

Сергей КОРОБКОВ

ОСНОВНОЙ ИНСТИНКТ

«КАТЕРИНА ИЗМАЙЛОВА» Д.Д. ШОСТАКОВИЧА
В ПОСТАНОВКЕ РИМАСА ТУМИНАСА

В дебютном для себя спектакле на сцене Большого театра Римас Туминас оставляет вахтанговскую «метку». С музыкой симфонического антракта между третьей и четвертой картинами на сцене объявляется приплясывающая кавалькада арлекинов, невесть как занесенных из итальянской комедии масок на подворье купца Измайлова. Нужды нет, что шутовские колпаки потерты, бубенцы на них срезаны, а линялые пальтишки только абрисом напоминают заплатанные пестрыми ромбами рубахи. По классическому двойному шагу и подскокам, впечатанными в оркестровый ритм, в клоунах из погоревшего цирка нельзя не узнать дзанни, прописанных в истории театра на территории commedia dell'arte и объявившихся в темной Москве 1922 г. в особняке Василия Берга студийцами Евгения Вахтангова – в спектакле «Принцесса Турандот».

Образ «заблудившихся» паяцев, которые очутились в Мценском уезде XIX в., многозначен. Тут и намек на буффонаду, в какую превращается стылая и никакими событиями несменяемая захолустная российская жизнь, «сфотографированная» Н.С. Лесковым в судебном очерке, и напоминание об истории шедевра – оперы Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», оклеветанной в редакционной статье газеты «Правда» от 28 января 1936 г., и саркастическая режиссерская реплика по отношению к современному театру, переписывающему собственную историю, дабы через кунштюки и гэги вывернуть смысл классических текстов наизнанку, превратить живого человека в маску, а многомерную его историю – в плоскую инсталляцию.

Устраивающий на сцене Большого «сумбурный» пляс дзанни, Туминас наводит большие и малые мосты, заставляя вспомнить, помимо всего прочего, о неброской общности «фантастического реализма» Вахтангова (использовавшего иронию как определяющий сквозной прием) с музыкальным стилем Шостаковича, внедрявшего гротеск и сатиру в матрицу высокой трагедии. История подтверждает сходства: в 1932 г. композитор писал сюиту для спектакля Театра им. Евг. Вахтангова

«Гамлет» в постановке Н.П. Акимова, а в 1934-м, когда опера «Леди Макбет Мценского уезда» впервые увидела свет на сцене ленинградского МАЛЕГОТа, – музыку для «Человеческой комедии» вахтанговцев в постановке А.Д. Козловского и Б.В. Щукина.

Театральный контекст для Туминаса важен. Решившись на дебютную работу в Большом, он, очевидно, ищет связей на широком художественном поле, чтобы внутренне защитить себя от музыкальной «неграмотности»: предварительно разучивает клавиш с помощью концертмейстеров, пеняет себе на неумение совладать с «текущим временем» в опере, по длительности рознящимся с привычными для него драматургическими текстами, и явно стесняется показаться неопитом в сопредельной для драмы области – театре, где «действие выражено музыкой» (Б.А. Покровский). Срабатывают творческая интуиция и профессиональный инстинкт: в чуждый с виду формат сценической жизни Туминас попадает – как к себе домой – в историю русского театра, давшего ему совершенное образование (окончил ГИТИС в мастерской И.М. Туманова) и наделившего особой творческой всеохватностью – умением читать тексты по вертикали (важно для оперы) и воплощать их с той

степенью музыкальности, что способствует сращению слова с художественным образом.

Историю о купеческой жене, «неродице» Катерине Львовне Измайловой Туминас рассказывает «задом наперед», на языке кинематографа – флэшбеком, совмещая ретроспекцию с действием *online* только в финальной сцене, откуда и рождаются воспоминания героини. Тем самым прицельно точно объединяются первое ариозо («*Ах, тоска какая... Хоть вешайся!*») и последняя ария Катерины («*В лесу, в самой чаще есть озеро. Совсем круглое. Очень глубокое, и вода в нем черная, как моя совесть, черная!*»). Забрав в арку, как в рамки жизни, историю любви и преступлений, режиссер наглядно вычленяет из лесковской истории тему предначертанности судьбы. Сама героиня, вглядывающаяся в опрокинутые, как в озеро, небеса, предстает на фоне собирающихся в поток каторжан, как бы сошедших с волжского парома и продолжающих свой путь этапом уже без нее – клейменной за двойное убийство арестантки. Дальше – воспоминания от

первого лица: проводы нелюбимого мужа, встреча с работником Сергеем, убийство обоих Измайловых, оборванная арестом свадьба и этап. Туминас почти зеркально повторяет начальную мизансцену спектакля, когда флэшбек сочленяется с настоящим, и Катерина «смотрится» в себя, как в черную воду, поет про озеро и решается на выбор. Еще мгновение – и Волга заберет ее вместе с разлучницей Сонеткой в свои темные воды.

