



Любовь
Казарновская
СТРАСТИ ПО ОПЕРЕ

О музыке и музыкантах

ГМ Классика лекций

Любовь Юрьевна Казарновская

Страсти по опере

Серия «Классика лекций»

Текст предоставлен издательством
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=64027526
Страсти по опере: АСТ; Москва; 2020
ISBN 978-5-17-121896-6

Аннотация

«Страсти по опере» – новая книга Любви Казарновской. Это невероятное погружение в мир оперы можно с полным правом назвать романом об опере или романом с оперой, столько искренней любви и к музыке вкладывает автор в свое повествование. Но также это и настоящая энциклопедия музыкального театра. Любовь Казарновская рассказывает о судьбах великих музыкантов, о проблемах современного театра, о собственном сценическом опыте, делится мыслями о будущем великого жанра оперы.

Предыдущая книга певицы «Оперные тайны» стала настоящим бестселлером и получила высокую оценку как профессионалов, так и любителей оперы.

В формате PDF А4 сохранен издательский макет.

Содержание

Сила моей судьбы	6
«А теперь спой мне!»	9
Посланец Верди	11
Прошей суровой ниткой...	14
Леонора на набережной Мойки	20
А потому, что патриоты...	25
Без проходных ролей	29
La forza del destino	32
Страсти по мечу, яду и костру	36
Кто откупорит шампанское?	37
«Справедливость? Да что она может против штыков?»	44
«А кто была третья швабра?»	46
С «Трубадуром» по всему свету	52
«Коротки наши лета молодые...»	55
Виолетты былых времён	56
Женщина, разбившаяся о свою любовь	67
Поймай «Царицу ночи»	72
Александр Дюма (сын). Отрывок из романа «Дама с камелиями»	77
Лиловые сумерки старой Генуи	80
Модерн по-генуэзски	84
Верди как лирик	93

Трагическая сказка и её героиня	95
Козырная ария	101
Под сенью Монфокона	109
Зачем любить, зачем страдать – ведь все пути ведут в кровать?	116
Музыкальные тайны мадридского двора	121
Лишён чувства юмора в социально опасной форме	122
Париж, Неаполь, Милан, Модена	129
Молчащая по-французски	141
«День господней гневной силы...»	148
Крестьянин из Сант-Агаты и кудесник из Пасси	149
Великая книга «святого человека»	155
Как достать звезду с неба	160
Крики из ада в Grosses Festspielhaus	164
Месса или опера?	169
Dies Irae	176
Конец ознакомительного фрагмента.	177

Любовь Казарновская

Страсти по опере

© Любовь Казарновская, 2020

Сила моей судьбы

*«...Из вердиевских партий, из вердиевских арий мне наиболее заметны и дороги те, которые сопровождали меня на протяжении всей моей жизни. Например, Леонора, *Race t'io Dio* из «Силы судьбы». Но разговор о них в следующей книге...»*

Оперные тайны



...Ария Леоноры *Race, mio Dio* из заключительного акта вердиевской «Силы судьбы» волновала мне душу всегда. Как и музыка Джузеппе Верди. Волновала с самых молодых лет. С тех пор, как я вообще начала ощущать себя певицей. А точнее – с того момента, когда я впервые услышала арию Виолетты в исполнении Марии Каллас.

А ещё на той пластинке 1961 года в Гранд-опера, были и *Race, mio Dio*, и каватина Нормы, которую я тоже обожала. Но *Race*... Я поняла, что жизнь моя кончена – я должна это петь! Я сразу же стала читать либретто «Силы судьбы», была просто потрясена и решила, что когда-нибудь обязательно *Race* спою. Эта ария идеально ложится на моё нутро, на мой голос, мой темперамент, моё *piano*, наконец.

Но как следует заниматься ею с Еленой Ивановной Шумиловой мы начали только перед конкурсом имени Глинки 1981 года. «Надо показать себя в серьёзном репертуаре во всей красе», – говорила она мне.

«А теперь спой мне!»

И вот с начала четвёртого курса мы начали впевать сперва ариозо Дездемоны из третьего акта – *Esterrefatta fisso lo sguardo tuo tremendo*, а потом *Pace* – она была в числе тех, что рекомендовались для исполнения на третьем туре.

Класс же Шумиловой находился рядом, стенка в стенку, с классом Гуго Ионатановича Тица, который был тогда деканом вокального факультета. И если он слышал что-то красиво звучащее из соседнего класса, то реагировал очень живо, прибежал и говорил: «Шикарно! А ну-ка спой теперь мне!»

И вот так однажды я и пробисировала ему арию Леоноры. «Отлично, ты невероятно выросла! Не хочешь эту арию спеть на дипломе?» – такова была его резолюция. А ведь он меня никогда не хвалил. Наоборот. Тиц был сдержанным, строгим человеком...

Елена Ивановна сказала ему: «Нет, у нас на диплом заявлен «Трубадур», а «Силу судьбы» она споёт на конкурсе!» Тиц спросил: «А что ещё на третьем туре?» Я ответила: «Ещё сцена письма Татьяны». «Ну, это на высокую премию!» – так говорил Гуго Ионатанович.

