

бы то ни было, а тем менее людей с огромным жизненным и творческим опытом. В конце концов, все сказанное выше — лишь впечатления и наблюдения, смеем думать, внимательного и заинтересованного слушателя. Но есть очевидные исторические факты. «Я разумею народ как великую личность, одушевленную единою идеею», — написал Мусоргский на клавише оперы. Во-первых, великая личность не может быть серой, однородной. Во-вторых, где же ее действия в спектакле? В сценах коронации и «У Василия Блаженного» это понятно, здесь образ народа целен и однозначен. Но если в «зове на царство» народ только угнетен, а в «Кромах» только разбойничает, то в чем проявляется его великая идея? Да и не народ действует в ряде сцен ленинградского «Бориса», а толпа бродяг, людей, сорванных с места историческими бедствиями, скитающихся без крова и занятий: это даже не крестьяне, которые, по словам Досифея, «домы побросали и врозь бредут», а, так сказать, «деклассированный элемент». Подобная идея имеет длинную предысторию, еще в 1970 году она обсуждалась на страницах «Советской музыки», и покойный Ю. Тюлин подробно рассматривал ее, опираясь на упомянутое выше высказывание Мусоргского: «В этом акте... я, и притом единственный раз в своей жизни, нагнал на русский народ, издевательства народа над боярином — это неправда, это нерусская черта. Рассвирепевший народ убивает и казнит, но не издевается над своей жертвой (...) В «Хованщине» того уже не будет, что было в «Борисе», хотя многие, может быть, на меня за то и осерчают»².

Но надо же вспомнить, когда и под влиянием каких идей создавались «Кромы» и другие народные сцены оперы! Не углубляясь сейчас в этот сложный вопрос, заметим, что есть, по-видимому, два рациональных выхода. Либо принять высказывание Мусоргского в беседе с Голенищевым-Кутузовым спустя несколько лет после окончания второй редакции «Бориса» за авторскую волю, и тогда не ставить «Кромы» вовсе, что и предлагал Ю. Тюлин (а раньше Б. Асафьев). Либо вспомнить о другой мысли композитора, запечатленной Стасовым: о том, что «Кромы» соотносятся с пушкинским изречением о русском бунте, а также с развивающимися народническими тенденциями, и тогда ставить сцену непременно, но с грандиозной силой, как «страшную и жуткую» (слова композитора о Варлааме и его проповеди), как высшую точку драмы. И иметь в виду, что в концепциях Н. Костомарова и всего направления «федералистов», в представлениях деятелей народознания, которые оказали влияние на Мусоргского в эпоху «Бориса», «бродяги» не только не были разнузданной чернью, но — движущей силой истории, ее активным элементом, выражающим

² А. А. Голенищев-Кутузов. Воспоминания о Мусоргском. В сб.: Музыкальное наследие. Вып. 1. М., 1935, с. 20.

гражданское самосознание городской и крестьянской Руси. Варлаам и Мисаил — неотделимая часть народа, пафос же Юродивого, конечно, автобиографичен...

*

Таллинская «Хованщина» 1987 года, поставленная тоже Б. Покровским, — совсем иной, но не менее интересный спектакль. Это «Хованщина», во-первых, камерная, а во-вторых, «увиденная со стороны». Кроме того, это замечательная, высококачественная, стилистически выдержанная работа одного из лучших оперных коллективов страны.

Камерность постановки предопределялась размерами зала и сцены, численностью хора и оркестра. На сцене «Эстонии» кремлевской площади не развернешь, сотню стрельцов на нее не выпустишь. Приходится давать «уголок» площади: стена собора, мост через крепостной ров, цепи заставы. Поезду Голицына негде проехать: князь идет в ссылку пешком; свита Хованского тоже невелика. И хотя мы привыкли в этой опере к иным масштабам действия, камерный вариант, оказывается, не противоречит музыке «Хованщины», но имеет неоспоримые достоинства. Прежде всего он способствует — при умной постановке — выявлению индивидуальных линий драмы: после таллинского спектакля, уверены, никому не придет в голову мысль о перевесе в замысле Мусоргского «хорового» над «личным». Во-вторых, при таком решении сама собой отпадает всяческая антуражность, а «Хованщина» нуждается в очищении от внешнего. Даже картина в доме Ивана Хованского поставлена предельно лаконично, затем осмысленно и красиво. Узорная решетка, за которой прячется «персидский гарем», огромная перина, на которой мечется терзаемый дурными предчувствиями властелин Москвы. И все. В доме Голицына тоже никакой роскоши, лишь несколько «европейских» вещей на столе, которые все время попадают в руки кичащемуся своей «европейскостью» князю. Стрелецкая слобода передана несколькими потемневшими от времени тяжелыми деревянными срубами (это решение перекликается с коровинским оформлением маринской премьеры 1911 года). И только один раз на протяжении всего спектакля сцена словно раздвигается, становится высокой и просторной. Это происходит именно там, где необходимо, — в кульминационной, финальной картине в скиту. Сам скит расположен по склону крутого холма, на вершине — деревянный крест, и Досифей с единомышленниками восходит к костру — верная, глубокая и художественная мысль.