Полифоническая структура оперы Шостаковича, в которой опорная роль отведена симфоническим антрактам (режиссер переводит их в игровой план, соединяя тем самым авторские – от Шостаковича – обобщения с действенным переводом на музыкальный язык истории от Лескова), как в капле воды отражается в сценической композиции. Даже дзанни, выпущенные режиссером в, казалось бы, чуждую им среду, в сцене свадьбы Катерины и Сергея

Н. Михаэль – Катерина Львовна,
Д. Дашак – Сергей.
Фото Д. Юсупова



воспринимаются древнегреческими мойрами. Среди тех, кто пирует и славит Катерину Львовну, что «солнца краше» (по Лескову – «приказчики, молодцы, мастерские с фабрик, заводов и сами хозяева со своими половинами»), они не кажутся незваными гостями, и державинское *«Где стол был яств, там гроб стоит; / Где пиршеств раздавались лица, / Надгробные там воют клики, / И бледна смерть на всех глядит»* исподволь воспринимается комментарием режиссера, совпадающим с ослабившейся и доведенной до трагифарсового звучания музыкой Шостаковича. И вот уже всеохватность взгляда композитора Туминас переводит во всеохватность режиссерской композиции, инстинктивно выстраивая ее как полифонию смыслов: судебный очерк Лескова превращен (как и у Шостаковича) в очерк истории всяя Руси.

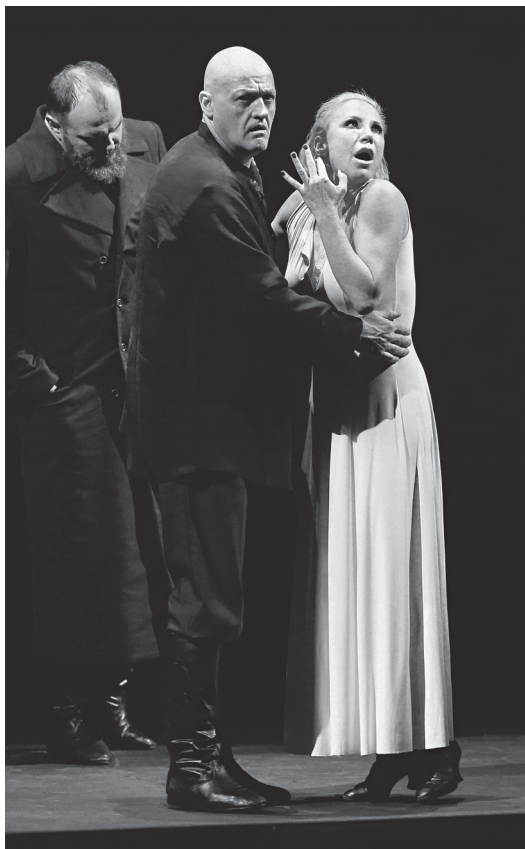
Живописные зарисовки каторжного этапа в начале спектакля и его финале – не только рамка частной истории, но и исторический портрет народа, обреченного жить, выживать и умирать в лагерях и на дорогах к ним¹.

Туминас чертит маршрут, о каком нельзя забывать, и превращает его еще в одну метафору, для восприятия которой важен исторический контекст: знаменитая правдинская статья «Сумбур вместо музыки» и последовавший за ней на четверть века запрет оперы «Леди Макбет Мценского уезда» воспринимаются как застенки для самого Шостаковича. Авторство пасквиля приписывают сотруднику «Правды» Борису Резникову, но строки о том, что композитор «словно нарочно зашифровал свою музыку, перепутал все звучания в ней так, чтобы дошла его музыка только до потерявших здоровый вкус эстетов-формалистов», несомненно, санкционированы Сталиным, присутствовавшим на премьере в Большом театре в 1935 году и более всего недовольным венчающей спектакль девятой картиной – каторжного этапа. Художественный текст Шостаковича, хоть и заимствованный у Лескова (1864), совпал по времени публикации с мощным строительством ГУЛАГа, чьи управления к 1936-му насчитывали свыше 700 тысяч человек. Как раз тогда Резников и писал, что «Леди Макбет Мценского уезда»

«построена по тому же принципу отрицания оперы, по какому левацкое искусство вообще отрицает в театре простоту, реализм, понятность образа, естественное звучание слова. Это – перенесение в оперу, в музыку наиболее отрицательных черт “мейерхольдовщины” в умноженном виде. Это левацкий сумбур вместо естественной, человеческой музыки».

