

Кто в опере автор? Если взглянуть на театральную афишу, то композитор. Так и напечатано вверху от названия: «Аида» – Верди, «Иоланта» – Чайковский, «Паяцы» – Леонкавалло...

Если довериться свидетельству широкомыслящих людей искусства – то опять-таки композитор: Пушкин отпралялся в оперу, чтобы услышать Россини, который «Звуки льет...»

Если оказаться на занятиях по истории музыки, то все он же, композитор: учащиеся всех возрастов изучают именно партитуру, ее особенности, ее редакции и пр. Это и называется – знать ту или иную оперу.

Именно в тексте оперной партитуры слиты-спаяны в таинственной нерасторжимости и сюжет, и общая драматургия, и ситуация, и характер, и интонация, и даже мизансцены и ремарки. Драматург-либреттист тоже живет в партитуре, но он, что называется, «умирает» в драматурге-композиторе. Создатель музыки, вобрав в себя все питающие источники, становится своего рода единоличным властителем образовавшейся империи. «Двух авторов нет... Есть один автор – композитор, музыкальный драматург», – сказал как отрезал признанный теоретик и практик оперной режиссуры Б.А. Покровский.

Когда партитура оказывается в театре, за главной фигурой следуют те, кто ее оживляет, – интерпретаторы-исполнители. Прежде всего – это певцы-актеры. Без их таланта и умения нет оперного спектакля. И не представить себе историю музыкального театра без мастеров, приобщенных к тайнам вокального искусства. Без знаменитых мастеров XVII-XVIII веков. Без примадонн эпохи Генделя. Без Федора Шаляпина и Ивана Ершова, Кирстен Флагстад и Лаутритца Мельхиора, Марии Каллас и Тито Гобби, Джоан Сазерленд и Джесси Норман (спи-

Э.С. БАРУТЧЕВА

КТО В ОПЕРЕ АВТОР?

В оперном театре происходит неправомерный захват власти?

сок – на несколько книжных томов)...

За последние полтора-два столетия на важное место в оперном деле выдвинулся дирижер. Он внимательно читает партитуру, исходя из своих представлений о том, что есть музыкальная истина. Он и предлагает общую концепцию, создавая вместе с вокалистами и инструменталистами некое стройное целое. Смысловое наполнение, близость к духу музыки, степень проникновения в глубь партитуры, художественный уровень и пр. могут быть у того или иного дирижера неувовимо своеобразными, отличными от других. Не случайно укрепились выражения: опера «в постановке Тосканини», «в постановке Фуртвенглера»... Мы часто говорим – «Кольцо нибелунга» Караяна... «Пиковая дама» Конст. Симеонова... Оперы Р. Штрауса и Карла Бёма, а «Каприччио» Вольфганга Заваллиша... Однако ни один выдающийся maestro не покушается на пересмотр авторского текста – напротив, он стремится его раскрыть без малейших потерь, проникательно погружаясь в те глубины, где можно обнаружить тайны, ранее не всем доступные.

Но вот сравнительно недавно (сто лет тому нет) появился новый могущественный претендент на первенство в оперном театре. Теперь слова о «постановке» относятся официально именно к нему. Он вырос из прежде скромного «учителя сцены», который, как это делал, например, в Мариинском театре начала XX в. О.О. Палечек, «разводил» артистов, определял мизансцены, помогал, предлагал, и, как правило, находился в тени певцов и дирижера. Оперный режиссер нового времени, вдохновленный реформами в театре драматическом, быстро завоевал право выйти на передовые позиции. От него это даже потребовал новый виток развития театрального искусства. Художественными наставниками-провозвестниками грядущей эпохи стали новаторы уровня Рейнхардта, Станиславского, Мейерхольда. Оперный режиссер уже обязан был учиться столь же проникательно читать партитуру, чтобы поточнее превратить

музыкальный образ в сценическое действие, как можно более впечатляюще воплотить в театре то, что задумано тем самым «одним автором» – композитором-драматургом. Иногда это получалось лучше, ярче, убедительнее, иногда – примитивнее и бледнее. Благодарные зрители, понятно, запомнили победы тех, первых...

