

# Ритуал медленного умирания

Владимир Васильев поставил в Большом театре «Травиату» Верди

В мареве испарений залива, когда граница между небом и морем стирается, а волны на набережной баюкают еще зачехленные гондолы, явилась Венеция композитору в день премьеры «Травиаты» («Ля Фениче», март 1853 г.). В едва улавливаемых, тонких и прозрачных пианиссимо вступлениях всякий раз с тех пор предстает перед публикой прекрасный и несчастный миф об

умирающей женщине. В первых же тактах увертюры слышна трагедия чахоточной куртизанки с ее стремлением к медленному самоуничтожению (в чем она сродни самой Венеции) и внутренними связями со смертью. Еще несколько тактов — и в пульсирующих ритмах возникают картины

другого города, другой жизни, противостоящей трауру. Париж, опьяняющие запахи розовых каштанов, Тюильри, струи фонтанов, слепящее солнце... Любовь, жизнь, движение. Противопоставление двух универсумов становится основной темой сентиментального мартиролога.

Никогда больше Верди не напишет оперу о своем времени. Никогда не сделает главной героиней женщину, свернувшую с праведного пути.

Никогда не выступит столь ярким поборником

феминистской идеи и не превратит окружение героини в скопище жалких подлецов. Ни одна из его героинь, кроме Виолетты, не станет архетипом вечной женственности. Героиня Верди почти не покидает сцену (за исключением двух маленьких сцен во второй картине), и само ее присутствие, кажется, придает действию пафос греческой трагедии. (Влюбленный в миф о шикарной гетере Альфред — всего лишь один из катализаторов ритуала ее медленного умирания.)

Это — единственная и неповторимая опера Верди, в которой дар мелодиста с лихвой окупают и сентиментальность либретто Пьяве, и консервативные законы «номерной» оперы (много лет купировавшиеся стретты в ариях Альфреда и Жермона-отца), и отсутствие порой музыкальной целостности (до «Аиды» и «Отелло» еще не один десяток лет). От экстатического «Brindisi» до арии «Addio del passato», этой вердиевской Liebestod, уже сама музыка заставляет взволнованно биться сердца меломанов всегда и везде.

Но не забудешь запись Калкас и не вычеркнуть из памяти мальчугана из фильма Дзеффирелли, вглядывающегося в бездонные глаза Терезы Стратас, исполнительницы главной роли. Две певицы (обе — гречанки), после которых записи великих примадонн Тебальди, Сазерленд, Кабалье — кажутся бездумным озвучиванием нот...

Конечно, нынешний певческий уровень Большого театра не позволя-

ет рассчитывать на появление полноценной вердиевской героини. Впрочем, Елена Евсеева неожиданно для многих продемонстрировала сочный, тембрисый голос спинтового плана. В стране, где до недавнего времени эта партия была отдана на откуп писклявым колоратуркам, столь смелая заявка Большого выглядит почти удачей. По ходу спектакля, правда, у Евсеевой обнаружились проблемы с верхним регистром, в пении ее порой отсутствовали и выразительность, и интонационная чистота. Но что можно требовать от молодой певицы, когда дирижер Петер Феранец задавал темпы, от которых дух захватывало, а певцы и хор просто за ним не попевали, проглатывая куски фраз. Иногда маэстро внезапно и неоправданно тормозил, и тогда скука обволакивала зал (например, большая сцена Виолетты и Жермона).

Единственный, кому удалось противостоять натиску маэстро, был Юрий Мазурок (Жорж Жермон).

Но стал ли спектакль лучше от того, что оркестр и солист поют «nicht zusammen»? Мазурок по-прежнему чувствует себя на сцене, как опытный жокей в седле; пусть и проблематично звучала его ария с восстановленной стреттой, но никто из молодых не в состоянии составить ему конкуренцию в партиях «интеллигентных» вердиевских злодеев. Скорее разочарование вызвало выступление Ларисы Рудаковой: эта партия оказалась не для нее. Другое дело, что она лучше Евсеевой передавала сам характер Виолетты, развитие образа. Бадри Майсурадзе, обладающий настоящим итальянским голосом (в чем мы уже не раз могли убедиться), в «Травиате», к сожалению, не сумел продемонстрировать всех своих возможностей. Его фантастические пиано остались за скобками спектакля, а пробежки по сцене выглядели просто комично. Другой исполнитель партии Альфреда — Михаил Агофонов из-за своего открытого и очень «русского» голоса так и не смог приблизиться к стилю истинного итальянского пения.

