



М. Рахманова

Пророчество неслыханных перемен

Два новых спектакля по Мусоргскому — «Борис Годунов» в ленинградском Кировском театре (вторая редакция) и «Хованщина» в театре «Эстония» (редакция Д. Шостаковича) имеют мало родственных черт. Во-первых, задачи современного театра в отношении этих двух опер принципиально различны. Для «Бориса» есть проблема выбора редакции, есть, как мы уже видели, разные исполнительские традиции, есть, наконец, богатый театральный опыт, причем накопленный не только в опере, но и в драме, даже в кинематографе — имеем в виду новые истолкования пушкинской трагедии. Для «Хованщины» таких опор гораздо меньше: если театр хочет приблизиться к полному тексту оперы, у него нет иной альтернативы, как редакция Д. Шостаковича; прочной режиссерско-исполнительской традиции у этой оперы практически нет (гораздо больше примеров того, как не надо ее ставить). Конечно, для исполнителей главных ролей имеются очень высокие образцы: Шаляпин, Рейзен, Обухова, Максакова... но из одних солистов «Хованщины» не сложишь. Если в «Борисе» нахождение точного соотношения «личность — народ» представляет трудноразрешимую проблему, то во сколько же раз она сложнее во второй исторической хронике Мусоргского! Неодинаковы и возможности разных театров: масштабы сцены, численность хора и оркестра и т. д.

И тем не менее, родственное в ленинградском и таллинском спектаклях есть: ярко выраженное желание вслушаться в музыкальную речь Мусоргского, на ней выстроить оперное целое. Оба спектакля, если можно так выразиться, преимущественно музыкальные, иntonированием музыки определяются их главные достоинства. Разно, вероятно, их значение для истории сценической жизни опер Мусоргского: таллинская «Хованщина» — этап на пути в будущее, ленинградский «Борис» — рубежное достижение.

Рубежное ранее всего потому, что это возвращение Мусоргского в родные стены бывшего Мариинского театра. Будем надеяться, возвращение окончательное, не на месяцы, как в 1928 году, а на столетия. Где же и звучать «Борису», как не в этом прекрасном старом зале, просторном и торжественном, но не столь грандиозном и парадном, как теперешний московский Большой театр?

Входя в зал перед спектаклем, невольно начинаешь вспоминать: известно ли из документов, в какой именно ложе сидел композитор с друзьями на премьере, невольно представляешь себе, как он на репетиции шел к сцене по ковровой дорожке партера, как встречал приглашенных в фойе, как выходил на вызовы... И еще вопрос: как звучала опера в этом зале 114 лет назад? Декорации и костюмы премьеры «Бориса» известны: точные исторически, добротные, они готовились для премьеры пушкинской трагедии — дирекции не пришлось отдельно тратиться на новую русскую оперу. Сегодня они кажутся чересчур «многословными», но это не беда. Солисты наверняка были хороши: лучшие певцы театра, они являлись и друзьями Мусоргского, их усилиями «Борис» побился на сцену, они многократно слышали покорявшее всех авторское исполнение оперы по клавиру, композитор много занимался с ними. Хор в Мариинском был сильный, оркестр тоже. С партитурой, однако, заминка. Эдуард Францевич Направник — талантливый, опытный, требовательный к себе и другим музыкант, но вкусы его отнюдь не отличались «левизной». Пассивным исполнителем он, сам одаренный композитор, быть не мог. Врагом Мусоргского тоже отнюдь не был — вопреки раздраженным заявлениям Стасова, Модест Петрович относился к Направнику с неизменными уважением и благодарностью. Но в какой мере удалось ему понять и передать слушателям своеобразие оркестрового

языка Мусоргского, колоссальную мощь партитуры «Бориса», той самой партитуры, о которой до сих пор ведутся споры: заблуждение она или открытие? Известно, что Направнику мало нравились сюжеты опер Мусоргского. Может статься, оркестровое письмо он оценил по достоинству? Любовь Мусоргского к чистым, несмешанным тембрам, преимущественно темным, к острой экспрессии «точечных» звуко-тембровых акцентов — на кульминационное слово-понятие, его самобытные тембровые лейтмотивы, столь разные для разных персонажей или ситуаций, его тяготение к «воздуху», к «пустотам» — «божественные пустоты!» — между отдельными тембровыми линиями или их слоями, необычную для середины XIX века раздвинутость звукового пространства, разреженность оркестровой ткани. Недаром же Мусоргский горячо любил «ультрамедитатора» Берлиоза: только у них двоих тембр живет так самостоятельно, его слышание так пронзительно-интонационно...