Прошу прощения за невольный эскизно-поверхностный пробег по теме «авторство в опере» – я ни в коем случае не претендую на сколько-нибудь серьезное теоретическое исследование этой многослойной области. Просто хотелось подвести к волнующей меня проблеме – неправомерному захвату власти в оперном театре. Если персонифицировать явление распространившейся экспансии, то, наверное, среди участников следует выделить прежде всего именную фигуру режиссера.

Незначай – или осознанно? – воспользовавшись физиологическими особенностями человека, у которого орган зрения берет на себя более 80% при восприятии действительности, оставляя позади иные анализаторы, режиссер не стал настаивать на воспитании более активного слуха у массового зрителя.

И в целом, и в деталях, решительно или обходными путями он начал оттеснять музыку с первого плана на роли более скромные. Например, он отверг мысль о возможности прямой связи музыки с залом без собственного энергичного посредничества. Непременным сценическим действием он заполнил все увертюры, интродукции, симфонические антракты, т. е. ту музыку, где композитор переводит внимание слушателя в мир более обобщенный, позволяющий сосредоточиться на внутренних движениях души, что-то эмоционально суммирующий, ориентирующий на погружение в то самое несказанное, только музыке доступное... Инициатива словно бы и невинная. Но – характерная: зрителя приучают – музыка не должна претендовать на самодостаточность, она лишь сопровождение, комментарии к сценическому действию.

А что там – в «сценическом действии» – это разговор отдельный...

Разумеется, далеко не все представители режиссерской профессии незаконные захватчики. Есть замечательные мастера, блистательно умеющие раскрыть смыслы, таящиеся в первоисточнике. Есть истинные рыцари оперы, вер-

но служащие ей, как Прекрасной Даме, и создающие классические спектакли. Из знакомых мне великолепных постановок последних десятилетий назову работы, выполненные Жаном Пьером Шопнем, Пьером Луиджи Пицци, Франко Дзеффирелли, Тревором Нанном и др. Есть и менее звучные, но завоевавшие уважение имена, есть радующие победы в каком-либо отдельном конкретном случае – так, знаю прекрасные спектакли на широком пространстве разных городов и весей. С удовлетворением вспоминаю, например, «Войну и мир» Валерия Гергиева – Андрея Кончаловского, с ее истинным героико-патриотическим духом, Прокофьевым продиктованным.

Но сейчас я не о мастерах, не об общепризнанных художественных открытиях, а, наоборот, о малопривлекательных и достаточно агрессивных тенденциях, распространившихся в современном оперном театре.

Начнем с авторского права. Как известно, в XX в. нерушимость

И поединок роковой...
Ф.И. Тютчев

этого права стала контролироваться особенно строго. Достаточно напомнить, что Стравинский принужден был с 1911 г. выплачивать с каждого исполнения своего «Петрушки» немалую сумму некоему г-ну Спенсеру («и наследникам») за использование мотива «Деревянной ноги», который Игорь Федорович, полагая его фольклорным и не подозревая о существовании реального автора, услышал от уличного шарманщика... Без разрешения издателя, купившего права у автора, вам не перепечатать ни книг, ни нот. Система Copyright действует неукоснительно. Бдят и сами авторы, и их наследники. Всё это – норма, повсюду принята.

Зорко следят теперь за сохранением авторского права и в России. Иному самодеятельному хору может жестко достаться за «самовольное» включение песен военных лет в подготовленный скромный диск. Платить надо и за использование (в качестве позывных или звонков в антрактах в концертном зале) фраз из песен Соловьева-Седого, и за звучащий на Московском вокзале Петербурга Гимн великому городу из балета Глиэра «Медный всадник». Можно привести немало примеров, когда любое судебное разбира-

тельство оканчивалось в пользу именно того, кто обладает пресловутым, документально зафиксированным авторским правом.

Но всё это – юридическое понимание категории права. А в этическом, моральном, нравственном смысле оно, похоже, никем и не защищено.

