

Сравнинский И.Ф.
(Композиторский)

(16) 06.06
(Искрв)

ДРУГОЙ СТРАВИНСКИЙ

Рос. муз. газета - 2006 - № 03

16 мая в Эрмитажном театре при участии Государственного Эрмитажа, Британского Совета и Института ПРО АРТЕ, а также при большом стечении заинтересованных лиц имела место типично постмодернистская культурная акция: открылась выставка «Хогарт, Хокни и Стравинский. Похождения повесы». Первые два имени были представлены разведенными по противоположным сторонам фойе графическими сериями из жизни повес различных времен (XVIII, XX века) и мест (Лондон, Нью-Йорк). Третье – произведением «Шесть стадий повесы», созданным по опере Стравинского Санкт-петербургским композитором Романом Рудицей. Полагаю, это обстоятельство в значительной степени поспособствовало превращению презентации очередного культурного мероприятия в заметное событие (во всяком случае, для музыкантов).

Я не знаю творческих личностей более разных, чем Стравинский и Рудица (кстати, кому из ПРО АРТЕ мы обязаны блистательной идеей этого опасного оксюморона композиторских индивидуальностей?). Форма и субстанция, прагматизм и прозрение, прямая и обратная перспективы – вот пары противоположностей, которыми до известной степени можно это творческое противостояние выразить. В прочтении Рудицы «Повеса» Стравинского не просто лишился холодноватой условности оперных жанров

XVIII века, на которые был изначально ориентирован, не просто вышел за рамки моцартовской весело-иронической назидательности – он коренным образом изменился. Вместо эклектичных музыкально-исторических и стилизованных декораций, в которых опера Стравинского до сих пор комфортно существовала и воспринималась («Cosi fan tutti» и «Дон-Жуан» в сочетании с «Волшебным стрелком», «Фаустом» и «Кармен»), она оказалась перенесенной в иной контекст, где на смену оперному Моцарту неожиданно явился оперный же Вивальди, а прочерчиваемая заново сюжетная линия непостижимым образом соприкоснулась с метафизикой вердиевского «Отелло».

В этой ситуации каждый из трех основных персонажей оперы подвергся переосмыслению. Наиболее радикально изменились образы Энн и Ника. В первом случае из сюжета выпали все наивно-душеспасительные вторжения невесты Тома в его далеко не праведную жизнь. Как результат – решающая реплика Энн в сцене на кладбище производит ошеломляющее впечатление охранительного гласа Богородицы, почти крика, почти приказа (условно-театральный у Стравинского прием пения из-за сцены становится здесь буквально голосом из иного мира); заключительная же сцена, которая изначально должна происходить в сумасшедшем доме, разворачивается за пределами хогартовско-стравинского «быто-

визма» и фактически оказывается Элизиумом, где Божья Матерь поет заблудшим в пути песнь утешения (впечатление финал производит сильнейшее: по окончании в зале повисла полминутная тишина). Что касается Ника, то из черта обыкновенного средней пушистости – симбиоза уайлдовского лорда Генри и булгаковского Коровьева (таковым он получился у Стравинского), Рудица превращает его в чудовищного Повелителя Времени. Ключевая сцена «Шести стадий» – эпизод с боем часов; в особенности впечатляюще он воспринимается в сравнении с остранным прочтением той же сцены Стравинским; стоит отметить феноменальную оркестровку, в том числе введение хора, создающего без преувеличения ужасающий эффект – словно искривилась сама временная ось. В трактовке образа центрального героя также произошли изменения – менее заметные, однако слишком значительные, чтобы о них умолчать. Повеса Рудицы – не сознательный стяжатель удовольствий и сомнительной славы, но дитя, оказавшееся на стезе греха по чужому злему умыслу, трогательно оплакивающее свою долю и наивно стремящееся к лучшему.

Дискуссия со Стравинским на уровне сюжетных ходов и музыкального их воплощения (радикальному изменению подверглась не только оркестровка, но, в целом ряде случаев, и собственно музыкальный материал) неизбежно изменяет самый жанр про-

исходящего – опера трансформируется в нечто приближающееся к духовной кантате или даже к вертепной притче (в этой связи нелепой кажется мысль о представлении ее в виде спектакля с участием кукол).

Что же до собственно исполнительского воплощения содержащихся в «Повесе» идей, то оно, увы, оказалось не вполне им адекватным. С сожалением приходится констатировать не слишком грамотную работу дирижера Федора Леднева, несущего ответственность за скомканные темпы, акустически безграмотное расположение исполнителей на сцене, отсутствие динамического баланса между ними, – прежде всего между солистами (В. Панфилов, А. Славный, И. Андрякова) и ансамблем Института ПРО АРТЕ, но также и между некоторыми инструментальными головами относительно друг друга. Из-за этого ряд тембровых и иных нюансов замечательной своими находками партитуры Рудицы (чего стоит «лакримозный» хор шлюх, вступающий по настройке гобоя!) не могли быть вполне оценены аудиторией. В этой связи, будучи частью слушательской массы, беру на себя смелость выступить с заявкой – нельзя ли повторить этого «другого Стравинского» еще раз (скажем, на закрытие выставки)?

Татьяна Берфорд
(Санкт-Петербург)