В целом, в отличие от «Богемы», стиль итальянского пения в новой «Травиате» выдержан, и в этом, наверное, ее главное достижение. ...С первыми тактами увертюры спектакль являет голую сцену. Медленно она начинает

заполняться кисейными занавесями, а парочка влюбленных в белых трико выполняют задуманные режиссером-хореографом Владимиром Васильевым пируэты и поддержки. Так Васильев декларирует свою концепцию — современный взгляд на вечную историю любви. Но хореодуэты на музыку увертюры и вступления

к четвертой картине выглядят чужеродно и даже мешают упиваться работой Феранца, который в отсутствие певцов творит настоящие чудеса: так оркестр Большого уже не играл давно.

Отсутствие внутренней связи

хореографических номеров с основным действием спектакля подтверждает старую мысль: режиссером надо родиться. В новой «Травиате» не найти даже самой крохотной мизансцены: герои спектакля сосуществуют на сцене параллельно (иногда держась за руки или смотря в глаза друг другу), но контакта между ними не возникает. Нет ни одной арии или дуэта, в котором поведение или пластика артистов хоть как-то соответствуют музыке и либретто. Наглядный тому пример — ария Виолетты из первой картины: молодые певицы ходят из угла в угол, изображая нахлынувшее чувство, и истерично похахатывают. Хоровые сцены решены обычным для Большого способом: хористы или стоят столбом, или двигаются единой массой.

Впрочем, самое большое разочарование вызывает не Васильев-режиссер, а Васильев-хореограф. Никогда не забыть его экспрессивных и феерических танцев из фильма Дзеффирелли. На этот раз режиссер победил хореографа: главную цыганку танцует мужчина, а тореадора — женщина. Пластические решения грубы и фривольны. Трансвестизм, граничащий с пошлостью, но так и не сумевший вызвать призрак пресыщенного парижского «demi-mond».

Фильм Дзеффирелли вспоминается не случайно: это и эталон, и тупик, после которого Запад обратился к решению «Травиаты» более радикальными средствами, и там уже не встретить на сцене уходящих в поднебесье золоченых портьер. В Большом они есть. Сергей Бархин, чьи работы за пределами Большого всегда отличали профессионализм и художнические откровения, создал и роскошные портьеры, и золоченые решетки, заставлявшие вспомнить дорогой антураж эпохи Наполеона III. Но пространство сцены оказалось на этот раз непокоренным. То она слишком огромна даже для хористов с мимансом (третья картина), то мала и темна. Виолетта, зажата на крохотном пяточке в своей арии (в фильме она неслась через опустошенные гостями залы) или задвинутая в угол в финале. Про ширмочку из второй картины думаешь: «миленько и симпатично»... Про костюмы и вовсе хочется промолчать, дабы не обижать художницу Элеонору Маклакову.

Но тот, кто доживет до конца спектакля, увидит главное. Виолетта падает замертво, балетная парочка кружится, занавеси спадают и

являют хористов, выстроившихся вокруг сцены. (На прогоне сверху еще и лепестки бумажные сыпались.) Кажется, что хористы гаркнут сейчас «Dies irae» из «Реквиема». Обличительный пафос финала новой «Травиаты» вызывает в памяти клише о «зверином оскале капитализма» и «бесправии женщин в буржуазном обществе». И, в общем, не случайно. После двух прогонов для прессы дирекция Большого театра устроила обсуждение спектакля. Все было как встарь: отдельные коллеги торопились выказать свою лояльность руководству театра, те в свою очередь, рапортовали о выполнении плана премьер. И в тишине безрадостно прозвучали слова Васильева о самом лучшем театре в мире и его высочайшем художественном потенциале. Страшно и представить, что в Большом после первого же сезона с новым руководством, когда почти ни одна из премьер не стала действительно выдающимся событием культурной жизни, опять заняты самовосхвалением. Здесь это почти всегда было началом ритуала медленного умирания.

*Вадим Журавлев, Независимая газета 19 июня 1996 года*