Оперный либреттист и опорный композитор, уже покинувшие наш грешный мир, тем более совсем лишены тщательно-придирчивой охраны: соответствующие правовые организации следят только за «буквой», полностью игнорируя «дух». Формально иной раз нарушений словно бы и нет. Сейчас больше принято даже не множить купюры, а открывать их, возвращаться к подлинному вербальному тексту. Если же «вводится какой-либо новый персонаж «от автора» – как олицетворение совести героя... или дьявольской его сущности... или эротического начала, дабы подчеркнуть: *così fan tutte-tutti...*, - то ведь он, хоть и не сходит со сцены, но слава Богу молчит, в партитуру как бы не вмешивается, а только волею режиссера ее комментирует. Что тут криминального?

Между тем – операции, проводимые по препарированию оперного организма, вовсе не безобидны. Начали эти смелые эксперименты за рубежом, к ним быстро примкнули и мы. В чем суть? Режиссер, игнорируя замысел композитора и «умершего в нем либреттиста», безбоязненно изобретает и ставит собственную концепцию, порой радикально не совпадающую с исконной...

«Как могло случиться, что этическое начало ускользнуло от нас?» - повторю вслед за А. Швейцером.

Я не называю ни имен, ни театров, ни стран - речь идет о характерной общей тенденции.

Где проходит дядя режиссера и иже с ним граница между похищением чужой авторской собственности и мерой своей творческой активности в поисках самовыражения? Заставляет насторожиться исходная позиция режиссера: «главное придумать, о чем будешь ставить спектакль». А казалось бы, «о чем» уже придумано и занесено в партитуру. Не убеждает и самоуверенное: «Я так слышу эту музыку! Сев с таким воинствующим новатором за конкретный анализ текста, нетрудно разбить претензии на произвольность его толкования.

В результате первоисточник даже и не осно-

ва, а только повод для появления в современном «концептуальном» театре нового сочинения.

Я беру на себя смелость выдвинуть серьезное обвинение против условно-обобщенного режиссера Икс – в недопустимом своеволии: он предлагает аудитории оперу не о том, не в той стилиевой природе, не в том духовном пространстве, как это задумал автор. И часто нарочито-принципиально идет поперек его идеи и замысла. И я оспариваю такое присвоенное право на параллельное авторство.

Можно ли поставить оперный спектакль о том, как преследовали хорошую дружную советскую семью органы НКВД, как арестовали отца, замучили его в застенке, безжалостно погубили, а равнодушные чиновники смотрели во Дворце съездов правительственный концерт, а потом столь же бесстрастно читали по бумажке отчет о произошедшем?

Наверное, можно – почему же нет, появившись такая опера, сочиненная мастеровито и талантливо, с необходимым для этого жанра уровнем обобщения. Но Михаил Иванович Глинка написал свою «Жизнь за царя», как известно, совсем о другом – о том, как простой русский человек сознательно пожертвовал собой ради укрепления государственности на Руси. «Страха не страшусь, смерти не боюсь, лягу за царя, за Русь...» Финальный «Славься» – хочет того режиссер или нет – и вправду великое патриотическое славление, – недаром его ликующий До мажор в разные времена предлагали нам в качестве самого оптимального отечественного гимна.

Классическая глинканская родоначальница национального оперного искусства стала лишь поводом для самостоятельной режиссерской концепции. И эта концепция поставлена весьма умело, не без профессиональной ловкости. Но – вопреки замыслу Глинки. Есть ли в этом нечто недопустимое? Исключительное? Или – простительное (надо же и про нашу жизнь напомнить...)? Часть аудитории была оскорблена и шокирована, однако другая часть, желая разглядеть какие-то тайные смыслы, призывала проанализировать общую ситуацию. Да и не бросишь камень в отдельно взятый спектакль, если все вокруг наперегонки стремятся предложить слушателю-зрителю непременно что-то свое, без оглядки па авторский подлинник. Как будто главное в их работе – вырваться на сцену со своим сочинением, воспользовавшись чужой музыкой

как сопровождением. Партитура – контрапункт к сцене, таковы амбиции современной режиссуры, поощряемой влиятельными театральными кругами – заказчиками и покупателями. (Конечно, соглашусь, что мой условно-собираемый режиссер не однороден: в этой среде кто-то более одарен и изобретателен, а кто-то совсем немощный... Но претензия-то едина, при разнице в профессиональной хватке и вкусе...)