Но уже никогда не узнать, как звучал «Борис» на премьере в 1874 году. Сегодня в стенах того же театра партитура оперы звучит великолепно. Железная воля Ю. Темирканова выстраивает не только оркестровую драматургию, но и вокально-хоровой пласт, организует сценическое действие. Работы этого дирижера оценены по достоинству, о них много говорят и пишут, но нельзя не сказать снова о его замечательном «режиссерском» даре, о его способности сразу взять власть над целым и ни на секунду не выпускать из рук «бразды правления». У автора этих строк был очень высокий образец для сравнения: запись второй редакции оперы (с включением «Василия Блаженного»), сделанная в конце 70-х годов польским дирижером Ежи Семковым с интернациональным составом мирового класса (фирма ЕМІ). Есть общее между этой — первой в мире — записью полной авторской редакции «Бориса» и нынешним прочтением ее Ю. Темиркановым. Оно определяется, конечно, не заимствованием, а вдумчивым, исполненным уважения отношением к намерениям композитора. Лаконизм и одновременно предельная эмоциональная и интеллектуальная насыщенность ткани продиктовали обоим дирижерам категорическое предпочтение медленных, а часто очень медленных темпов. Так, на протяжении всего ленинградского спектакля практически один раз появляется темп *allegro* — в начале сцены «Под Кромами». Ю. Темирканов, так же, как и Е. Семков, решительно отказывается от традиционно-оперного типа эффектов и все внимание сосредоточивает на интонировании партитуры, каждого ее голоса. По сути вокальные и оркестровые линии трактуются — мы бы сказали, выпеваются — одинаково: не певцы или инструменты на первом плане, а осмысленные линии музыкального целого. Любопытно, что в этом пункте — единстве подхода к голосу и инструменту — Мусоргский неожиданно сходится уже не

с Берлиозом, а с Вагнером: только у Вагнера единство возникает на, условно говоря, инструментальной основе, а у русского композитора — на вокально-речевой. Надо заметить, что подобное единство не «вычитывается» из партитуры механически, оно требует напряженного внимания (так, в записи оперы под управлением В. Федосеева оно ощутимо гораздо слабее, ступешанное усредненно-быстрыми темпами и более элементарной трактовкой соотношения «голос — оркестр»).

В сравнении с работой Е. Семкова особенно ярко проступает индивидуальность дирижерской концепции Ю. Темирканова. В первом случае — размеренность, ритм летописи-хроники, акцентирование моментов «рассказа», выявление кристалличности свободных форм Мусоргского; во втором — тоже ритм хроники, но скорее суровой хроники Шекспира, с грандиозным накалом страстей, с потрясающей силой «обрывов»-контрастов. Дирижер не только не боится так называемой «рваной» ткани партитуры, но, напротив, часто еще подчеркивает своими средствами регистровые перепады, цезуры, подобные глубоким вздохам могучего организма. Превосходно интонируются все чисто оркестровые фрагменты, особенно же вступление к первой картине Пролога и к «Василию Блаженному». Уникально хороши все звоны — и коронационный, и «куранты», и погребальный, и к заутрене. Вообще звонное начало партитуры дирижер слышит очень чутко, а звонности в «Борисе» много: подобно Рахманинову, Мусоргский воспринимал колокола как одну из основ русского музыкального сознания, более того, как постоянное начало русской жизни, сопровождающее человека от колыбели до могилы. И от этой скрытой колокольности в «экспрессионистской» партитуре оперы рождается глубина, истовость, степенность.

