэтому можно творить, что угодно, ибо персонажи Гольдони уже так обросли патиной смыслов, покрылись пылью трактовок и ассоциаций, что эти напластования не снять, это и есть их маски. Единственное, что можно сделать, докрутить сюжет. Хотя были ли там вообще герои, было ли в них живое, человеческое начало? Это большой вопрос. Действующие лица у Гольдони: Панталонне, Бригелла, Смеральдина, Труффальдино, Доктор — это все маски комедии дель арте. Плюс еще две пары аморози: Клариче и Сильвио, Беатриче и Флориндо. То есть герои а priori не постигаемые. Добраться до сути, познать их мир нельзя. А раз нельзя этого, значит, можно другое: изменить внешний вид. Сделать облик совсем уж карнавальным, искусственным до неприличия, поэтому у Смеральдины (О. Семенова) — накладные груди и чересчур оттопыренный зад; у Доктора Ломбарди — излишне великий живот, смешно приклеенные баки и усы, то и дело отклеивающиеся; у Труффальдино (Н. Горшков) — непомерно большой нос.

Но литературно-сценическая масочность — только один слой, другой — кинонапластования, третий — мир компьютерных игр, наконец, четвертый — оперный. Выше уже было написано о чрезмерной эстети-

зированности пространства. Герои движутся по сцене то слишком замедленно, то чрезвычайно быстро, а их изображение в режиме реального времени проецируется на гигантский экран, которым служит зеркало сцены. Искривленные лица, данные крупным планом, отсылают зрителя к эстетике немного кино и оперному искусству одновременно, где тоже страсти представлены в несколько гипертрофированном виде.

Кроме того, Жолдак вводит в ряд героев кастрата, меняя половую принадлежность одного из героев: Панталоне не «он», а «она». С ярко накрашенными губами, аккуратно наложенными тенями, в роскошных вечерних туалетах А. Аршинников изображает мадам, мать Клариче, у которой роман с Бригеллой (С. Мендельсон). При этом очевидно, что перед нами переодетый мужчина: его лысеющий череп ничем не прикрыт, напротив — выставлен на показ. И без того довольно крупные черты лица подчеркнуты вызывающим вечерним make-up'ом, отчего мимика Аршинникова становится еще выразительнее: временами чисто визуально он напоминает персонажа Уиллема Дефо из оперы Роберта Уилсона «Жизнь и смерть Марины Абрамович». Это единственный герой, который регулярно порывается спеть, но дальше «аха-ха-ха-ха-ха-хааа» дело не идет. Правда, он хотя бы пробует петь своим голосом. Все же прочие герои — напрочь безголосы. Их озвучивают два человека, сидя на авансцене: П. Дудкина и С. Стукалов. Для каждого персонажа — у них свой звукоряд. Музыка здесь для Жолдака, как то было в «Дяде Ване» и «Мадам Бовари», — возможность чувствовать: те, кто слышат музыку, могут любить. Только здесь те, кто слышат ее, знают: она трагична, как трагична сама жизнь. Отсюда обилие вариаций на тему «Реквиема» В. Моцарта, звучащих в спектакле.

Трагическое начало несет и образ Беатриче в исполнении Калининой. Ее лицо, выражение глаз, передающее бесконечность томления; изогнутое пополам, вывороченное ее тело; напряженно протянутая Флориндо (Д. Мурашов) рука. И обращенный к ней взгляд Флориндо. И эта невозможность встречи. И бесконечная боль, физически осязаемое осознание потери смысла: они почти сблизились, подошли вплотную и все же — разминулись. Событие не-встречи становится ключом к пониманию происходящего: Жолдак ставит о том, что невозможно поставить, нельзя воплотить мир Гольдони, Гоцци, Чехова (в спектакле звучит реплика Треплева о необходимости новых форм), кого угодно адекватно первоисточнику, не теряя в смыслах. Идея совершенно не новая, известная давно и повсеместно, порядком обстрадавшая в рамках культуры постмодернизма. Но и решает ее Жолдак средствами типично постмодернистскими.

Ближе к концу звучит реплика «Пойдемте, попробуем найти настоящих героев», и все персонажи удаляются в гигантские центральные

даже не двери — ворота, ворота белого листа, чтобы потом черными точками выйти на поклон, и явить хотя бы не настоящих героев, но настоящих себя — актеров, исполнивших фантазии Жолдака на тему пьесы Гольдони. Но и здесь они не равны себе. Все, что публика видит на поклонах, — продолжение спектакля, Эпизод, о чем свидетельствует надпись на экране. Все дружно бросаются в пляс, а Панталона-Аршинников поет не привычное «аха-ха-ха-ха-ха-хааа» — полноценную композицию на английском «Goodbye» в обработке Glen Morrison, а затем труппа подхватывает другую песню «Under pressure» Queen & David'a Bowie. Игра в высокое оперное искусство оборачивается рок-оперным драйвом, полным отрывом, дарующем всеобщее ликование.