Вот еще пример режиссерской позиции, откровенно декларируемой перед постановкой классической оперы почти столетней давности: мы не будем говорить о сочувствии к маленькому человеку... не будет нищеты... унижения героя... героем избирается человек конца XX века, живущий в большом городе. Человек такой, как мы... И его беда - «какая-то страшная заругинированность»... В остальном он благополучен, жизнь его даже комфортна... нет внешних бурь и потрясений...

Можно ли, не сосредоточиваясь на сострадании, вывести на оперную сцену нашего благополучного «заругинированного» современника? Вероятно, и это возможно. «Но тогда, господа, зачем нам «Воцек»? – поинтересовалась автор одной из газетных рецензий...

А вообще-то нас уже приучили перестать удивляться тому, что любая опера – будь то хоть «Тайный брак» Чимарозы, хоть «Идоменей» Моцарта – может быть транспонирована в иную проблематику, в иную стилевую природу, может изменить смысл. Помнится, я, ревнительница авторского первоисточника, даже приняла в свое время «Риголетто», ибо, невидя па джинсы, XX век, столкновение мафиозных структур и пр., спектакль был поставлен, по крайней мере, в целом, почти про то, про что писал Верди. А если иначе...

«Может быть, оно и очень хорошо, но это не моя опера», – заметил ныне живущий либреттист после премьеры. Сколько же раз это мог бы повторить постоянно терпящий разбойничьи набеги Модест Ильич Чайковский!

Многоаспектная, многоуровневая, аккумуляющая, инспирирующая «Пиковая дама» неизменно идет во всех оперных театрах, где только сыщется исполнитель роли Германа. Ее воздействие на умы и души во все времена было гипнотическим. После нее художник уже иначе думал «о Летнем саде, о ранней петербургской грозе, о Зимней канавке, обо всем том, что...

благодаря музыке, стало еще сильнее хватать за душу» (А. Бенуа). Но сколько же довелось «Пиковой даме» братьев Чайковских принять всевозможных ударов, оказаться средоточием открытых и тайных творческих дебатов, выдерживать насилие ниспровергателей и эксперименты реформаторов! Удобным поводом к пересмотру смысла и драматургии оперы стала повесть Пушкина, само существование пушкинского гения. И неважно, что две «Пиковые дамы» – два разных художественных организма, и мерить их надо по их собственным эстетическим законам.

Приблизительно так же, «возвращаясь к Пушкину», интерпретировали многие и «Евгения Онегина». Но с годами и о Пушкине забыли. «Возвращаться» и не пожелали – мы в XXI веке!.. Чайковский назвал свою оперу «лирическими сценами»? Режиссер, «свободный и раскованный», не собирается следовать этому определению. Не нужно нам никакой лирики! Посмеемся над выпренностью! Ничего сентиментально-трогательного. Эпоха романтизма – тема пройденная и закрытая. Всё жестко и жестоко. Ольга до колик хохочет – вместе с многочисленными гостями Лариных над любовными «стишками» Ленского, да и сам он ёрничает, забавляя публику. А вокруг – нескончаемые застолья, злые насмешки, драки, враждебность, взаимная неприязнь... И в подобном прочтении оперы, таящей в своей художественной ткани немеркнущие драгоценные смыслы, так и видится издевка над традицией, устоявшимися знаками мировой культуры.

Примеров постановок «контр-оперы», «вопреки», «поперек» великое множество. Как будто соревнуются между собой господа режиссеры: кто выдумает поабсурднее, похлеще, найдет новый эпатажирующий ход, наносящий удар «пыльному», нафталиновому театру, кто не уронит себя «скучной» безыскусностью. И отыщет способ, чтобы самовыражению «не мешал» Моцарт... Не мешал Верди... Не мешал Чайковский... Не мешал Берг... Композиторы-то – из прошлых веков, а значит, требуют «исправлений и улучшений». В подмогу зовутся принципы постмодернизма. Для него даже обязательны разрушение традиций, слияния-сосуществования различных, неспяяных между собой текстов, нарушение причинно-следственной связи. И режиссеры находят в этом оправдание своим разпостильно-абсурдистским эскерсисам. Ничто не стоит на месте. Беспер-

спективно идти против новых устремлений. И проигрывает ретроград-консерватор...