Драматургическое осознание партитуры способствует большой целеустремленности внутри каждой сцены и ясному выделению общих кульминаций оперы. Генеральных высших точек в дирижерской концепции Ю. Темирканова, по-видимому, две: «Василий Блаженный» и смерть Бориса. Точнее говоря, кульминация народной линии продолжается в напряженнейшем ритме сцены «В Боярской думе» и без перерыва переходит в кульминацию линии личной. «Кромы» воспринимаются скорее как эпилог.

По прошествии почти года (мы видели один из премьерных спектаклей зимой 1987-го) довольно затруднительно писать об актерских работах, ведь многое за истекшее время могло измениться. Но можно утверждать: все солисты стремятся к гармонии с дирижерским замыслом, который, при большой твердости, оставляет достаточно простора для индивидуальных открытий, однако кладет запрет на «отсебятину». Все вокальные партии очень тщательно пропеваются; так же, как в записи Е. Семкова, никаких «говорков», никакого

Sprechstimme. Пожалуй, речевой свободы в иных эпизодах и не доставало: например, в «Корчме» можно было бы позволить себе и певцам легкие отклонения от избранного темпа и модуса интонирования. Комичность чтения указа и ускорение действия к концу эпизода, в общем, не состоялись, и песня Варлаама прозвучала несколько затято. Но, быть может, это ещё придет.

Нынешний «Борис» Кировского театра тяготеет к типу не «шаляпинского», не габтовского, а скорее зиминского или даже премьерного (1874 года) спектакля: главная партия не перевешивает все прочее, но является органичной его частью. Тембр слышанного нами исполнителя роли Бориса М. Кита чем-то напоминает ранние записи Шаляпина (не в «Борисе»): молодой, красивый, гибкий голос, под стать и внешность певца. Глубоко чувствующий, чистосердечно раскаивающийся, его Борис с самого начала несет на себе печать обреченности, внушает живое чувство сострадания. Царственность в облике всепильного правителя Руси почти не ощутима, даже в сцене коронации певцу словно бы неловко в парадных одеждах: перед нами страдающий человек, и там, где Борис велик по-человечески — в сцене прощания с сыном, — там певец достигает настоящих высот.

Чуткость к исторической правде — пожалуй, главная черта работ А. Морозова (Пимен) и Е. Бойцова (Шуйский). У первого из них особенно привлекает цельность внутреннего и внешнего решений образа, что отнюдь не легко в партии Пимена. Всякое движение А. Морозова на сцене обусловлено интонационно. Сцена «В келье» вообще идет безукоризненно, рассказ старца в «Боярской думе» — одна из главных кульминаций оперы, выражение суда народного, — можно было бы выделить и более крупным планом, но тут певцу нужна, очевидно, помощь дирижера. Шуйский Е. Бойцова остро, но в меру характеристичен и весьма впечатляющ: перед нами не мелкий интриган, но тонкий и дальновидный политик; его музыкальная речь исключительно богата нюансами и оттенками.

Любопытна и в принципе убедительна трактовка партии Самозванца Ю. Марусиным. В ней отчетливо выявлены контрастные черты образа: наивность, неуклюжесть «бедного инока» и рыцарственная отвага «усыновленного тенью Грозного». Образ дается в стремительном развитии, и это выражено прежде всего в характере интонирования, в нарастании блестящих, героических звучаний. Кульминация достигается в «Кромах», где в эпизоде явления царевича Димитрия, очень эффектно поставленном, голос певца обнаруживает всю свою звонкую силу. В партии Марины И. Богачева всемерно подчеркивает ведущие мотивы — безудержное честолюбие, шляхетский гонор, но это отнюдь не мешает поистине великолепному звучанию дуэта с Самозванцем: очень медленного (tempo Largo), очень страстного, погружен-



Марина Мишек — И. Богачева

ного в необычайную, единственную в партитуре «Бориса» роскошь оркестровой ткани.