Тогда я даже мечтать не смела спеть это на сцене. Но эта ария действительно принесла мне очень большой успех, и Фуат Шакирович Мансуров сказал тогда, что исполнение было очень яркое. Как и сцена письма Татьяны. И ещё я была

счастлива оценкой, которую дали мне наши прославленные певицы – Медея Амиранашвили и Мария Биешу. Подробнее об этом я расскажу в следующей главе.

С тех пор я четыре с половиной года жила с тайными мыслями о том, чтобы когда-нибудь спеть Леонору целиком и полностью. Жила до встречи с Евгением Владимировичем Колобовым. Разумеется, я видела имевшую совершенно грандиозный успех в Москве и Ленинграде постановку «Силы судьбы», которую он сделал в тогдашнем Свердловске, ныне Екатеринбурге. К моменту же нашей встречи в 1985 году он работал уже в Мариинском театре, куда его «забрал» Юрий Темирканов, и готовил премьеру той же «Силы судьбы»... Она была назначена на декабрь.

Посланец Верди

А в Мариинском театре накануне премьеры, в которой участвовали Евгения Целовальник, Лариса Шевченко, Юрий Марусин, Ирина Богачёва, Евгения Гороховская, Сергей Лейферкус, Николай Охотников, Александр Морозов и другие корифеи, ситуация сложилась просто экстраемальная!

Буфетчица в служебном буфете заболела гепатитом и, продолжая ходить на работу, заразила половину балетной труппы и половину оперной! В числе заболевших тогда оказались и Лариса Шевченко с Алексеем Стеблянко. Иными словами, на дона Альваро и на Леонору осталось по одному составу. Что хочешь, то и делай. А партия Леоноры – тот ещё и очень крепкий орешек!

И понятно, что Колобова, музыкального руководителя спектакля, это не могло не беспокоить. Где он услышал меня – или обо мне, – просто не знаю. Но он приехал на моих «Паяцев» и остался на следующие спектакли – «Битву при Леньяно» и «Паяцев». А мне всё время шептали в уши: «Погляди, вон там сам Колобов сидит...»

Сейчас уже довольно трудно объяснить, кем был для музыкальной Москвы той поры только что продирижировавший свердловской «Силой судьбы» Колобов. Тем, что он творил тогда с оркестром, потрясло ну буквально всех, он казался только что не богом итальянской музыки, посланцем

самого Джузеппе Верди! Разумеется, наслышана о нём была тогда и я.



Евгений Владимирович Колобов

Два дня – это, напомним, был уже октябрь 1985 года – Колобов меня слушал и после второго спектакля пришёл за кулисы. Мы познакомились, и он мне сказал: «Люба, у меня к вам предложение... Давайте учите Леонору. У нас вот такая ситуация перед премьерой, а я идеально слышу ваш голос в этой партии». Я на всякий случай спросила: «Евгений

Владимирович, а когда премьера?» – «В декабре». – «А вы уверены, что я...?» – «Да, времени мало, я согласен. Будете приезжать в Питер на певки и на общие репетиции».

И я стала ездить каждые выходные на «Красной стреле», уже почти жила в ней – при этом от спектаклей в моём театре меня никто не освобождал! И каждое занятие с Любовью Орфёновой мы стали начинать с отрывков из «Силы судьбы» – причём самых трудных.

Прошей суровой ниткой...

Это прежде всего начало, потом дуэт с Альваро и следующая за ней большая картина, в которой Леонора слышит, как поёт Прециозилла, слышит разговор своего брата с ней... Это невероятно сложный ансамбль, там надо «висеть» на *piano*, в верхнем регистре.



А третья картина, где моя героиня, прибегая в монастырь к падре Гуардиано, сразу оказывается на сцене и больше не уходит? *Son giunta*, потом *Madre, pietosa Vergine* – невероятно трудная ария, дуэт с падре Гуардиано и молитва *La Vergine degli Angeli*, это всё подряд!

Основная трудность в том, что Леонора там – главное действующее лицо. А в чисто певческом отношении она содержит очень большой голосовой пробег, большой разнос по диапазону. Там Верди, требуя показа всей твоей вокальной палитры, поднимает тебя с самого низа, с *si* малой октавы до *si* второй. Вокальная и драматическая нагрузки очень серьёзные. И так – постоянно!

Сквозь густую, насыщенную музыкальную и драматическую ткань этой сцены никто не должен услышать твоей озабоченности собственными вокальными проблемами. Если в «Трубадуре» ты можешь себе позволить *D'amor sull'ali rosee* просто красиво спеть, то здесь – ничего подобного!

Тут каждый миг существования на сцене должен быть настолько оправдан, настолько прошит суровой ниткой прямо через сердце. И если ты отдаёшь себя роли целиком, до конца, если ты воспринимаешь своё пребывание на сцене не как формальное вокализирование на написанных Верди красивых и гармоничных нотах, то все эти интонационные спады и подъёмы, спады и подъёмы выматывают невероятно. Вот

здесь – voce sfogato¹.