Туминас в спектакле идет русским каторжным этапом от XVIII века до XX-го, от Владимирского тракта до Александровского централа, от Шлиссельбургской крепости до Воркутинского и Колымского ИТЛ. Там, на этом бесконечно изнурительном пути, героиня арестованной оперы Шостаковича поет свою арию про черное озеро.

В узких берегах изначальной редакции оперы «Леди Макбет Мценского уезда», поименованной композитором по названию первоисточника, развернуть подобную метафору Туминасу было бы куда как сложнее, но по настоянию гендиректора Большого театра Владимира Урина и главного дирижера Тугана Сохиева он взялся за вторую версию, сделанную Шостаковичем в 1955 г. и увидевшую свет рампы в 1962-м, на сцене Московского музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Музыковеды и критики корят Большой за сомнительный выбор – ведь с 1978 г., когда Мстислав Ростропович восстановил в правах «Леди Макбет Мценского уезда» в угоду компромиссной (как казалось многим, но не самому Шостаковичу) «Катерине Измайловой», на главных мировых сценах предпочтение отдают партитуре 1930 г. будто бы выражающей изначальный авторский замысел. Тут не вся правда. Помимо корректировки текста, сделанной по просьбе Шостаковича в 1950-х музыковедом Исаем Гликманом², во вторую редакцию добавлены и два мощнейших симфонических антракта (между первой и второй, а также седьмой и восьмой картинами), благодаря чему симфоническая композиция с кульминационным антрактом «Пассакалия» доведена до совершенства, а партитура – до исчерпывающего высказывания. Побывавший в «лагерных застенках» статей «Сумбур вместо музыки» и



А. Гонюков – Призрак
Бориса Тимофеевича,
Д. Дашак – Сергей,
Н. Михаэль – Катерина
Львовна.
Фото Д. Юсупова

«Балетная фальшь», написавший к 1950-м и протестную 5-ю, и Ленинградскую 7-ю (пассакалия из нее использована в партитуре «Катерины Измайловой»), и исповедальную 10-ю симфонии, переживший время компромиссов и разочарований, Шостакович при создании второй редакции оперы отнюдь не занимался самоцензурой, но правил текст с позиций пройденных лет и опыта познания мира, неделимого на жизнь и на творчество.

Абрис истории создания и редактирования партитуры интересует Туминаса не меньше, чем абрис очерка Лескова, переведенного на оперно-симфонический язык Шостаковичем.

Абрис становится важнее детали и раздвигает рамки частного случая до берегов всеобщей истории.

Туминас практически изгоняет конкретику со сцены, замещая бытовые подробности символами и превращая персонажей в архетипы. Купеческое подворье у него не предстает обжитым миром, как в спектаклях 1934 г. у Н.В. Смолича в Ленинграде и Вл.И. Немировича-Данченко в Москве, но отграничивается от мира внешнего двумя высоченными движущимися стенами кирпичной кладки. Посередине – пустота. Пустота и необжитость повсюду, и многое, что происходит по сюжету, вынесено за пределы места действия. Здесь, кажется, никто не работает, не озабочен тем, чтобы подмести, вымыть, убраться. Здесь не закусывают на виду, не пьют чай из самовара, и даже Борис Тимофеевич Измайлов ест посыпанные крысиной отравой грибки за глухой стеной. Здесь не видно жизни за окнами, за ставнями, а люди то и дело кажутся растущими в сумеречном свете тенями. Здесь не живет любовь, потому что не родятся дети («Я сама грущу, я сама грущу ... Самой веселее мне было бы, если бы родился ребенок»). Нет даже постели, где Катерине, утомленной ласками любовника, во сне является призрак свекра. Буднично, как сквозь стены, проходит он, призрак, мимо замерших Катерины и Сергея, усаживается на скамью – понапрасну прерывает он свой замогильный сон и никого особенно не пугает. Кажется, что даже призрак не способен перевернуть сознание Катерины и пробудить в ней совесть, а, стало быть, нет места вине и раскаянию.