Ввиду численности оркестра облегчается звучание партитуры Д. Шостаковича, рассчитанной на очень большой, «габтовский», состав, и это тоже дает неожиданный эффект. Слушая «Хованщину» в Таллине, вспоминаешь о давнем, рубежа 20—30-х годов, высказывании Б. Асафьева, работа-

шего тогда вместе с П. Ламмом над восстановлением авторского клавира. Вникая в рукописи Мусоргского, Борис Владимирович пришел к выводу, что корсаковская редакция партитуры не только чересчур декоративна, но и чересчур массивна (по сравнению с редакцией Д. Шостаковича она, конечно, кажется облегченной), что музыкальная речь «Хованщины» нуждается в минимальном, не отвлекающем внимания оркестровом оформлении. Б. Асафьевым была даже сделана камерная партитура оперы — неизвестно, полностью ли, но она никогда не исполнялась, и следы ее ныне, видимо, утеряны.

Разумеется, звучание партитуры в данном спектакле не минимально, оно камерно лишь в сопоставлении со столичными нормами, но его достаточно, чтобы изменить баланс «голос — оркестр» в пользу первого. Сравнивая такое изменение с реальным звучанием авторской партитуры «Бориса», ощущаешь его оправданность. Однако не во всем: в слышанной нами интерпретации партитуры В. Пяном (музыкальный руководитель спектакля Э. Клас, оперой дирижирует также П. Мяги) не было того, чем живет партитура «Бориса», — острой характеристичности тембров, глубоких контрастов оркестровой ткани. Уверены, что причиной тому (кроме объективного обстоятельства: дирижер в первый раз вел «Хованщину») — непомерно быстрые темпы от начала и до конца. В самом деле, не может «Хованщина», даже с большими купюрами и короткими антрактами, кончатся к половине одиннадцатого! Не может быть в ней «среднеевропейского времени», «среднеевропейского» — сжатого, стабильного — ритма развертывания. Не может прощальная сцена Марфы с Андреем идти в темпе *allegretto*, невозможен этот темп и в «Рассвете на Москва-реке»...

С проблемой темпов, а вернее, модуса музыкального и сценического действия неразрывно связана проблема «взгляда со стороны», проблема «Хованщины» в нерусском театре. Этот взгляд может быть разным. В упомянутой выше зарубежной записи «Бориса» он высветил нечто, обычно нами не замечаемое: стройность, высокую организованность текучих форм Мусоргского. В таллинской «Хованщине» стройность также обнаруживается, это прочтение подчеркивает, прежде всего, общемировую ценность искусства композитора, высочайший класс его мастерства, особенно в сфере интонационного развития образов. Если так можно выразиться, осознаешь, что «Хованщина» — ровесница «Парсифаля». Есть при этом и потери, касающиеся разных пластов, разных уровней спектакля.

Главным действующим лицом в виденном нами представлении был Иван Хованский — Мати Пальм. Это тот редкий случай, когда «взгляд со стороны» органически сливается с интуитивным, интеллектуальным и каким угодно иным постижением национальной сути характера. Нет



Марфа — Л. Таммель
Досифей — Л. Савицкий

грубого самодурства, нет комикования на поговорке «Спаси, Бог!», есть мощный, величественный, а в прощании со стрельцами и трогательный, образ русского князя XVII века. Особенно запоминается сцена в доме Хованского с оригинально и изысканно поставленным (балетмейстер М. Мурдмаа) танцем персидок: крупная фигура князя с чашей в руках в лепестке гибких женских тел. Поразительно, как верное ощущение сути образа рождает естественное и правильное сценическое движение: единственный в спектакле, М. Пальм не делает никаких ошибок против истории.