«Не оставляй меня, Матерь Божья, я всё сделаю для того, чтобы искупить свою вину, я готова умереть, прости и заступись за меня». Ни в коем случае нельзя петь это грубо, с выкриком, с нахрапом. Ведь в пении Леоноры столько оттенков и нюансов, столько переключений и переходов настроения, это её последняя надежда – обращение к Божьей Матери.

И если слова и ноты этого монолога не прочувствованы, не спеты – взаправду! – твоим сердцем и не «политы» твоей кровью, то на сцене тебе делать просто нечего. И вдобавок надо найти те краски, те ресурсы в своём голосе, которые будут отличать эту роль от других героинь Верди. Мало быть хорошим, профессиональным вокалистом – требуется мастерство драматического артиста. Тогда действие наполнится ярким содержанием.

Каждый такт в «Силе судьбы» у Верди – по сравнению с его предыдущими операми – имеет большую драматическую нагрузку и окрашен совершенно разными экспрессивными красками. Там он – почти через десять лет после «Риголетто», «Трубадура» и «Травиаты» – уже зрелый художник, который, как опытные «старые голландцы», знает цену буквально каждому мазку, каждой детали. И, разумеется, постигая сущность этой живописи, я буквально не щадила себя. При этом, не стану скрывать, у меня были опасения, что эта партия мне не совсем по голосу.

¹ О voce sfogata подробнее – на стр. 75–76.

Работая с Колобовым, я не раз вспоминала Евгения Фёдоровича Светланова, который во время работы над ролью Февронии мне однажды сказал: «Люба, ни за что не волнуйтесь. Оркестр будет очень деликатно звучать в «плотных» местах, чтобы нигде вы не форсировали, не давали больше, чем можете». И Колобов, подобно ему, был мастером аккомпанемента, изумительно чувствительным к тембральным краскам и динамике: при полноценном звучании оркестра он нигде не «забивал» солистов. Это качество когда-то воспитывали у дирижёров. А сегодня – увы... Громко, ещё громче! А вы, певцы, извольте меня переорать. В этом одна из причин исчезновения тембральных голосов...

Если певец на репетиции предлагал Колобову что-то своё, он относился к этому очень внимательно. Однажды я начала: «Евгений Владимирович, а что, если здесь сделать большое *diminuendo*, а здесь, наоборот, *crescendo*...» А он перебил: «Да какой я тебе Евгений Владимирович? Давай – Женя, Люба... Ты завтра приходишь на оркестровую корректуру и прямо предлагай. Тем более то, о чём ты говоришь, совпадает с тем, что есть в партитуре Верди. У Жени (*Целовальник*. – Л. К.) очень крупный голос, и ей, может быть, здесь будет неудобно... А ты играй красками, играй голосом, играй палитрой, предлагай любые нюансы и оттенки...»



Большой Каменный театр в Санкт-Петербурге, где состоялась премьера «Силы судьбы»

И действительно, Колобов работал со мной настолько бережно и точно, что в этой роли я не испытывала особых затруднений. Хотя головой и понимала, что для «Силы судьбы» я ещё мала. Мне всего-то двадцать девять, я ещё целиком сижу на лирическом репертуаре, и вдруг – такой выбор!

Леонора на набережной Мойки

На одном из премьерных спектаклей – как раз тогда, когда пела я, присутствовал Темирканов. После спектакля он пришёл за кулисы и пригласил меня перейти в труппу Мариинского театра: «То, что вы сегодня показали – серьёзная, очень серьёзная заявка».

Теперь, размышляя об этом успехе, я понимаю, что тогда мне очень помогли выступления в роли Недды в «Паяцах» – там местами очень плотное, настоящее веристское звучание. Колобов не стеснялся мне об этом напоминать: «Не бойся где-то, как с фра Мелитоне, в дуэте с падре Гуардиано *Padre Cleto* явить такой крик души... Ничего плохого в этом нет – это такие натуральные реалистические краски – как на картинах старых мастеров».



Репетиция спектакля «Сила судьбы» в Кировском (Мариинском) театре

Говорю здесь и скажу ещё не раз, что Колобов за пультом – это было просто феноменально. Как он играл увертюру к «Силе судьбы»! Ту самую, которой ещё не было на абсолютной петербургской премьере и которую он с полным, как я уверена, основанием поставил между первым, ставшим фактическим прологом, актом и актом вторым. Это та самая увертюра, которая давным-давно сидит в печёнках и у дирижёров, и у оркестрантов, не говоря уже о зрителях! Нет такого классического «итальянского» концерта – независимо от зала и аудитории, – где бы её сегодня не играли. Иногда так и хочется сказать – «лабали»...

А Колобов... Он её читал по-особому, по-своему. И я сама, и все, кто был в зале, слышали, как после заключительного её такта зал вставал и просто, не подберу другого слова, орал. Это было просто торнадо!

Было какое-то чисто физическое ощущение, что откуда-то из-под оркестра вырывались какие-то потусторонние огненные всполохи. Было ощущение контраста между subtilной фигурой Колобова – и теми какими-то невероятной силы электрическим разрядами, той силой и мощью, которую поразительнейшим образом она излучала. И диво ли, что оркестры обожали с ним играть – и играли блестяще?