Так и слышу насмешливо-отрезвляющее: «Да перестаньте вы защищать классиков. Не забудет Моцарта от экспериментальных игр с ним. Не убыло же Леонардо, когда дадаисты пририсовали усы «Джоконде»... Вроде бы верно. Но... К зрителю «Джоконда» выходит в своем нетронутым подлиннике, а оригинал Моцарта окажется скрыт только в невидимом автографе композитора, пока доверчивого зрителя будут с важным видом пичкать усатыми подделками...

В оперный театр пришел ныне режиссер из смежных областей – из драматического театра, из кинематографа. Опыт по соперничеству с автором у него накоплен уже большой. В драматическом театре играют теперь не «Синюю птицу», а спектакль по мотивам пьесы Метерлинка, не «Чайку», а «Комедии смерти» или «Веселенькое кладбище» – по «Чайке»... Не «Женитьбу Бальзамина», а «И все-таки он женится». У Островского названия часто длинные, поэтому не надо «На всякого мудреца довольно простоты», а кратко «Мудрец». Ну и проблематика у стариков-драматургов требует «освежения». Эсхил ли перед нами, Корнель ли – не дрогнув, вмешаемся! Не сосчитать, какие только безумные решения не навязывали великому «Гамлету» (в последнем варианте, говорят, осталась только «знаковый» монолог «Быть или не быть», остальное потонуло под землей...).

Я с огромным уважением отношусь к ярким актерским индивидуальностям среди современников. Талант всегда действует покоряющее, даже если король Лир сидит за пишущей машинкой, а Отелло въезжает на сцену на самокате. Но взгляд на широкую панораму особо «передовых» мировых театров заставляет поеживаться. Театр храм? Нет, это устарело. Но театр ведь и не подворотня... Больно видеть героев – Эврипида ли, Расина, Грибоедова, – перенесенных в какой-то ничтожно лилипутский мир, где они, не отличаясь от особей, встреченных нами в городском транспорте или на коммерческом телеэкране ни масштабом личности, ни пиджаками-майками-миниюбками – валяются по полу, сцепившись друг с другом, совершают малоэстетичные физиологические акты, дерутся, пьют, курят травку и пр. Разве такими должны предстать перед современным молодым зрителем, эстетически еще неопытным и нравственно еще не окрепшим, ге-

рой Шекспира, Островского, Чехова?

...Это тема особая, я не имею права говорить о ней походя...

И вот драматический режиссер пришел на оперную сцену с нешуточным багажом. Он не слишком музыкально образован, порой и «глух» от природы, о партитуре имеет весьма смутное представление. Самоуверенно принимая приглашение на оперную постановку, он ориентируется на собственное понимание темы спектакля и преспокойно шествует поперек неведомого ему авторского замысла. По самым высшим меркам есть что-то не совсем честное в намерении вступить в творческую связь с тем видом искусства, которое не понимаешь, не чувствуешь, не любишь и даже слегка презираешь. Но – Бог судья равнодушным – не ведают, что творят.

Гораздо больший грех лежит на режиссере, музыкально «подкованном», отлично знающем, что в оперном сочинении драматургия, образная сфера, темп и ритм, вся неуловимая атмосфера вещи уже предопределены партитурой – первоисточником. И если такой воспитанник столичных оперно-режиссерских кафедр, ничтоже сумняшеся, игнорирует предложенный музыкой дух, текст и подтекст, а поверх строит новое здание – значит, он, повторю, покушается на чужую собственность.

Оппоненты мне возразят: но в саму партитуру, в нотный текст внедряются все же режиссеры. Ну, скажем, где-то Фарлаф на бис поет «Попутную»... В гликинский оркестр введена гитара... В «Турке в Италии», чтобы почтить солистку-гречанку, в финал оперы включили Песню Микиса Теодоракиса... Это мелочи. Гораздо дальше идут режиссеры, беспрепятственно режущие и перекраивающие партитуру, передающие реплики одного персонажа другому, и предлагающие вместо «Ура, ура!» в детском хоре «Пиковой дамы» петь принципиально противоположное – «молись, молись»... Еще раз посетую, что великая опера оказалась полем непрекращающейся битвы, начало которой положил, вероятно, знаменитый спектакль Всеволода Мейерхольда: там и утвердилась мысль о самооценности, самодостаточности режиссерского взгляда. О праве постановщика на вольность в обращении с текстом – как вербальным, так и музыкальным. Тогда девизом было – «вернуться к Пушкину!» Позже не менее знаменитый Питер Брук пожелал «вернуться к Мериме» и поставил собствен-

ную фантазию на темы «Кармен» Мериме «в сопровождении» фрагментов из музыки Бизе. Театральный мир, впрочем, считал интересный спектакль Брука очередной смелой постановкой прославленной оперы.

