



Искусствоведение

УДК 78

Э. А. Ванюкова

Ванюкова Эльвира Анатольевна, заслуженный работник культуры Российской Федерации, музыковед, Красноярский краевой колледж искусств им. П.И. Иванова-Радкевича (Красноярск, ул. Коммунальная, 14), e-mail: otdelnauka@gmail.com

РУССКАЯ ОПЕРА КАК ЖЕРТВА БЕЗНРАВСТВЕННОГО ЭКСПЕРИМЕНТАТОРСТВА

Заявленная тема чрезвычайно объемна, интересна, актуальна и болезненна, чтобы быть полностью раскрытой в рамках небольшой статьи и, тем более, – решенной. Свою задачу автор будет считать выполненной, если привлечет внимание читателей к данной проблеме.

Ключевые слова: русская опера, русские композиторы, православное сознание, негативные тенденции, «Царская невеста».

E.A. Vanyukova

Vanyukova Elvira Anatolyevna, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, musicologist, Krasnoyarsk regional college of arts of P.I. Ivanov-Radkevich (14, Kommunalnaya St., Krasnoyarsk), e-mail: otdelnauka@gmail.com

RUSSIAN OPERA AS THE VICTIM OF IMMORAL EXPERIMENT

The declared subject is extremely voluminous, interesting, relevant and painful to be fully disclosed within the framework of a small article and, moreover, – solved. The author will consider his task fulfilled if he draws readers' attention to this problem.

Keywords: Russian opera. Russian composers. Orthodox consciousness. Negative tendencies. "The Tsar's bride".

В те «баснословные года», когда автор этих строк еще только начинал грызть гранит музыкальной науки, курс истории русской музыки преподавался таким образом, чтобы у студентов никоим образом не возник вопрос, на какой же единый фундамент опирается не только музыка, но и вся русская культура. А фундамент этот – православная вера. Однако в эпоху идеологического господства КПСС никто бы не решился акцентировать тот факт, что все представители плеяды русских композиторов-гениев – от Глинки до Чайковского и Римского-Корсакова – были крещены в младенческом возрасте и росли в православных семьях. Все члены таких семей ежедневно читали утренние и вечерние молитвы, соблюдали посты, чтити все заповеди и посещали храмы, где прихожане внимали традиционному церковному пению. Яркое свидетельство тому – «Детский альбом» П.И. Чайковского – цикл фортепианных миниатюр, навеянный собственными детскими впечатлениями. Открывается он пьесой под названием «Утренняя молитва» и завершается пьесой-хоралом «В церкви».

Удивленный читатель вправе спросить: к чему такая необычная преамбула? Отвечаем. К тому, что автор статьи хочет подчеркнуть существование общего важного свойства композиторов «золотого века» русской оперы: их сознание априори было ПРАВОСЛАВНЫМ. Все они – и «кучкисты» (Балакирев, Бородин, Кюи, Мусоргский, Римский-Корсаков), и их предшественники (Глинка, Даргомыжский), и их современники

(Чайковский, Рахманинов, Танеев, Калинин) – впитали веру, как принято говорить, с молоком матери. И эта данность, так или иначе, неизменно находила отражение в каждом сочинении, даже если номинально оно относилось к светской музыке. Этот феномен митрополит-композитор Иларион (Алфеев) объяснял в одном из своих теле-интервью на примере творчества И.-С. Баха. Он убежден, что когда Бах писал свою музыку, то предстоял перед Богом, ибо сам творческий процесс и был для него своего рода молитвой, богослужением, причем это чувствуется даже в светских произведениях, в отличие от западноевропейских композиторов-романтиков – их церковная музыка по своему содержанию, безусловно, светская. «Я не знаю композиторов, которые не верили бы в Бога» – сказал он в заключение.

Естественно, что все вышесказанное относится и к русской опере как явлению. Среди них есть такие, в которых основополагающими являются темы Бога, веры, отношений народа и власти с Богом. К примеру, «Борис Годунов» и «Хованщина» М.П. Мусоргского, «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н.А. Римского-Корсакова. Но больше таких, в которых божественное проявляет себя опосредованно, через образы героев – их моральные качества и тот нравственный выбор, который они делают. Наиболее яркие тому примеры – «Жизнь за царя» М.И. Глинки (самопожертвование крестьянина Ивана Сусанина) и «Евгений Онегин» П.И. Чайковского (любящая Онегина Татьяна остается верна супружескому обету, данному пред алтарем).