Тем более что Колобов вставил в общепринятую, милан-

скую версию «Силы судьбы» 1869 года те фрагменты, которые Верди, по сравнению с петербургской, сократил. Например, сцену смерти Леоноры из последнего акта. Доходило до того, что все полушутя-полусерьёзно спрашивали у Колобова: «Это ты написал?» А тот очень серьёзно отвечал: «Нет, это Верди!»

В «Силе судьбы» больше всего я обожала уже упомянутую мною огромную третью картину. И, разумеется, последний акт – там, где моя любимая *Pace, mio Dio*. Хотя с точки зрения чисто драматургической «Сила судьбы» для исполнительницы роли Леоноры не очень удобна – ведь после третьей картины она долго, целый третий акт отсутствует на сцене. Как тут не расслабиться, не потерять кураж? Каждый ведёт себя по-своему: одни ложатся на диван, другие гоняют за кулисами чай...

Лично я уверена, что так на последний акт собраться просто невозможно. Как поступала я? После третьей картины я для последней картины напяливала этакую льняную робу с капюшоном, как сейчас помню, песочного такого цвета. А на них – шубу или пальто и – прямо на улицу! Бродить вдоль канала Грибоедова или Мойки и думать о том, как не потерять ни на секунду свой, как говорят сегодня, драйв, заряженность на спектакль... Конечно, встречный народ реагировал немного странно, смотрели как на сумасшедшую. Но мне это было решительно всё равно! Перед самым началом четвёртого действия я выпивала маленькую чашку кофе в

нашем буфете и шла на сцену в полной боевой готовности. Такой, что Колобов однажды сказал мне: «У меня такое впечатление, что в тебе какую-то батарейку поменяли!» А так, наверное, и было...

А потому, что патриоты...

Мне немного странно и очень жалко, что «Сила судьбы» сегодня – довольно редкий гость в репертуаре оперных театров, в первую очередь отечественных. Для меня по роскошной музыке, по эмоциональному насыщению голосов и их раскладу это одна из самых любимых вердиевских опер.

И грех забывать о том, что это единственная опера Верди, написанная для России, для санкт-петербургского Большого театра – его здание, до неузнаваемости перестроенное, находится напротив Мариинского театра.

Более того – именно ради её постановки Верди со своей супругой, Джузеппиной Стреппони, дважды (!) приезжал в Россию. Вроде бы и честь ему воздавали вполне по заслугам – император Александр II на премьере (правда, не на первом спектакле – захворал!), орден на шею... Орден, откровенно говоря, далеко не первый сорт – Станислав второй степени. Такой не давал даже права на потомственное дворянство и выслуживался в основном средней руки чиновниками за многолетнее беспорочное просиживание седалищ в присутственных местах. Но Верди всегда был более чем равнодушен ко всякого рода «лычкам»...

Публика приняла «Силу судьбы» в исполнении итальянской оперной труппы с восторгом. Критика же в лучшем случае снисходительно, сквозь зубы одобрила, в худшем – об-

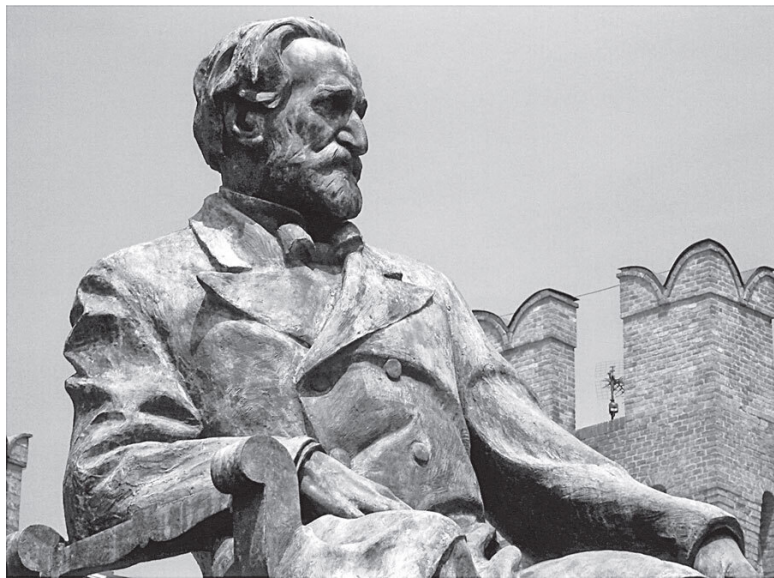
ругала и охаяла без милости. В советские времена, при всём уважении к «маэстро итальянской революции», о такой реакции писали одобрительно. Мол, все русские композиторы, независимо от групповых и иных пристрастий, объединились в борьбе за национальную русскую оперу...

За какую из трёх, позвольте спросить? За официальную «Жизнь за Царя»? За гениального, но на редкость тяжело-весного «Руслана»? За невыносимо скучную для тогдашней публики «Русалку»?