Там, где ничего нет, где никто не работает, не ест, не любит, не рождает, никого не боится и ни в чем, по сути, не сомневается, важным становится только одно – страсть, мгновенно заполняющая собой и пустоту пространства, и полную душу. Страсть застит свет и не знает укоризны. Страсть как инстинкт и шестое чувство, заменяющее собой другие, не дает опомниться, остановиться.

Тут Туминас оставляет еще одну важную пометку, заставляет вспомнить о пушкинском Германне и старой Графине, о бродячих

сюжетах в литературе и вечных характерах в музыке, о том самом художественном контексте, который позволяет Туминасу на территории «Катерины Измайловой» поставить «Леди Макбет Мценского уезда». Это похоже на лучшие его работы в Театре им. Евг. Вахтангова, ибо умение расставлять собственные метки, по сути, и есть стиль, отличающий художника с авторским взглядом на театр, от умелого ремесленника, выдающего копии за оригиналы.

Одного движения мощной художественной воли Туминаса в крепких стенах императорско-кремлевского Большого театра для того, чтобы новая постановка «Катерины Измайловой» стала событием мирового уровня, конечно, было бы недостаточно без единомыслия с музыкальным руководителем и дирижером спектакля Туганом Сохиевым, сценографом Адомасом Яцовским, хореографом-постановщиком Анжеликой Холиной, хормейстером Валерием Борисовым, художниками по костюмам и свету – Марией Даниловой и Дамиром Исмагиловым.

Маэстро Сохиев обнаруживает предельно точное совпадение двух симфонических форм – партитуры Шостаковича и режиссерской композиции Туминаса, выявляя в высоких (арфы) и нижних (фаготы) границах музыкальной текстуры объем эпического взгляда на уникальный материал. При этом ведет оркестр без пафосного надрыва, на какой с легкостью поддаются иные интерпретаторы оперы. Вокально-речевые партии солистов и хора вписываются в этот взгляд безуспешно, как того и хотел Шостакович, не отделявший вокальные строки от инструментальных и «собиравший» их в общее звучание, в единый голос. Сохиев сочетает музыкальные краски – как талантливый художник сводит их на холсте, – пока, наконец, вещь не предстает в полном объеме. Лиризм, выявляемый Сохиевым в оркестровой партии, постепенно приводит к рождению чувства, какому Туминас отказывает в правах практически на протяжении всего действия – до покаянной арии героини про глубокое озеро, за которой – смерть.

Важно, что немка Надя Михаэль, приглашенная на титульную партию, несмотря на

экспрессионистскую природу дарования (лирика кажется изъятая из тембра ее крупного вагнеровско-штраусовского драматического сопрано), находит убедительные сценические и вокальные подтверждения рисунку роли – от почти животной, скроенной хореографом под лексику *contemporary dance*, пластики тонкого тела до прозрачных смысловых *piano* финального монолога-исповеди, когда недвижимая, она, наконец, прислушивается к голосу сердца и фатальному зову судьбы.

Джон Дашак, уже певший партию Сергея в Английской национальной опере (в первой редакции), яркий по голосу и фактуре, чувствует замысел режиссера: кинематографическими крупными планами он показывает и влечение, и страсть, и рождающийся инстинкт самца-собственника.

Важно, наконец, что сам спектакль практически не оставляет поводов для затянувшегося спора, насколько правомерно приглашение режиссеров, работающих в драматических театрах, ставить на оперной сцене. Туминас, похоже, поставил итоговую метку и в этой бессмысленной дискуссии.

¹ Последняя реплика Старого каторжника «разве для такой жизни рожден человек?» была Шостаковичем дописана во вторую редакцию оперы по просьбе режиссера Л.Д. Михайлова при постановке спектакля в Московском музыкальном театре им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко (1962).

² По воспоминаниям И.И. Гликмана, для второй редакции оперы Д.Д. Шостакович оставил первоначальное название. Под названием «Катерина Измайлова» первая редакция оперы была поставлена Вл.И. Немировичем-Данченко в 1934 г. в Музыкальном театре его имени, а при постановке второй редакции в Музыкальном театре им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко в 1962 г. композитор Ю.А. Шапорин посоветовал режиссеру Л.Д. Михайлову сохранить название, данное Вл.И. Немировичем-Данченко, после чего оно и закрепилось за второй редакцией оперы.