

# Грустно думать, что напрасно была нам молодость дана

Начало мая ознаменовалось премьерными петербургскими подмостками двух итальянских опер разом — «Бала-маскарада» Верди в Мариинском театре и «Богемы» Пуччини в театре «Зазеркалье». Сведенные во времени, они на редкость ясно продемонстрировали два принципиально разных типа художественной деятельности, потому мне кажется правильным свести их еще и под сенью одной рецензии.

Хотя, собственно говоря, рецензировать «Бал-маскарад» можно, лишь специально разохотившись. В горячем маринском ритме: три премьеры в сезон — пройденный этап, теперь — три премьеры в месяц, а скоро, надо думать, будет и по три в день, — так вот, в череде этих бесчисленных премьер нынешняя попросту истощила мое терпение критика. Как говорится, дошла гиря до полу.

А так — ничего особенного, ничуть не хуже, чем «Макбет» в постановке некоего Дэвида МакВикара, которого давали тремя неделями раньше. Но количество так переключается в качество, и все эти спектакли, появившиеся по тем или иным причинам (в которые, вообще говоря, ни публике, ни критике нет нужды входить), вкупе формируют нынешнюю физиономию театра.

«Бал-маскарад» ставил Андрей Кончаловский. «Ставил» — это номинальное определение. Если предыдущий его опус на этой сцене, «Война и мир», хотя бы во второй части отличался агрессивными режиссерскими приемами вроде болтающегося над сценой развесистого тряпочного красного пелюха, символизирующего огонь, пожара Москвы во вкусе Бориса Краснова, оформителя шоу Аллегровой и Киркорова, парада победы с попираем вражеских знамен во вкусе Дмитрия Астраханя и ношением взад-вперед раненых с кульями из пальемаше во вкусе прекрасной Вампуки, процессы африканской — то нынешний «Бал-маскарад» не украшен даже такой нахрапистой прошлостью. Потому он не оскорбляет, не вызывает ярости, но повергает в состояние уныния и тихой протрации. Спектакль делался будто бы в перерывах между съемками рекламы «Продли свою молодость» — и с безнадёжностью понимаешь: этот человек продлил свою молодость до пределов столь отдаленных, что его грядущие дети, народившиеся благодаря неизменности привычного образа жизни, из мира вытеснят и нас, ноющих про какое-то там искусство и творчество.

На сцене — фронтальные ступени. На них — хор, расположившийся пропилеями. Он поет про свои теплые чувства к Ричарду, губернатору Бостона. Режиссура проявляет себя так: поперек пения в толпе дерутся и бегают какие-то тетки — это, доложу вам, чудо антимузыкальности. Тут открывается, что верхняя ступенька лестницы — парапет набережной, к нему в ладье приплывает сам Ричард и, спускаясь, поет, как положено, арию «La fiverdo nell'estasi» (к слову — в том составе, что я видел, тенор пел уголовно). Режиссерскую партитуру нельзя не признать чрезвычайно эффективной: в тех же декорациях и мизансценах, с тем же хором и ровно с тем же успехом могут приплывать как минимум Лознгрин и Садко в одноименных операх, а также паша Селим в «Похищении из серая», ничего не придется менять. Так, помнится, художник Тюбик из «Незнайки в Цветочном городе», утомленный претензиями моделей, желавших выглядеть покрасивее, в конце концов смастерил трафарет лица прекрасной девицы, и оставалось только покрасить глазки с волосиками: карие и каштановые или голубые и блонд.

«Бал-маскарад» изготвлен по такому трафарету. Рутинная разводка хора и солистов оживляется «мильными деталями»: в хижине колдуньи Ульрики отчего-то летает по воздуху прицепленный к тросу лысый мужчина, а в III акте ревнивому Ренато и его не-

счастной жене Амелии придан еще и ребенок — вероятно, для пушей душещипательности. Надо думать, предвидя сомнения такого рода у части публики (за что деньги плочены!), А. С. Михалков-Кончаловский в одном интервью сказал: я, дескать, ставлю, чтобы людей волновало. Понимай: опера написана на захватывающий сюжет, полный крови и страсти, а нам остается его вятно рассказать. Но художник, как известно, всегда проговаривается, и его произведение рассказывает прежде всего о нем самом.

