

Терпеть не могу оперу Чайковского «Иоланта»: скучные места чередуются со сладкими или очень сладкими. Среди опер Чайковского много неудачных: тут перебор банального, там недостаток живого; «Пиковая» и «Онегин» недостижимы — в любой оправе не теряют многокартности. А «Иоланта», хоть и небольшая, в одно действие, все равно казалась мне всегда особенно провальной. Упоенный славой гений позволил себе пустячок?

За что выбрал Чайковский историю в дурных стихах о слепой принцессе, прозревающей благодаря ориентальной магии и природному чувству? Честно говоря, слушая душещипательную музыку с пульсирующим гиперпорывом, об этом не хотелось думать: ну выбрал и выбрал, а теперь публика наслаждается красивым пением, и все.

Сегодня, — 1994. — 12 марта. — с. 13.

Альтернативное пение

Маквала Касрашвили — какой мы ее не знаем

Маквала Касрашвили по самой своей природе стала в Большом театре белой вороной. То есть той, что называется на языке романтической оперы *La Straniera*, чужестранкой, или, лучше сказать, нездешней в разных смыслах. Ее пение можно назвать альтернативным по сравнению с господствующей методикой Большого: музыкальность в соединении с повышенной заботой о физической красоте и без того очень красивого голоса делали ее появление в большинстве спектаклей чуть ли не разрушительным. Не мощный драматизм а *la* Вишневецкая, не броская нюансированность а *la* Архипова, не сверкающая самобытность а *la* Образцова выдвигали ее вперед. В Касрашвили угадывалась какая-то особая сосредоточенность на смысле отдельного звука, на взвешивании каждой фразы. Она словно ленилась выдавать эмоции, не торопилась разворачивать товар души. Поэтому стала запоминающейся Дездемоной, где вслушивание в самое себя и окружающих вышло на первый план. И не слишком убедила как интриганка Войслава в «Младце Римского-Корсакова или обличенная героиня Иоанна в «Ор-

леанской дева» Чайковского — за этим голосом мыслился совсем иной сценический образ, не уловленный, не угаданный.

Можно даже сказать, что Касрашвили так и не стала московской прималонной, будучи неоспоримой певицей номер один, — по вине невнимательных коллег, записавших ее по ведомству конвенционального («реалистического») оперного театра. Потому что прималонну делают, разумеется, не высокие гонорары, интервью и суперлативы критики, а сценические свершения, против которых болтай не болтай, а возразить нечего. В прималонне вокальный и сценический имиджи должны совпасть. В случае Касрашвили сценический имидж оказывался в области нашей фантазии.

Ее донна Анна на сцене лондонского «Ковент Гардена», а тем более концертные арии Моцарта с оркестром Спивакова твердили об особой, метамузикальной природе певицы. Чувствовалось не традиционное внимание к соот-

хрупкой американки Леллы Куперли в спектакле «Ла Скала» «Монтекки и Капулетти» Пьера-Луиджи Пицци, где певице помогали существовать в мире «театра сновидения» стильные инсталляции режиссера-сценографа. Касрашвили с несвойственной ей властью отрицала притязания примитивно-психологического театра (пусть весьма развитого) и настаивала на том, что ей, заботящейся о магии звука и его связи с чем-то смутным и неясным, нужен не обычный режиссер, а гуру совсем иного плана. И партия Иоланты превращалась в обрядовое обпевание ни больше ни меньше чем душевной гармонии, и, честно говоря, приходилось с большим трудом преодолевать предубеждение, чтобы понять: в этой музыке и этом голосе есть право вести разговор именно на эту тему.

Она ходила и пела, ложилась и слушала, вставала и пела: звук и тишина чередовались в своей обрядовой цикличности. Ровно дился голос, ровно двигалась жен-

щина с очень красивым лицом в белом одеянии. И только раз голос дрогнул, а его носительница вдруг упала на колени: когда Иоланта впервые увидела свет. Короткий миг — нарушение равновесия, сомнение в гармонии — а потом возврат в свою стихию, в «октябрь серебристо-ореховый», в светлые, кажется, «сумерки Чехова, Чайковского и Левитана».

Новой статикой Роберта Уилсона, строгой метафорикой Ахима Фрайера не хватало Касрашвили, чтобы реализовать себя в полную меру. Искусства ради искусства не хватало Чайковскому на нашей реалистичной оперной сцене, чтобы «Иоланту» не выдавали за то, чем она не является.

Пение как насыщение воздуха токами молитвы, искренности без слезливости и бытовой сентиментальности, вслушивание в звуковую и душевную среду — такой предстала Иоланта Чайковского и Касрашвили. И в это приходилось верить, невзирая на противодействие среды географической, социальной, культурной и эстетической. Логичным оказалось и то, что случайная публика в омертвевшем Большом устроила Касрашвили долгую овацию.

Мы видели на сцене не реалистическую слепую, а сомнамбулу, лунатичку, истинно романтическую героиню с особым складом души, которой глубоко чужды мелочные попытки окружающих. Ее голос длился и длился, и ходила она той походкой, которую называют в народе «как хрустальная ваза», то есть с подчеркнутым вниманием к своей неподдельной хрупкости. Так жила Джульетта