Большой удачей режиссера и солистов стала очень трудная сцена «спора князей». В ней Хованский — М. Пальм имеет достойного противника в лице Голицына — Я. Спрогиса. Партия фаворита Софьи интонируется певцом точно по отношению к замыслу Мусоргского и очень корректно в вокальном смысле. К числу удач, несомненно, относится и Шакловитый в интерпретации В. Пуура. Обычно в связи с этим персонажем возникает непростительный до сих пор вопрос: «положительное» он начало драмы или «отрицательное»? В данном случае режиссер и певец

избежали прямолинейных решений. В таллинском Шакловитом — в его внешнем облике, стремительных движениях, внезапных появлениях — есть нечто мефистофельское, однако ария «Спит стрелецкое гнездо» звучит с открытой сердечностью, в ней слышатся искренние, душевные тоны. Неординарен и князь Андрей Хованский в исполнении И. Кууска. Эта партия красиво спета и хорошо, без «пережимов» сыграна. Принципиально ново сценическое поведение персонажа в финале: в последнюю минуту Андрей как бы отбрасывает от себя заблуждения земной жизни и об руку с Марфой, подняв голову, вступает в иную жизнь. Культурой, пониманием отмечены работы Р. Гурьева (Подьячий) и Н. Курем (Эмма).

Сложнее обстоит дело с центральными фигурами оперы Марфой и Досифеем. Трактовка образа Марфы М. Энсалу, как нам кажется, имеет перспективу роста. Облик певицы, ее одежды — цветные одежды, выделяющие героиню из толпы и напоминающие, что перед нами красавица княгиня Сицкая, в посестрии Марфа, — ее движения, одухотворенные, а где надо, властные, в основном выразительны и достоверны (за исключением сцены гадания, где некоторые позы Марфы напоминают скорее деревенскую знахарку, чем все ведающую и никого не боящуюся сподвижницу Досифея). Гораздо хуже с интонированием партии. Отчасти мешают быстрые темпы, а еще больше отсутствие дыхания, цезур: все идет подряд, сплошь, дирижер словно боится, что при малейшей задержке здание спектакля распадется на кирпичики, и в сценах Марфы и Досифея это особенно мешает. С другой стороны, создание образа препятствует легкость вокального звучания партии: нет глубоких низов, и в прямом, и в переносном смысле, а потому не выходят ни «кручина Марфы перед Досифеем», ни «любобное отпевание». Нам кажется, дело не столько в природных данных (они у певицы отличные), сколько в недостаточном ощущении той свободной песенной стихии, которой пронизана опера, и более всего партия Марфы.

Досифея — такого, каким его задумал Мусоргский, соответствующего историческому прототипу, — в спектакле нет. В исполнении У. Крезна перед нами добрый, умный, всех понимающий и всех жалеющий старец, но никак не вождь народного движения. Мягкое, плавное интонирование, мягкие, даже вкрадчивые жесты... Да простят нам режиссер и певец, но такой Досифей может напомнить современного католического священника, а не мятежного протопопа Аввакума!

В связи с образом Досифея встает неизбежный вопрос: какова главная тема этой новой «Хованщины»? Мы уже видели, что в разные времена «Хованщина» бывала оперой о стрельцах, оперой о раскольниках, оперой о введении на Руси петровских реформ. Таллинский спектакль, по нашему ощущению, имеет главной темой

личные судьбы всех персонажей оперы в трудную историческую эпоху. Среди народных групп выделяются стрельцы: их хоры тщательно разучены и высоко- профессионально исполнены соединенным коллективом театра и капеллы Г. Эрнесакса. С особым подъемом, несмотря на значительные купюры, идет картина в стрелецкой слободе; живописные группы бражничавших стрельцов напоминают о репинских «Запорожцах», проникновенно и печально звучит обращение «Батя, батя...». Сильное впечатление оставляет развитие стрелецкой линии в пятой картине (здесь, пожалуй, не хватает лишь экспрессии, а лучше сказать, «истощности» в хоре стрелецких жен), но разрешение конфликта выходит вяло. Режиссер не счел возможным до конца отказаться от «петровских реминисценций», и боярин Стрешнев, загримированный в точности под молодого Петра, выводит на сцену взвод смешных «оловянных солдатиков» в европейском обмундировании. Те же солдатики маршируют за окнами дома Голицына во второй картине, они же в панике выбегают на сцену в конце оперы и видят, что черноризцев им не достать. Вероятно, таков был замысел постановки, таким способом выражено отношение постановщиков к исторической проблематике оперы. Полностью разделяя точку зрения, выраженную в статье Я. Файна, — о том, что идея «Хованщины» не имеет никакого отношения к личности Петра и его реформам, эта опера совсем о другом, — хотим, однако, заметить, что если уж вводится в спектакль отсутствующая у Мусоргского противоборствующая сила, то ее показ должен быть ярким, соответствующим масштабу конфликта. Но во сколько же раз лучше, следуя авторскому клавиру, отказаться от таких устаревших нововведений!