Авторитетом Мейерхольда или Брука и подогревают свои амбиции иные, мнящие себя адептами признанных мастеров новобранцы на полях оперных сражений. Но разве кто-нибудь из них согласится, что «*Quod licet Jovi, non licet bovi*»...

А тут еще сбивает с толку странная политика руководителей театров, интендантов, шефов-драматургов и пр. Рьяно заботясь о бескомпромиссном соблюдении аутентичности в музыкальном прочтении оперы – чтобы и духовые из настоящего дерева, и рога натуральные, и струны жильные, и рояль молоточковый, они немедленно забывают о Генделе и Рамо, чуть только речь заходит о сценическом решении спектакля. Всем «придумщикам-новаторам» дается *carte blanche*, и аутентичность авторской концепции сдается в утиль. Почему-то никого при этом не смущает, что в оркестровой яме – горделивые жильные струны, а на сцене – ноутбуки... Что поешь о царе, добродетельно возвращая прежний вербальный текст, а на сцене ввинчиваешь электролампочку в дешевую советскую люстру и нарезаешь только что купленные овощи для всем знакомого салата оливье...

И опять расходятся к разным полюсам то, что слышишь, и то, что видишь...

В оперном театре, как и в драматическом, стало почти обязательным переносить действие из любого столетия, хоть конца XVIII, хоть начала XX, – в наши дни. Мне чудится в этом, кроме всего прочего, удивительное недоверие к воображению зрителя, к его способности иметь широкое ассоциативное мышление. Неужели без того, чтобы увидеть мифологического Хагена в костюме эсэсовца, зритель не сумеет провести собственные – и вовсе не столь прямолинейные – параллели?

Три девицы в передничках – горничные высокогорного отеля забавляются близ фонтана, где спрятан позолоченный

...Врете, подлецы: он и мал и мерзок – не так, как вы – иначе!
А.С. Пушкин

сервиз. Но тут приходит рэкетир в джинсах и ухитряется выкрасть дорогую посуду... Это начало «Золота Рейна» из вагнеровской тетралогии (в основу которой легли, как известно, германоскандинавские мифы, саги, «Старшая Эдда», «Младшая Эдда», «Песнь о Нибелунгах»...).

...Немолодая особа в беретике, по виду современная бомжиха, разговаривает с кем-то в телефонной будке, держа в одной руке трубку, в другой – сигаретку... Это райская птица Сирий из священной мистерии, легендарного «Сказания о невидимом граде Китеже».

...Двое стриженных под панков парней выясняют отношения... Это король Филипп и маркиз ди Поза...

...Вот другая пара: холодная, мстительная светская львица и самовлюбленный, достаточно подлый интриган... Это Донна Анна и Дон Оттавио...

...Руслана видим на фоне санатория сталинского времени. Черномор – красивый безбородый (*sic*) кавказец. Ратмир – наркоман. Боян – в гусарском мундире... Андрей Хованский, судя по мундиру – работник КГБ... Стрельцы – московские рабочие 1920-х годов...

...В «Пеллеасе и Мелизанде» режиссер, по слову сочувствующего критика, «отказывается подчиниться либретто» (*sic!*), и героиня не расчесывает свои длинные волосы (одна из самых поэтических сцен в драматургическом наследии Метерлинка), а, напротив, обрезает их о гр ом н ы м и ножщцами...

Неужели поэтический взгляд на мир в опере – это «сказки для бабья»? Неужели непременно надо подсовывать зрителю, и без того замученному прозой современной жизни, такую «актуализацию», при которой он почувствовал бы себя на коммунальной кухне соседом стародавних волхвов и волшебниц, отважных героев, рыцарей и королей...