Больше ничем русские композиторы той поры похвастаться не могли. А Мусоргскому в год премьеры «Силы судьбы» – двадцать три, Чайковскому – двадцать два, Римскому-Корсакову – так и вовсе восемнадцать... Все их без всякого преувеличения шедевры были впереди. А «праведный» гнев и обличительный пыл автора «Юдифи» и «Вражьей силы» Серова объяснялся, как легко сегодня убедиться, не достоинствами и недостатками, мнимыми или существующими, оперы Верди, а его несусветно высокими, по мнению исконно-посконных злопыхательствовавших критиков, гонорарами. Пусть и заслуженными. А считать деньги в чужом кармане – последнее дело...

Верди был не первым и не последним из знаменитых композиторов, которые посещали Россию. В ней побывали и Ференц Лист, и Роберт Шуман, и Гектор Берлиоз, и Рихард Вагнер. И любой из этих визитов находил – раньше или позже – отражение в письмах или мемуарах тех, кто так или иначе

встречался с заезжей знаменитостью. Верди же как будто и не бывал!



Памятник Дж. Верди в Буссето

Сам он писал к своей старой приятельнице, графине Маффеи, что и в Петербурге, и в Москве бывает в высшем обществе, встречается со множеством самых разных людей – это, между прочим, всю жизнь не переносившему лишнего слов нелюдимому «медведю» из Сант-Агаты вовсе не было свойственно! Где отзывы – хотя бы краткие, мимолётные,

мнения, мемуары этих людей? Их нет.

И только из значительно более поздних документов мы знаем о том, что Верди во время своего пребывания в России познакомился и подружился, например, с семьёй основателя Московской консерватории Николая Рубинштейна. Остаётся признать, что «музыкальная общественность» из ложно понимаемых ею «патриотических» чувств объявила автору «Риголетто» и «Трубадура» своего рода бойкот...

И отчасти права критика была только в одном. В том, что «Сила судьбы», написанная по очередной «трескучей» и кровавой испанской драме, – а Верди, между прочим, хотел писать для Петербурга оперу по «Рюи Блазу» Гюго! – для понимания совсем ненамного проще лежащего в той же драматургической плоскости «Трубадура». При том, что Франческо Мария Пиаве, самый усердный и плодовитый либреттист Верди, в чём-то эту драму упростил, в чём-то подчистил, а чём-то даже чуть добавил страстей и крови – что, собственно, и нужно было композитору.

Но ему были нужны и соответствующего класса исполнители. Конечно, Верди было обидно, что петербургскую премьеру пришлось отложить на год. Но первоначально предназначавшаяся для роли Леоноры Эмма Лагруа по своему вокальному и артистическому потенциалу никак не устраивала его.

Без проходных ролей

А последующая сценическая история «Силы судьбы» ясно показала, что она требует не одного-двух, а сразу четырёх (а ещё лучше – пятерых!) выдающихся исполнителей – на роли Леоноры, дона Альваро, дона Карлоса, падре Гуардиано и, пожалуй, Прециозиллы. И у всех сложный, очень сложный вокал. Например, у брата Леоноры дона Карлоса – об этом говорили наши исполнители, Сергей Лейферкус и Валерий Алексеев. И если у Алексеева Карлос был более или менее привычным оперным злодеем, то Лейферкус представлял его таким колючим, жёстким, непримиримым мстителем-обличителем...

В «Силе судьбы» нет ни одной проходной роли. Ни одной! Если кто-то, особенно из числа первых четырёх, из ансамбля выпадает – пиши пропало.

Такой ансамбль был у известного в прошлом итальянского дирижёра Франческо Молилари-Праделли. В марте 1958 года под его управлением – по счастью, сохранилась чёрно-белая видеозапись этого спектакля – в «Силе судьбы» выступили Рената Тебальди, Франко Корелли, Этторе Бастианини и Борис Христов. В роли падре Гуардиано, кстати, нередко выступал и другой великий болгарский бас, Николай Гяуров. Даже в небольшой роли ффра Мелитоне на сцене неаполитанского театра San Carlo тогда выступил прекрас-

ный баритон Ренато Капекки! Есть и чуть отличающаяся от этого варианта аудиозапись – там дона Альваро поёт Марио дель Монако...

Когда я смотрела эту запись, я просто плакала. Хотя я знаю в «Силе судьбы» каждую ноту, каждый такт, каждый поворот. Но для меня это было настоящим открытием, потому что эти голоса очень естественно сложились в какой-то невероятный, роскошный, а главное – единый, цельный букет, аромат которого хочется вдыхать без конца, погружаясь с головой в эту музыку, и вправду кайфовать от каждой ноты, написанной Верди.

Леонора в «Силе судьбы», Виолетта Валери в «Травиате», отчасти Джильда в «Риголетто» – это роли для большой актрисы. Меня не без основания спросят: а как же Рената Тебальди, которая, очень деликатно говоря, никогда не отличалась яркими актёрскими данными?

А я уверенно отвечу, что у Тебальди в голосе было столько тембральных красок, столько драматизма и настоящей итальянской, постоянно натянутой голосовой струны, что публика просто не успевала обращать внимание на её актёрские данные – тембром она передавала всё! Говорят, что потрясающей драматической актрисой в этой роли являла себя, например, молодая Роза Понсель. Или Клаудиа Муцио. А Тебальди выражала этот написанный Верди драматизм единственно через голос.