Добросовестно, в согласии с традицией проводят свои партии Е. Федотов и С. Стрежнев (Варлаам и Мисаил), на высокие образцы ориентируются исполнители ролей Ксении, Мамки, Щелкалова, Шинкарки (ее песня в исполнении Л. Филатовой прозвучала с очень подчеркнутой, однако не противоречащей стилю Мусоргского экспрессией, как бы доказывая, что этот эпизод — вовсе не «фондовый»). Противоречивое впечатление оставляют два образа — Рангони (В. Алексеев) и Юродивый (К. Плужников). Первый должен быть таинствен и страшен — это один из загадочных образов Мусоргского, нечто вроде «Катакомб» из «Картинок с выставки», — а выглядит нелепо и смешно. Но Рангони в наших театрах всегда «не везет». Что же касается Юродивого, то феноменальная трудность этой небольшой партии очевидна: тут ничего нельзя «сыграть», все нужно прожить, и как это трудно в наше суетливое время! К. Плужников прилагает героические усилия для разрешения поставленной перед ним задачи — а она дополнительно осложнена режиссерским замыслом, согласно которому Юродивый появляется не в двух картинах, а во всех народ-

ных сценах (без слов, конечно), — однако истинного Юродивого в спектакле пока нет. Тут самое время перейти к проблемам режиссерского истолкования музыкальной драмы Б. Покровским и соотношения сценографии с дирижерской концепцией, но сначала немного о купюрах.

В ленинградском спектакле без них, к сожалению, не обошлось. По глубокому убеждению автора этих строк, купюры в любом произведении Мусоргского сегодня недопустимы: каждая нота этого композитора на вес золота, и разве так уж много он оставил нам этих нот? Пытаясь оправдать купюры в свердловском «Борисе», М. Мугинштейн привел цитату из Б. Асафьева: «Нельзя расплыться в хронике и, желая исполнить в с ю м у з ы к у, жертвовать интенсивностью впечатления». Мы уверены, что в современном театре возможно исполнить всю музыку и при этом не р а с п ы л и т ь с я в хронике. Да, спектакль получится очень длинный, но не длиннее «Мейстерзингеров» или «Парсифаля», в которых ныне никто не осмеливается делать сокращения. Еще более требование полноты текста должно относиться к «Хованщине»: в ее многосложном драматургическом конфликте при потере хотя бы одного звена начинается «качаться» вся композиция — если, конечно, вдумываться в нее, а не воспринимать по шаблону.

Это максималистская позиция. В театральной практике, конечно, случается всякое, но с одним можно временно мириться, а с другим нет. Например, в ленинградском спектакле есть очень неприятная купюра в сцене «В тереме» («попинька», игра в хлест и т. д.). Но есть ей и оправдание: партию Феодора в спектакле исполняет школьник Миша Никаноров, а мальчишескому голосу некоторые фрагменты партии чересчур трудны. Интонирует же мальчик прекрасно, его чистый, звонкий голос, естественное сценическое поведение избавляют спектакль от еще одного, ранее казавшегося неизбежным, «оперного штампа». Уже само присутствие ребенка необыкновенно обостряет трагизм сцен в тереме и в думе. Не намного младше был и царевич убиенный; убив невинное дитя, Борис уготовил гибель любимому сыну. В эпизоде смерти Бориса уникальное решение партии Феодора позволяет оставить за сценой шествие бояр и патриарха со схимой: Борис остается наедине с сыном, их мизансцены оригинальны и правдивы. Вторая существенная купюра — Полонез и диалог Самозванца с Рангони. Как ни жаль великолепного Полонеза, но с этой купюрой тоже мириться. Во-первых, ввиду неожиданного решения первой польской сцены: она происходит не в уборной Марины, а в саду, где панна Мнишек слушает мадригал, распеваемый по нотам придворными дамами. Они образуют живописную группу у фонтана, и естественно затем появление у того же фонтана юного москаля. Во-вторых, общий строй спектакля, в котором нет ни одного традицион-

ного «шествия», «парадного выхода», ни одной нарядной, самодовлеюще декоративной сцены, делает пропуск Полонеза как бы закономерным. Очевидно, постановщики опирались на тот факт, что Полонез появился лишь во второй редакции и хотя бы отчасти являлся данью театральной традиции прошлого столетия. Но, может быть, все же стоило попробовать поставить Полонез нетрадиционным способом? Труднее объяснимы более «мелкие» купюры: например, зачем надо было снимать «рассказ о царях» в сцене «В келье» при наличии прекрасного исполнителя партии Пимена?