Что касается раскольничьей линии, то и она звучит в хоре неплохо, и все же неубедительно. «Истовость, степенность, литургичность», — писали критики о шалыпинской постановке 1911 года, добавим — суровость, непреклонность. Этих качеств в таллинской «Хованщине» нет. По сцене движутся — например, в первой картине и начале третьей — странные процессии, может быть, имеющие отношение к западным церковным обрядам, но ни в коем случае не к Древней Руси, в непонятных одеждах типа плащей каких-то (несуществующих, вероятно) монашеских орденов, в непонятных головных уборах (в том числе напоминающих клобуки, введенные Никоном и ожесточенно отвергнутые Аввакумом), с крохотными книжечками-молитвенниками в вытянутых вперед руках (будто неизвестно, каких размеров бывают богослужебные книги в православной церкви и как их носят). Интонирует процессия нечто отрешенное, вызывающее ассоциации с григорианской монодией. И это черноризцы, грядущие на прию в Грановитую палату?

Наш упрек обращен, конечно, не к театру

и не к хору: нельзя требовать от всех глубокого знания русской старины. Но режиссер и художники обязаны были помочь коллективу «Эстонии» войти в эпоху «Хованщины».

В последней сцене оперы процессии черноризцев, поднимающиеся и спускающиеся по лестницам, ведущим в скит,— чисто театральный, но удачно примененный прием, позволяющий дать ритмичное движение всей сцене,— выглядят и звучат убедительнее. К финалу достигается нужное напряжение, хор самосожжения производит глубокое трагическое впечатление. И так хочется, чтобы им кончился спектакль! Но нет, театр не отказался от присочиненного финала: после «выхода» петровцев на сцене появляются «пришлые люди», становятся на колени перед пепелищем и исполняют — именно это слово — «жалобную песню». Бледно звучит «Рассвет», занавес

падает. Поскольку идея «Рассвета» в спектакле не имеет большого значения — музыка просто «проигрывается», сценографического решения ее нет,— реприза вступления к опере совсем уж ничем не оправдана.

*

Вероятно, «выводы» в этой статье излишни. Музыка Мусоргского продолжает жить. Быть может, в чем-то нынешняя ситуация соотносится с той, что сложилась ко второй половине 20-х годов (дискуссии о подлинных текстах композитора), быть может, мы стоим на пороге нового «возвращения Мусоргского». Думаем, что в условиях больших, важных сдвигов, происходящих в самосознании общества, рост концепций композитора станет заметнее, к ним будут обращаться чаще и вглядываться в них внимательнее.



С. Коробков

Притворщики, или Игра в оперетту

Предметом теоретических баталий, которых вокруг оперетты, как известно, велось немало, становились поочередно, а то и разом, музыка, либретто, режиссура, актерское мастерство. Композиторы и либреттисты брались за невероятные для оперетты сюжеты, за последние годы в основном «шли» в большую литературу; стремясь преодолеть постановочные штампы, спектакли ставили с нарочитым небрежением к традициям, что немало сбивало с толку актеров. Затем от новейших экзерсисов, от энергичной ревизии жанра возвращались вспять — к неовенским опереттам, которые уже давным-давно игрались на грани китча, к псевдосовременным бытовым мелодрамам, где герои, имевшие вполне реальные и узнаваемые прототипы, говорили на выпренных тембровых диалектах и пели под микрофонные системы почти разговорными голосами.

В этой ситуации иные из трупп жили относительно благополучно, в материальном достатке, с постоянным зрительским интересом к себе. В прочтении классики они доводили до кондиции опереточные несовременность, бесконфликт-

ность; обставляли роскошным антуражем банальные схемы, разыгрывая хорошими актерами невсамделишные страсти; изобретательно совершенствовали сам аппарат опереточного стереотипа (от интонационного штриха первой реплики героини до колористической гаммы костюма стоящего в массовке статиста) — красоту с нарочитым перерасходом красок, декора и чувств казалась роскошным золоченым багетом, из которого ничтоже сумняшеся вынули картину. Быть может, тому способствовала сама атмосфера последних десятилетий, не слишком благоприятствовавшая развитию критики нравов, от рождения птавшей жанр.

Как бы там ни было, публике предлагалась иллюзия оперетты, ее отражение. Собственно искусства здесь было немного, больше — расчета.

Немногие пытались взглянуть на оперетту глазами самой оперетты, на пути поисков активизируя законы этого жанра. Я отношу к таковым В. Воробьева — в Ленинграде, К. Стрежнева — сначала в Ленинграде, теперь — в Свердловске, Ю. Гриншпуна — в Хабаровске. Добавлю, что