Сколько я пересмотрела постановок «Силы судьбы» – не

счесть... И так горько, когда голоса и драматическое наполнение не соответствуют великому пафосу оперы Верди!

La forza del destino

Я готова согласиться и с теми, кто считает, что в самом названии этой оперы есть нечто мистическое. Спросите у специалистов по шифрованию и декодированию – они вам наверняка растолкуют, что в нём есть некий загадочный код. И расскажут с фактами в руках, что при постановках «Силы судьбы» нередко случается что-то непредвиденное и часто даже неприятное.

Как это было, например, в одной из постановок La Scala – кажется, это было лет двадцать назад, была ещё жива Рената Тебальди. Она предупредила дирижировавшего спектаклем Риккардо Мути: «Ждите сюрпризов!» Мути только хмыкнул: «Ну ты и суеверная!» А дива невозмутимо отвечала: «Не веришь мне? Так давай посмотрим!»

И вот премьера. Первый акт. Исполнительница роли Леоноры на ровном месте попадает ногой в суфлёрскую будку. Сильный вывих ноги – еле-еле допела, ей срочно делают обезболивающие уколы. Антракт длится полчаса. Второй акт – заваливаются декорации, два артиста хора от удара теряют сознание. Антракт – сорок минут. А в третьем акте тенор, исполнитель роли дона Альваро, внезапно теряет голос. И страшущий его певец, срочно выехавший на подмогу, наглухо застревает в пробке. Антракт – час! Короче говоря, уже далеко за полночь, когда спектакль ещё не был закончен,

торжествующая Тебальди сказала Мути: «Вот! Я тебе говорила!»



Семана Санта (святая неделя) в Севилье

А что касается меня лично... Мне тоже иногда начинает казаться, что во время исполнения этой музыки на сцене царит атмосфера совершенно особая. Было однажды так. Я в Мариинском пою третью картину, *La Vergine degli Angeli*. Леонора там стоит на коленях в чуть приподнятой над сценой маленькой крипте. Я, как положено, поворачиваюсь вместе с хором, и вдруг вижу где-то над царской ложей, в районе балкона, какой-то яркий голубой свет, что-то вроде от-

крывающегося тоннеля... Я, грешным делом, подумала, что у меня уже галлюцинации начинаются. Чисто машинально продолжаю петь, но уже меня начинает затягивать в это голубое пространство, у меня широко открываются глаза, а в зобу, как у классика, просто дыханье спёрло.

Колобов в антракте меня спросил: «Да что с тобой случилось? Ты каким-то особым звуком пела, мне казалось, что ангелы на небесах зазвучали. Это было просто парение ангела над землёй! Я даже не знал, что с оркестром делать – я просто сложил руки и на тебя смотрел...»

Я ему рассказала про тоннель и услышала в ответ: «Вот чтоб ты всегда его видела!» Это было просто невероятно, но больше такого ухода в иные сферы со мной не случилось. Вот всё совпало! Одно наложилось на другое: молитва, дивное звучание оркестра и мой какой-то очень специфический настрой в этот момент привели к тому, что я «улетела». Это было просто феноменально...

К сожалению, этот тайный смысл названия оперы сыграли со мной и роковую роль. В 1991 году я должна была петь премьеру «Силы судьбы» в Wiener Staatsoper с Хосе Каррерасом! Но накануне у меня умирает мама. О том, кем она была для меня, я уже рассказала в книге «Любовь меняет всё» – повторяться не стану. Я, естественно, улетаю в Москву, и никак иначе я поступить не могла.

А в театре как раз в это время пришла к власти новая дирекция – Эберхард Вехтер и Иоан Холлендер. Холлендер