Все негативные тенденции новейшего времени в истории оперных постановок, которые расцвели пышным цветом «с подачи» толерантной ко всему – кроме собственного личного благополучия – Западной Европы, обрушились на Россию после распада СССР. И теперь мы имеем то, что имеем: приличная публика ОПАСАЕТСЯ ходить в оперу (впрочем, как и в драму), да еще вместе с детьми. Скандал следует за скандалом. Цитировать СМИ и обоснованные высказывания авторитетных профессионалов на эту тему можно бесконечно. Думается, для того чтобы понять глубину падения и

масштабы художественной и нравственной катастрофы, достаточно было бы всего одной цитаты: в нашем случае важно не количество, а «весовая категория». Итак, музыкант с мировым именем, обладающий безукоризненным вкусом; пианист, дирижер и композитор М.В. Плетнев (фрагмент интервью «Российской газете» – 13.09.2013 г.):

«РГ: Вы вообще нечасто дирижируете оперой на сцене.

МП: Ну, в общем, я сначала встречаюсь с режиссерами, спрашиваю, что вы хотите там сделать? Если это будет то, что написано у авторов, – давайте. Если вы собираетесь какой-то «дурдом» устраивать, то ноги моей не будет.

РГ: А «дурдом» в вашем представлении на сцене – это что?

МП: Это то, что сейчас происходит в 90 процентах постановок: уродство классики. И не только на оперной сцене, но и в драматическом театре. Молодые ребята спрашивают, в какой пойти театр? Отвечаю – лучше сидите, записи слушайте. Прийти на какую-нибудь «Руслан и Людмилу», которую до 16 лет смотреть нельзя? Главное, что это не только у нас, это во всем мире такое происходит. Планета обезьян. «Князь Игорь» был, в котором Ярославна голая поет. Там же Мавзолей, там же Сталин, какая-то девочка-пионерка, которую туда затаскивают и насилуют. И «Кольцо» Вагнера теперь такое. И Моцарта так же ставят. И все эти дирижеры, которые говорят, что они любят оперу, лгут. Это не любовь, это деньги. Я уважаю Темирканова за то, что в двух таких случаях он увидел, что происходит на сцене, положил палочку и уехал. И плевать на контракт, плевать на деньги.

РГ: А вы считаете, что сцена должна быть исключительно классической?

МП: Когда ставишь классическое произведение, когда ставишь Чайковского, Верди, будь добр исполнить все, что написал автор. Потому что каждая нота имеет отношение к тому, что происходит. И если есть какое-то движение душевное, оно отражено в музыке. Певец понимает, что он поет, зритель понимает, о чем идет речь. А если, например, ария льва, а актер одет

в крысу. Как ему петь льва, если у него хвост крысиный? Ну, хорошо, у этих «постановщиков» есть *видение*: возьмите какого-нибудь современного композитора, пусть он вам напишет современную оперу про то, что вы хотите поставить. Но на это никто не придет. Им нужен «слон» в лице великого композитора – Верди, Чайковского. И в драме то же: пойдешь на Островского, а там бегают какие-то проститутки по сцене, какие-то менты ходят, голые наполовину. «Гроза» называется. Все это портит вкусы публики, особенно если еще и журналисты напишут, какое это интересное прочтение» [<http://www.classicalmusicnews.ru/interview/mikhail-pletnev-2013/> см. полный текст интервью].

Возможно, кому-то выражения Михаила Васильевича могут показаться слишком «сильными», но других у думающей творческой интеллигенции уже не осталось, и в ход идет даже «черный» юмор. Время обтекаемых речей и добрых увещеваний закончилось, индикатором чего стал сравнительно недавний и – к счастью – бескровный общественный протест в Новосибирске в связи со скандальной постановкой вагнеровского «Тангейзера» – произведения, отразившего мучительную борьбу героя с самим собой, его метания между греховным и святым, но в итоге все же смиряющегося перед Крестом.

Похоже, что именно оперные сочинения, в той или иной степени отражающие христианское учение, особенно не дают покоя «новаторам». Поэтому-то чрезвычайно показательна тенденция особенно настойчивого «экспериментирования» именно в постановках высокодуховной направленности, ибо давно – и не нами – замечено: «Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей». И вот *дожили*: «...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”» – свидетельствует профессор Санкт-Петербургской консерватории и музыкальной критик Э.С. Барутчева [1]. У

нее же читаем: «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. Все жестко и жестоко. Ольга до коллик хохочет вместе с многочисленными гостями Лариных над любовными “стишками” Ленского, да и сам он ерничает, забавляя публику. А вокруг – нескончаемые застолья, злобные 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».

Соглашаясь с процитированным, необходимо сделать акцент на следующем: особо изощренным цинизмом отличается надругательство над опусами именно русских композиторов. Поразительно, что в этот процесс – вслед зарубежным коллегам – давно и активно включились российские режиссеры, оперившиеся в государственных вузах культуры и искусства своей страны. Спрашивается, как же можно подобное «новаторство», которое явно от лукавого, терпеть и пускать на самотек! Совершенно очевидно – уже сбывается предупреждение академика Д.С. Лихачева о том, что «несоблюдение законов биологической экологии может убить человека биологически, несоблюдение законов экологии культурной может убить человека нравственно» [2]. Сейчас солидная и понимающая оперно-балетная публика уходит с подобных спектаклей, нарочито громко топя ногами в знак протеста. Она уйдет и, скорее всего, не вернется. А кто же и что же останется вместо нее и подлинного искусства? Балаган и его поклонники?