Теперь о «видимом» облике спектакля. Думается, работа художника-постановщика И. Иванова достойна самой высокой оценки и может быть рекомендована как образец разрешения декорационных проблем в современных постановках отечественной классики. Эта работа соответствует мемориальному залу, в котором идет «Борис», она отражает и эпоху Годунова, и эпоху Мусоргского, она гармонирует с дирижерскими и режиссерскими устремлениями. И в то же время вносит в спектакль нечто свое, в высшей степени необходимое для его жизни: устойчивую, добротную, осмысленную историческую основу. В наши дни, когда так много говорят о любви к старине, так, в общем, редко встречается истинное ее знание, а главное, умение творчески выразить это знание! В качестве вершинного достижения художника мы бы выделили живописное решение сцен в тереме и в боярской думе (собственно, макет для обеих сцен один и тот же). Не орнаментальность царских палат привлекает здесь внимание, а лик Спаса на дальней стене (не искаженный, не «стилизованный» — хорошая копия известной древней иконы из кремлевских соборов!) и еще более то, что за окнами: золотые главки собора Двенадцати апостолов. Вспыхивающие, озаряемые молниями в сцене галлюцинаций Бориса, они умиротворенно светятся к концу эпизода смерти царя. Это не прямолинейный символизм, но выраженная в ясной художественной форме мысль о грехе, наказании и искуплении и столь же художественно оправданное объединение терема и площади, суда личной совести и суда народного. И еще: во всех сценах, происходящих за стенами дворцов, изб и монастырей, запоминается небо: везде, кроме сцены коронации, пасмурное, предгрозовое, пророчащее беды. Убедительны своей подлинностью и одежды участников драмы. Кроме народной толпы.

Но это уже прерогатива режиссерской концепции, которая в ленинградском «Борисе» неоднородна. Почти все, относящееся к «персоналии», убедительно и нередко привлекает новизной. Много, относящееся к линии народной, не ново и не убедительно. Прежде всего, неубедителен внешний образ народа: от первой до последней картины по сцене движется некая серая масса, буквально серая, в бесформенных, бесцветно-грязных рубищах, почти одинаковых у мужчин и женщин, без

единого яркого колористического пятна. Даже «голоса из народа», вроде Митюхи или мужиков, распевающих об «анафеме» у собора Василия Блаженного, никак не выделены в этом сером пятне.

Возьмем сцену «У Новодевичьего монастыря». В противоречии с генеральной задачей спектакля она поставлена преувеличенно реалистически. «Ужасный» пристав с длиннющей палкой, драки, тычки, суета в толпе напомнили автору этих строк иронический отзыв «Русской музыкальной газеты» об этой же сцене в мейерхольдовской постановке 1911 года: «Нагнали полиции, да с кнутами, да такой лютый, что жутко»¹. Главное же, преувеличенное сценическое выражение идеи «забитости» народа мешает музыкальному действию: в суматохе пропадает начало монолога Щелкалова, одна из сильнейших точек всей партитуры. Это начало очень ярко оттенено дирижером, на сцене же происходит нечто непонятное. Далее, странно выглядит в сцене «зова на царство» праздничный, словно на пасху, проход патриарха, сопровождаемого каликами перехожими. Это уже просто вопреки истории и идее Мусоргского. Калики — не представители церковного клира, а голос чисто народного, «апокрифического» мира. Их хор «Облекайтесь в ризы светлые» — не поддержка боярской интриги, а выражение народной воли к единству Руси*.