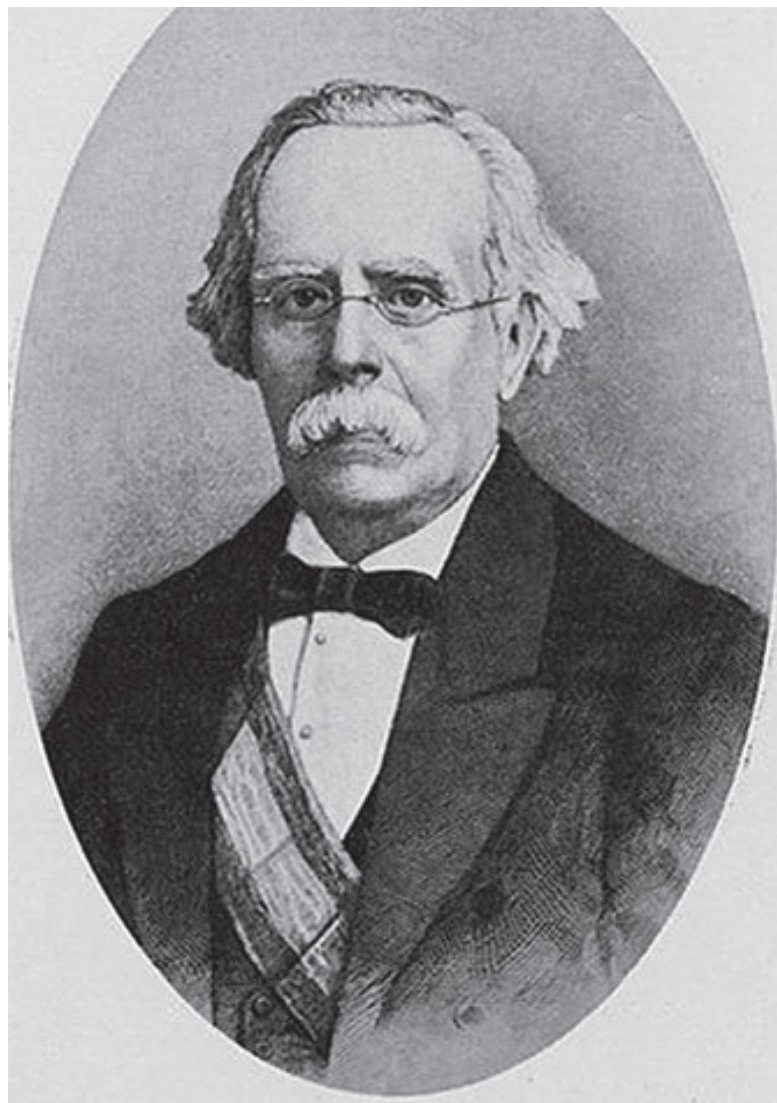
был просто в бешенстве и сказал Роберту: «Ну и что? Когда у меня отец умер, я тем не менее присутствовал на спектакле». Но присутствовать – одно дело. А петь – совсем другое! Холлендер тогда на меня страшно обиделся... А я настолько была занята новым, не менее интересным для меня репертуаром, что «Силу судьбы», кроме как в концертном исполнении на фестивале музыки Верди в Овьедо, мне больше нигде спеть не пришлось...

Страсти по мечу, яду и костру

«Трубадур», наверное, самая странная опера в мировом репертуаре. Больше нигде гениальная, потрясающая, просто прожигающая сердце и душу музыка – никакие эпитеты не будут тут чрезмерными! – не сочетается с таким количеством сюжетной ватпуки. Больше нигде не возносится в такие выси на эмоциональных крыльях мелодии невыносимейшая тягомотина, каковую представляет собой «трескучая» историческая драма Гутьерреса.

Кто откупорит шампанское?

Надежда Матвеевна Малышева не раз говаривала мне: «Любанчик, ты знаешь, Станиславский тоже спрашивал: кто может мне объяснить, кто кого в этой опере и зачем в костёр бросил? И по какой причине?» Так что там без пол-литра ну просто не разобраться! А артисты МХАТа и артисты оперной студии Большого театра очень смеялись над содержанием этой оперы, говоря, что просто приз надо дать тем, кто поймёт, о чём она вообще!



Они, конечно, ничего не знали, не ведали о той бутылке старого шампанского для почитателей оперы «Трубадур», что вмурована в стену рестораника для меломанов неподалёку от «Ла Скала» – эту историю я рассказывала в предыдущей книге.

Можно рассказать и о том, что Верди, приезжая на постановки своих опер в разные города Италии, первым делом сзывал городских шарманщиков и скупал у них инструменты – чтобы не исполняли у него под окнами «мотивчики» из «Трубадура» и «Травиаты»!

Никто не спорит: нет числа вопросам, что возникают даже при самом поверхностном знакомстве с содержанием «Трубадура». С какой стати мама Азучены, прокравшись в покои старого графа, вдруг решила напакостить его ребёнку? Что он ей, бедненький, сделал? Цыгане так ни с того ни с сего не поступают. А рассказ Азучены? Цыганки своих детей чувят, как животные, за версту, а эта почему-то хватает своего же ребёнка и бросает в костёр. Знала она, что ли, всё наперёд про Манрико и графа ди Луна?



Башня Трубадура в Сарагосе



Граф Камилло Бенсо ди Кавур

Верди на такого рода вопросы и насмешки, исходившие как от друзей, так и от прессы, реагировал очень остро. Ведь для него Испания XIV века, Испания времён графства Урхель² была не более чем декорацией, маскировавшей разговор о довольно мрачной эпохе, наступившей в Европе после подавления революций 1848–1849 годов. Головорезы из законных и не очень бандформирований графа ди Луна очень напоминали туповатых австрийских солдат, а цыганка Азучена виделась матерью, чьи сыновья ушли драться за единую Италию.

И рядовые итальянцы этот эзопов язык отлично понимали. На Апеннинах охотно расскажут и о том, что однажды граф Камилло ди Кавур ожидал – вместе с собравшейся под его окнами толпой – известия об исходе какой-то важной битвы. И вот граф выходит на балкон и, вместо того, чтобы просто сказать, что вот, мол, дорогие соотечественники, всё отлично и битва выиграна, открывает рот и... хриплым голосом и куда-то немножко мимо нот запекает стретту Манрико! Такое могло быть только в Италии...

² Графство Урхель – феодальное государство на северо-востоке современной Испании, в Каталонии. Возникло как территориальная единица королевства франков в VIII веке.