Опера ведь, снова повторим, жанр специфический. В ней нет и быть не может «ничего общего с повседневностью, ибо сценический ритм, вся сущность его – антипод сущности действительной, повседневной жизни». Невзирая на это утверждение все того же Мейерхольда, его нынешние коллеги постоянно тянут нас в чуждую опере повседневность, в прозу современной жизни.

«Голландец, как и мы все, мечтает о своем доме...» Нет, простите, он вовсе не «как все

мы»...

Современная молодежь не знает, что такое дуэль, зато хорошо осведомлена о драках и поножовщине? Поэтому пусть герои схватятся врукопашную – так будет «реалистично-узнаваемо»...

С наслаждением отнимается феномен надмирности у античных мифов, у легенд и сказаний. Рыцари Грааля – радетели духовного движения к горнему? Нет, пусть это будет темная, грозная милитаристическая сила... Нет искупления ни любовью, ни смертью... Неизвестно, кто такой Vater Rhein и его дочери – олицетворяющие силы природы? А вот девицы из элитного отеля – это понятно. И уж, конечно, не гном из Нибельхейма, жаждущий власти над миром, а налетчик на инкассаторов... Не сказочные великаны, а магнаты- банкиры...

Не пощадили и Орфея – например, в опере Монтеверди. Уж какая там магическая сила искусства или сложная система религиозно-философских взглядов! Герой – жалкий, неряшливый человек, с взмокшим лицом, с блуждающим взором. Он явно не в себе, и на роскошной загородной вилле он лишний. От него быстро избавляются, и, совершенно не собираясь славить искусство, небрежно, как ненужный хлам, хозяева и гости, светские дамы и господа, списанные с персонажей «Сладкой жизни», бросают на пол бумаги с авторским текстом...

Вы скажете – во все времена произведение искусства переживало новую жизнь, обнаруживая скрытые пласты, требуя свежего взгляда, иного осмысления, иного восприятия, нежели у предшествующих поколений. Но ведь не до такой же степени должна меняться оперная партитура, чтоб Дон Жуан оказывался убитым Донной Анной, Кармен – Микаэлой, а Фафнер – лесной птичкой...

Сражаясь против оперных штампов, театральные новаторы не заметили, как погрязли в штампах новых. Сколько сцен ныне разворачивается в психиатрических лечебницах! Там и Герман, и Сента, и Иоланта, и тот же Орфей.. А сколько героев уже въезжало на сцену на мотоциклах, велосипедах, роликовых коньках, в автомобилях! Сколько их мылось в банях, сидело в мыльной пене в ваннах! Не слезало со стремянок!..

Речь идет вовсе не только об опере давно ушедших времен – от Монтеверди до Верди. Нет, такой же бережности заслуживает и классическая опера XX века – Бартока и Берга, Стравинского и Хиндемита, Прокофьева и Шостаковича, Пуленка и Р. Штрауса, Яначека и Бриттена... Их тоже, не дрогнув, перелицовывают, помещают и на «поле концептуализма», и на территории смешанных, не всегда родственных жанров. А главное, тоже лихо переакцентируют, «переосмысляют»...

Тот собирательный режиссер, против которого я выступаю, нанес тяжелый удар оперному

«Только в опере можно, умирая от ран, петь красивую музыку».

жанру как мировой культурной ценности. И я предъявляю ему серьезное обвинение –

В снижении высокого
В обытовлении идеального
В приземлении романтического
В измельчении героического
В выхолащивании лирического
В опошлении целомудренного.

И, в конечном счете, в заведомом неприятии оперы как жанра условного – и притом полного подлинной художественной истинности при всем своем неправдоподобии.

Разрушение жанра (а речь идет именно о разрушении – вольном или невольном) – не самая благородная задача для любого художника. Опошлив возвышенное, он глумится над жанром (а «глумление – первый среди пороков», как замечали китайские мудрецы). Да, только в опере можно, умирая от нанесенных ран, петь в высокой тесситуре изумительно красивую музыку. Пюот Ричард... Родриго... Джильда... Отелло... Зигфрид... И в этом прекрасном неправдоподобии кроется некая великая художественная истина.

Опера не «на котурнах», не приподнятая над общим уровнем, – не опера. И если ты не благоговеешь перед ней – нечего за нее браться...