Вторая сцена Пролога, коронация, проходит в целом благополучно. Здесь удачно использован прием, примененный еще до революции И. Лапицким в постановке «Бориса» в Театре музыкальной драмы. Коронация происходит внутри собора, зрителю видны лишь двери и толпа, ожидающая царского выхода. Это решение соответствует духу Мусоргского, позволяя еще раз избежать внешней парадности. Правда, народ можно было бы хоть для праздника немного приодеть. И еще одна деталь, о которой мы уже упоминали. Как в первой, так и во второй картине Пролога на сцене постоянно присутствует, производя какие-то многозначительные действия, Юродивый. Эта идея, насколько нам известно, тоже не нова: в частности, ее применил Ю. Любимов в своей «Хованщине» на фестивале Мусоргско-

го в La Scala в 1981 году. И получил за это строгое порицание от критиков, указавших режиссеру, что если бы Мусоргский захотел сделать образ Юродивого лейтмотивом обеих своих опер, то он бы нашел способ реализовать свое намерение. Вполне присоединяемся к этому мнению: идея Юродивого так высока, что ни к чему «разбавлять» или «усиливать» ее.

В сцене «У Василия Блаженного» дирижерская и режиссерская концепции органически сливаются. Хор Кировского театра, отлично работающий на протяжении всего спектакля, здесь поднимается на самые высокие художественные вершины. Хор «Хлеба!» звучит с потрясающей, переворачивающей душу силой — поистине «глас народный». Под стать ему и продолжение сцены: обреченно-усталый шаг царя по длинному помосту, спускающемуся от дверей собора к земле. Немного странен лишь жест Годунова, когда в ответ на страшный приговор — «Нельзя, Борис...» — он снимает с себя шубу и укрывает ею Юродивого. «Шуба с царского плеча» кажется не слишком уместной в трагическом диалоге, но, быть может, автор этих строк и неправ.

«Боярская дума», как уже говорилось, продолжает кульминацию предшествующей сцены, и это очень хорошо выражено в режиссерском ее решении. Костюмы, движения бояр и Шуйского, а потом Феодора и Бориса просто безукоризненны. Особенно сильное впечатление производит финал: страшное одиночество Бориса, в страхе жмушийся к стене мальчик, прощающий свет золотых маковок, медленно подходящий к телу отца ребенок...

И, наконец, «Кромь». Что здесь происходит до появления Дмитрия, описать трудно. Есть пожар — очевидно, горит усадьба боярина Хрущова, есть тасканье сундуков и прочих предметов из разоренного дома, есть кощунственно-шутовской маскарад Варлаама и Мисаила, появляющихся почему-то в митрах, с кадилами в руках, увешанными образами и крестами. А Мисаил даже с иконой, привязанной к спине, так что именно спину подставляет он народу для поклонения. Есть, конечно, и вполне реалистически поставленное избиение боярина, и со многими «вкусными» деталями поставленное «величание». Есть величание Варлаама и Мисаила, которых толпа таскает на носилках наподобие языческих идолов или восточных владык. Нет образа могучей «силы поддонной», нет настоящего звучания песни Юродивого. Что-то слышится в «темни непроглядной», завершающей оперу: беспомощная жалоба, а может быть, эхо, отзвук криков раставшей толпы.

Сознавая огромную трудность режиссерской задачи в «Кромах» и во всех народных сценах «Бориса», отважимся, однако, выразить предположение, что причиной просчетов послужила некая общая идейная предпосылка, расходящаяся с замыслом Мусоргского. Автор этих строк ни в коем случае не присваивает себе права поучать кого

¹ Марининский театр. «Борис Годунов». «Русская музыкальная газета», 1911, № 3.

* Надо сказать, поведение патриарха в этой сцене внушает большие сомнения. В начале «Новодевичьего» в левом верхнем углу сцены высвечивается зарешеченное, как в тюрьме, окно терема. В нем заключены «узники» — Борис с детьми. Потом свет в окошке гаснет, но патриарх обращается к пустому окну с немой мольбой и даже благословляет отсутствующего Бориса. Кстати, об одной немаловажной подробности, отмеченной и Я. Файном в новосибирском спектакле. Крестное знамя, коленапоклонение, благословение вводятся чаще, чем нужно, и не всегда там, где нужно. Это не только неграмотно, но и, скажем мягко, незитично. Главная же беда в том, что не только в Таллине (там это все же извинительно), но и в Ленинграде и в Москве благословляют и кладут крестное знамя самыми разными способами, но почти никогда теми единственными, которые были на Руси в начале XVII века. Как же это можно в русском городе, в русском театре!