В данном случае такое свидетельство — формула «чтобы людей волновало». Сюжет людей не взволнует, поскольку он изложен в программке, и кто убийца, все знают заранее. Взволновать может только истина страстей и правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах. А они достижимы лишь при условии равнодушия (как минимум) создателей спектакля. Как-то даже неудобно вспоминать, что режиссура — творческая профессия, что творчество есть создание чего-то нового, доселе небывалого. И что художник тем и отличается от

не может найти себе покоя, пока не расскажет про это современникам? Не приходится сомневаться, что той же недругнувшей рукой он вам развеет хоть «Альцину» Генделя, хоть «Великую дружбу» Мурадели, хоть парад на Красной площади (или, там, празднование 300-летия СПб, чему, впрочем, никто, кажется, и не удивится). И то сказать: гени! — все-таки сын автора двух (пока что) гимнов двух антагонистических (вроде бы) государств.

Опера, однако же, искусство синтетическое, и в этой истории есть еще один немаловажный участник — музыкальный руководитель и дирижер спектакля Валерий Гергиев. Кроме того, В. А. Гергиев — руководитель театра, и ответственность за все происходящее на вверенной ему сцене лежит на нем.

Предоставляю музыковедам судить о тонкостях дирижерской трактовки «Бала-маскарада». Однако в синтетическом, по вторю, искусстве оркестр — лишь один из участников синтеза. Грустно и стыдно повторять совершенно азбучные истины: если



«Богема»

простых смертных, что он обостренно, глубоко, точно воспринимает окружающую жизнь, но есть чувствительность, в которое попадают явления и впечатления жизни, и он отдает их назад в форме художественных образов. Каким образом создаются при помощи волшебного инструмента, называемого фантазией. Но этот чудесный механизм, даже при наличии способностей для творчества, не может работать, если в тигле нет огня, если чувствительность — не чувствует, если у художника абсолютно ничего не болит и ничто его не ранит.

Что может болеть у А. Кончаловского — с его-то несокрушимым здоровьем, методы поддержания которого он устно и печатно с энтузиазмом пропагандирует? Нет, олимпийского цинизма постановщика ничто не мучит, не тревожит. Про «Войну и мир» он, помнится, рассказывал, что-де любит эту оперу Прокофьева с детства. А «Бал-маскарад»? Что здесь его лично, Андрея Сергеевича Кончаловского, русско-го, 63 лет, задело, укололо — и он теперь

все мероприятие происходит низачем, собственно оркестровые достоинства оказываются напрасны. А зачем учинен «Бал-маскарад»? Зачем предпринята постановка «Макбета»? «Богемы»? «Саломеи»? (называю только премьеры этого сезона). Счет режиссерам, работавшим в Мариинском театре в последние пять лет, пошел, кажется, на десятки — и что? Два самых интересных спектакля — «Князь Игорь» Георгия Исаакяна и «Пиковая дама» Александра Галибина, спорных, но — бесспорно сочиненных, возникших в результате работы фантазии, а не выталкивания из себя «режиссуры», не идут. А идет все остальное. Театр превратился в какое-то подобие автомата по производству попкорна: р-р-раз — тот кулечек, два — вот и второй.

Валерий Гергиев не раз говорил о том, что Мариинский театр приобрел престиж во всем мире, создает славу России и т. д. Все это совершенно справедливо. Выдающимся труппе и оркестру под руководством выдающегося дирижера — и честь по заслу-



«Бал-маскарад»

пробиться, показать, что он не хуже местных. Грустно вспоминать, как Валерий Гергиев страстно боролся за свое место под солнцем, как он старался делом доказать свое право на то или иное произведение (тем более что и сейчас он иногда дает поразительные по силе подлинной экзистенциальной страсти симфонические концерты). Увы, в связи с Мариинским театром все чаще идут на ум слова Николая Робертовича Эрзмана, приведенные когда-то Сергеем Юрским: «Он неохотно ходил в театры. Говорил: «Знаете, я уже был».

— Но этот-то спектакль вы не смотрели?  
— А вы абсолютно уверены, что его надо смотреть?...

Рискну утверждать, что «Богему» в театре «Зазеркалье» смотреть надо. Вот уж тут не возникает недоумения, к чему было тратить на все это три невозвратных часа своей жизни.