Жолдак, поставив более тридцати спектаклей, поработав и с драмой, и с оперой (в проекте «Кармен» — на сцене Михайловского театра), пришел к созданию любопытного сценического явления. Обращая любой взятый им для постановки текст в образы осязаемые, наглядные, он (особенно это касается «Мадам Бовари» и «Zholdak DREAMS») нигде не обходится без музыки. По-прежнему звучат щебетание птиц, крики животных, шум ветра, бесконечно льется вода, однако все больше — музыка, как она есть. Лирические вставки, номера соло и дуэты выполняют роль своеобразной «разрядки». Нарушая привычный ритм действия, они мгновенно переключают внимание зрителя, снимают накопившееся драматическое напряжение. Режиссер может часами, как это длилось в первой редакции «Бовари», нагнетать атмосферу, демонстрируя нам весь второй акт агонизирующую Эмму Елены Калининой. Эмму, которая гнется вперед и назад, тянется руками, то опускает, то поднимает голову, и все это — нарочито медленно, демонстрируя всем телом своим невозможность нахождения в данном пространстве. А затем дать ей в руки микрофон, та запоем на английском, пустится в пляс, и боль уходит сама. Этот же прием, но в более сложной форме, повторяется и в последней работе украинского режиссера. В спектакле «Zholdak DREAMS: похитители чувств» драматическая основа прошита, прострочена отсылками к опере. Если когда-то он ставил оперу — имеется в виду «Евгений Онегин», — как драму, особенно не вникая в сложности партитуры, отдав все на откуп дирижеру М. Татарникову, то теперь он драму ставит как оперу. Здесь тоже в критические — счастливые и несчастные — моменты поют. Но песня призвана не просто снять напряжение, но и по-новому «вскрыть» героя и ситуацию, придать характерам дополнительный смысловой объем.

Литература, источники

1. *Кухта Е.* «Месяц в деревне» как сюрреалистический сюжет // ПТЖ. 2004. № 38.
2. *Песочинский Н.* Конструктор застывших мгновений // ПТЖ. 2004. № 38.
3. *Волошина А.* Иллюстрированная физиология // URL: <http://ptj.spb.ru/blog/illyustrirovannaya-fiziologiya> (дата обращения 10. 11. 2015).

СОКРАЩЕНИЯ

- Волков 1. — *Волков Н.* Мейерхольд: В 2 т. М.; Л., 1929. Т. 1.
- Гладков 1. — *Гладков А. К.* Мейерхольд: В 2 т. М., 1990. Т. 1.
- Гладков 2. — *Гладков А. К.* Мейерхольд: В 2 т. М., 1990. Т. 2.
- Гликман. — *Гликман И. Д.* Мейерхольд и музыкальный театр. Л., 1989.
- Гозенпуд. — *Гозенпуд А. А.* Русский оперный театр между двух революций. 1905 — 1917. Л., 1975.
- Звенигородская. — *Звенигородская Н. Э.* Провинциальные сезоны Всеволода Мейерхольда. 1902 — 1905. М., 2004.
- Статьи 1. — *Мейерхольд В. Э.* Статьи, речи, письма, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1.

АВТОРЫ ВЫПУСКА 1-2

Баканова Людмила Николаевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского народного песенного творчества СПбГИК
lusimba@gmail.com

Васильев Александр Кирович — преподаватель по классу скрипки и руководитель класса оркестра Музыкальной школы им. С. С. Ляховицкой
29av38@gmail.com

Изотов Дмитрий Владимирович — кандидат искусствоведения, главный специалист по проектно-фестивальной деятельности Санкт-Петербургского государственного театра «Мастерская»
izotov.spb@gmail.com

Кривоногова Елена Викторовна — преподаватель кафедры музыки Уральской гос. консерватории им. М. П. Мусоргского, Екатеринбург
lenkriv@mail.ru

Майданова Марина Николаевна — кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора источниковедения РИИИ
mmnspb@yandex.ru

Плахотина Татьяна Юрьевна — кандидат искусствоведения, ведущий редактор литературно-драматической части Михайловского театра
fluffy87@bk.ru

Постовалова Яна Михайловна (1983 — 2017) — аспирантка сектора источниковедения РИИИ в 2016 — 2017 гг.

Ряпосов Александр Юрьевич — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник и заведующий сектором источниковедения РИИИ.
alexandrriyaposov@gmail.com

Третьякова Елена Всеволодовна — кандидат искусствоведения, первый проректор — проректор по учебной работе РГИСИ, декан Факультета музыкального театра и эстрадного искусства, профессор
prosha.mail.com@mail.ru

Учитель Константин Александрович — доктор искусствоведения, профессор кафедры продюсерства исполнительских искусств РГИСИ
ucchitel@bk.ru

Юрьев Андрей Алексеевич — кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства РГИСИ

Научное издание

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР:
ВЕКТОРЫ РАЗВИТИЯ

Выпуск 1–2

Редактор издания — *А. Ю. Ряпосов*

ЦНИТ «АСТЕРИОН»

Заказ № 015. Подписано в печать 10.02.2020. Бумага офсетная.

Формат 60x84 $\frac{1}{16}$. Объем 19,4 п.л. Тираж 100 экз.

Санкт-Петербург, 191015, а/я 83,

тел. /факс (812) 685-73-00, 663-53-92, 970-35-70

✉ asterion@asterion.ru  <http://www.asterion.ru>

VK: https://vk.com/asterion_izdatelstvo

Сборник «Музыкальный театр: векторы развития» посвящен изучению оперного театра средствами театроведения. Центр исследования — анализ оперного спектакля, современного или исторического; разбор различных подходов к оперной режиссуре; интерес к различным аспектам исполнительского искусства музыкального театра, изучение специфики работы над сценическим образом исполнителей оперных партий и др.

Выпуск 1–2 коллективного исследования является логическим продолжением таких ранее выпущенных Российским институтом истории искусств (РИИИ) научных коллективных работ, как «Спектакль в контексте истории» (Л.: ЛГИТМиК, 1990) и «Музыкальный театр» (СПб.: РИИИ, 1991).