В вышеприведенном интервью М.В. Плетнева особенно греют душу строки о личном протесте маэстро Темирканова. Мало кто из музыкантов решается на ПОСТУПОК – «держат за горло» контракт и весомая сумма неустойки. Но доподлинно известно, что подобный шаг совершил в Париже,

тогда еще совсем молодой, Дм. Хворостовский, отказавшись петь в «Евгении Онегине», где оба главных героя – гомосексуалисты (православные называют таких «содомитами»). Так же не поступились своей честью и две наши королевы оперной сцены. Галина Вишневская, познакомившись с возмущившей ее новой версией «Онегина» в постановке известного «авангардиста» Дм. Чернякова, отказалась от празднования своего 80-летия в стенах родного для нее Большого театра. А пятью годами позже и Елена Образцова отказалась петь Наину в опошленной тем же режиссером постановке «Руслана и Людмилы». Когда певица увидела практически голых «волшебных дев Наины» и другие «творческие находки», она упала в обморок, а затем заявила, что покидает труппу Большого театра.

Необходимо подчеркнуть, что во всех вышеописанных случаях великие музыканты совершили акты защиты не только своей личной чести и достоинства. Они таким способом защищали также честь и достоинство давно усопших гениальных творцов музыки и либретто, на что вот уже много лет не могут решиться соответствующие организации. Более того, поощряют! Ибо финансируют непристойный эпатаж из госбюджета. Вопиющее попрание авторских прав создателей оперного наследия, которые давно упокоились, требует волевого вмешательства – если не юридического, то хотя бы этического. Требуется ради будущих поколений любителей оперы, которым еще только предстоит долго-долго – и желательно с преклонением и восхищением! – познавать настоящее искусство и расти до него. Не высокому же искусству – продолжать бесконечно опускаться до уровня обслуживания чьих-либо вульгарных вкусовых пристрастий!

В свое время автор этих строк также имел возможность – не шпагой, но пером – встать на защиту безусловного шедевра Н.А. Римского-Корсакова, каковым является его опера «Царская невеста». Статья, написанная в редко используемом и изысканном жанре (в форме письма композитору своему либреттисту), увидела свет в газете «Вечерний Красноярск» (29.02.2000). Первой на ее появление восторженно отреагировала профессор Е.К. Иофель,

взрастившая Дмитрия Хворостовского. Она в тот же день позвонила мне домой и мы долго говорили о наболевшем... С тех пор прошло более 17 лет. Изобилующая нелепостями постановка, о которой речь, до сих пор идет на сцене Красноярского театра оперы и балета и по-прежнему у руля художественного руководства театра стоят все те же люди. Застой, однако...

Предлагая в качестве ПРИЛОЖЕНИЯ Вашему, читатель, вниманию названную статью, в которой выдержан стиль эпистолярного наследия Н.А. Римского-Корсакова, автор с грустью констатирует тот факт, что за 17 лет она ничуть не утратила своей актуальности.

ПРИЛОЖЕНИЕ

«Бесцветно, антихудожественно...»

Что мог бы написать композитор Н.А. Римский-Корсаков либреттисту И.Ф. Тюменеву по поводу постановки оперы «Царская невеста» в Красноярском театре оперы и балета

Многоуважаемый и добрейший Илья Федорович!

Когда мы с Вами работали над нашей «Царской невестой», ни мне, ни Вам не могло даже примечтаться, что спустя сто лет поставят ее в далеком сибирском городе Красноярске. Вот куда распространилось ныне оперное дело! Однако послушав и посмотрев постановку господ Цюпы (в качестве режиссера), Чепурного (в качестве дирижера) и Архипова (в качестве художника), впал я в некоторое недоумение. Неужели наше либретто столь невнятно, а моя партитура столь бессмысленна, что и то и другое можно либо вовсе не читать, либо читать небрежно, либо давать всему ходу литературно-музыкальных событий в «Царской невесте» самую невероятную трактовку?

Мне кажется, Илья Федорович, что господа постановщики намекают нам на необходимость создавать пролог и к этой опере, подобно тому, как то было сделано мною с «Псковитянкой», ибо увертюру они настойчиво и шумно иллюстрируют, не доверяя настроению, заданному моей энергичной и

тревожной главной партией. Более всего меня покоробили грубо сделанные и поэтому смешные – как огородные пугала – чучела, изображающие замученных людей. А призваны они нагнать ужас на зрителей. Мне же казалось, что мрачная эпоха Грозного показана мною в опере с достаточным реализмом и в «подпорках», тем более такого (весьма сомнительного) свойства, не нуждается.