Это не великий спектакль, и Путина на него вряд ли удастся заманить, однако он поставлен в соответствии с основополагающими художественными законами (см. выше). Режиссер Александр Петров рассказал историю про то, зачем же все-таки была дана молодость. И что в ней заключено такое, что теперь, «достигнув спокойной и обеспеченной славы» (как сказано у А. Мюрге — цитата прямодушно вынесена на программку), мы, вовсе не желая променять свое нынешнее состояние сердца и рассудка на юношеские ошибки и грехи, тем не менее нет-нет да и тоскуем по ней. Потому что это единственная пора, когда нам доступно цельное, не разведенное рефлексией сверкающее счастье.

Нынешнее состояние рассудка режиссура не позволяет ему видеть, что сюжет оперы Пуччини сейчас выглядит приторносусально (это усугубляет и столетний опыт постановок «Богемы» — на нейросло штатное не меньше, чем на, скажем, ариозо Ленского). В самом деле: если раздвинуть занавес и актеры на полном серьезе начнут излагать всю эту мелодраму из жизни обитателей мансарды в Латинском квартале, — на фиг тогда в театр ходить, слушай себе запись с Тосканини. В «Зазеркалье» никакого занавеса нет, а «мансардность» художник Александр Орлов свел к тому, что герои являются из-под пола — то есть поднимаются по невидимой крутой лестнице. Оркестровая яма открыта, и на этой площадке разворачивается действие. А на сцене сидит оркестр. А позади оркестра — возвышение, оно — как бы противоположный тротуар, и мы, будто в окно, видим всех, кто идет в мансарду. Получается: оркестр — улица, и то, что происходит с героями, — не эксклюзивно, с каждым такое может приключиться: вон сколько людей вокруг, у всякого своя судьба.

Но это не все. С колосников в центр оркестра, туда, где должен стоять дирижерский пульт, спускается винтовая лестница. По ней и нисходит дирижер Павел Бубельников. И в особенные моменты — когда совершается судьба (например, в конце первого акта — незнакомые еще полчаса назад Рудольф и Мими уходят вместе, мгновенно и по уши влюбившись друг в друга; или в сцене смерти Мими), он поднимается на пару витков вверх — не переставая вести оркестр необычайно выразительными и пластичными жестами. А когда в четвертом акте Коллин, один из богемных юношей, отправляется продавать свой старый плащ, чтобы купить лекарство для больной Мими, эlegantный, артистичный Бубельников присаживается сбоку сцены, чтобы выслушать арию прощания с плащом «Vecchia zingara», — будто припоминая время, когда и он был молод и беден.

Как любая настоящая, рожденная органическим путем, а не выдвигаемая посредством умственной мастурбации, метафора, эта — многослойна, многозначна. Кто он, дирижер? Пуччини, сочиняющий эту историю? Распорядитель, посланный Судьбой Бог? Так или иначе, он — взрослый человек, понимающий «тройную формулу человеческого бытия: невозвратимость, несбыточность, неизбежность» (Набоков). Да, конечно, все плохо, но надо с достоинством и смыслом продолжать идти своей дорогой.

Режиссура Александра Петрова обычно щедр на избыточность, у него такого понаверчено-понакручено, что иногда не грех и убавить. А тут — все на диво просто и лаконично: когда главное столь ясно и важно, нет нужды в бантиках и бахроме. Атмосфера спектакля — будто промывтый, холодный, чистый солнечный весенний воздух. И поют отлично. И оркестр очень хорош. Причина очевидна: если в коллективной работе, каковой является театр, все ее участники одушевлены одной вятной и заразной идеей, возникает тот самый синтез, когда результат не равен сумме слагаемых, но много ее превосходит.

Пушкин сочинил практически молитву, которую следовало бы всякому действующему творческому работнику повторять на ночь. А. С. Михалков-Кончаловский, кажется, безнадёжен, а для остальных — воспроизвожу (чтобы не искать в «Онегине»):

*А ты, младое вдохновенье,  
Волну мое воображенье,  
Дремлету сердца оживляй,  
В мой угол чаще прилетай,  
Не дай остыть душе поэта,  
Ожесточиться, очерстветь,  
И наконец окаменеть!  
В мертвящем упоенье света,  
В сем омуте, где с вами я  
Купаюсь, милые друзья!*

Дмитрий ЦИЛИКИН