Помните, как мы спорили – включать или не включать в оперу сцену царских смотрин? И Вы меня убедили тем, что «Смотрины» потребуют второго выхода на сцену Ивана Грозного. И он (выход) принизит значение первого появления царя, которое произвело ужасное впечатление на Марфу. Так вот, милейший Илья Федорович, в красноярской постановке Грозный со сцены практически не уходит и кажется поэтому не Государем Всея Руси, а соглядатаем.

Заметил я также много несоответствий моей тщательно выстроенной лейтмотивной системе. Например, на лейтмотиве Грозного, которого и должна испугаться Марфа, на нее глядят по очереди отец и жених, а не царь Иван Васильевич. А на лейтмотиве самой Марфы на сцену (в увертюре!) выпускают Григория Грязного, для которого мною сочинена особая музыкальная характеристика: ею открывается первое действие оперы, как Вы помните.

Боюсь, что постановочный коллектив настоятельно рекомендует нам также заняться и капитальной переработкой либретто. Все, что касается лекаря Бомелия, которого усадили в инвалидную коляску, должно звучать так: «подкатись ко мне скорее», «катись готовить зелье», «что ж этот окаянный не катит?». Теперь в отношении Любаши. Необходимо убрать все упоминания об ее «косо до пяток», поскольку она причесана а la Carmen; а также что-то сделать с ее же фразой «возьми с меня последнюю тряпицу», ибо, появляясь в «последней тряпице» на сцене, героиня рискует остаться, в чем мать родила. Реплику Любаши – «Тащи меня в свою конуру, немец!» –

потребуется передать Бомелию и переработать ее в соответствии с замыслом режиссера: «Тащи меня в мою конуру, Люба!».

Право, не знаю, как быть с опричниками. Не можем же мы, Илья Федорович, искажать исторические факты и изменять слова Малюты Скуратова: «И вам, бояре, царь недаром к седлам метлы привязал. Мы выметем из Руси православный весь сор!» Каким образом (и зачем!) собачьи головы с седел опричников перекочевали на их спины, а метла – в крепкие молодецкие руки? Быть может, Вы мне сумеете объяснить? И почему опричники (бояре, богатые люди!) в красноярской постановке метут реальный мусор на сцене возле домов купца Собакина и князя Гвоздева-Ростовского? К слову сказать, вместо того чтоб размахивать метлами, господа хористы лучше бы поработали над стройностью звучания: мой слух их фальшивые ноты переносить не в состоянии.

Впрочем, хочу поведать Вам также и о другой стороне постановки. Как Вы знаете, мой новый вокальный стиль требовал и требует от певцов большой кантилены: и в сольных эпизодах, и в ансамблях. В «Царской невесте» надо петь и петь; надобны голоса... И я их услышал. Почти как несравненная и любимая мною Забела-Врубель звучала г-жа Баранова в роли Марфы. Хорошо провели свои партии г-жа Пронина, г-жа Соколова, г-н Мотинов и г-н Березин. Чудно прозвучал квартет из второго действия в день премьеры. А вот с тенорами дело плохо.

Однако мне, как автору, наиболее слабым представляется все музыкальное воплощение. Похоже, что о впечатлении целого никто и не думает. Почему дирижер допускает такую нестройность звучания как внутри оркестровых групп, так и между ними? Почему под его управлением певцы и оркестр, хор и оркестр постоянно расходятся, а солисты позволяют себе сочинять за меня целые куски, как это сделал г-н Никитин в речитативе Лыкова «Скажи, боярин...». В сущности это лень и небрежное отношение к музыке. Таковые примеры сильно убавляют достоинства дирижера как музыканта. Лишь пару стройных в музыкальном отношении сцен могу

назвать я Вам, добрейший Илья Федорович. Это пляска с хором «Яр-хмель» и ариозо Домны Сабуровой. А в целом плохо, бесцветно, антихудожественно, но без скандала. Публика, окончательно спутанная магией высокого звания, рукоплещет, иногда скупно, а иногда и весьма щедро, выросшему на ее глазах дирижеру. Тем не менее уже после второго действия взыскательные слушатели начинают расходиться и самые дорогие для меня фрагменты оперы проходят при полупустом зале. А моя ли в том вина?

Любящий Вас Н. Р.-Корсаков

Список используемой литературы:

1. *Барутчева Э.С.* Кто в опере автор. СПб.: Северная звезда. 2011. 39 с.
2. Не путайте цензуру с экологией // Дмитрий Лихачев – 110 (материал А. Верониной). Литературная газета. 2016. № 47. С. 6–7.