«Справедливость? Да что она может против штыков?»

«Трубадуром» заканчивается молодость Верди – в год премьеры ему исполнилось сорок лет. Он был по-крестьянски скрытен, исключительно скуп на проявления внешних эмоций и кто знает, что творилось в его душе в то время, которое мы теперь зовём «кризисом среднего возраста»? В письмах он откровеннее: «Сила всё ещё правит миром... Справедливость? Да что она может против штыков?»

Чьих – отморожков графа ди Луна? А спустя некоторое время – ещё страшнее. Меня упрекают, пишет Верди в одном из писем, что в «Трубадуре» слишком много смертей (*уточним – пять. – Л. К.*). «Но разве не всё ли в конце концов в жизни – смерть?» – восклицает он.

А когда мы говорим о «музыкальной» молодости Верди, то подразумеваем чисто номерные оперы с со всевозможными вокальными экзерсисами и «бриллиантовыми» верхними нотами в стиле романтического бельканто, оперы, в которых практически нет сквозного действия.

Подразумеваем ряд, который начинается «Набукко», продолжается «Двумя Фоскари» и «Аттилой», и отдельные его протуберанцы ещё освещают и «Бал-маскарад», и «Дона Карлоса», и даже «Отелло». Даже в одновременно с «Трубадуром» создававшейся «Травиате» есть слитность действия,

элементы драматургического единства. Тут же, как и в былые дни, – речитатив, ария, снова речитатив, кабалетта...

Всего-то три месяца спустя после премьеры «Трубадура» Верди признаётся одному из друзей, что уже не стал бы писать оперу на сюжеты, подобные «Набукко» или «Фоскари», в которых масса интересных сценических ситуаций, но нет контрастов, в которых натянута только одна струна. Возвышенная, но всегда одна и та же.

«А кто была третья швабра?»

В те годы, когда я работала в театра Станиславского и Немировича-Данченко, а потом и первые годы в Мариинском, Верди был едва ли не главной моей страстью, моей землёй обетованной. Но в театре на Пушкинской, ныне снова Большой Дмитровке, вердиевские оперы многие годы вообще не шли, и только в последние годы моей работы там в репертуаре появилась экзотическая для нашей сцены «Битва при Леньяно» – об этой роли я рассказывала в предыдущей книге. Мне по молодости лет очень нравились такие, образно говоря, упражнения на вокальных брусках.



Паоло Гаванелли и Любовь Казарновская в опере «Трубадур», Чикаго

Продолжая спортивные ассоциации, я бы сказала, что проверяла себя, в какой мере мне удастся прыгнуть двойной или тройной тулуп или пройти по узенькому бревну. Это мне очень нравилось! Этот эксперимент я начала с «Битвы при Леньяно» и продолжиться ему суждено было именно в «Трубадуре».

И вот я в 1986-м перехожу в Мариинский, в ту пору ещё Кировский, а там – и «Трубадур», и «Травиата», и «Сила

судьбы»... «Ну, разгуляюсь!» – подумала я тогда. О своих пожеланиях я сразу же заявила в режиссёрском управлении и услышала в ответ: «Да, вы утверждаетесь на эти партии. Начинайте учить!»

«Трубадура» вёл тогда Гергиев – он достаточно много репетировал с нами, вызывал на спевки, занимался оркестром, и, как следствие, «Трубадур» шёл на очень хорошем музыкальном уровне. Хотя это был очень старый, очень мрачный, сделанный в очень традиционной «национально-освободительной» советской эстетике спектакль. Леонору тогда пели Лариса Шевченко и Евгения Целовальник, певица с замечательным голосом, Верди она пела отлично. Но мне она как-то сказала: «Знаешь, я уже устаю, а это такая партия, где надо сердце рвать, мне уже трудно». И с каких-то пор ставить в афишу стали главным образом меня, и мне было невероятно легко и комфортно в этой роли, тем более что Азучену чаще всего пела Ирина Петровна Богачёва.



Фуат Шакирович Мансуров

А ария Леоноры, между прочим, была одной из первых арий, которые я выучила, и именно её – с кабалеттой – я пела на дипломе в Малом зале консерватории. Вместе с письмом Татьяны, пятой бразильской бахианой Вилла-Лобоса, арией Сервилии и ещё чем-то из русской музыки – уже не помню. Зато хорошо помню, что моё дипломное выступление продолжалось сорок минут! А что сейчас? Совсем не то... С теми же Татьяной и Леонорой я пробовалась и в театр Станиславского и Немировича-Данченко – за пультом был Владимир Кожухарь, и мне сказали – принята.

Арию Леоноры – с кабалеттой – я пела в 1981 году и на первом туре конкурса имени Глинки, где на обсуждении Медея Петровна Амиранашвили – и её поддержали Мария Лукьяновна Биешу и Фуат Шакирович Мансуров, который был просто горой за меня, – сказала: «Растёт замечательная вердиевская певица, которая хорошо ощущает его стиль, у неё очень хорошее звуковедение, есть гибкость в голосе и очень красивый тембр».

Но первую премию тогда присудили не мне. И Мансуров на одном из обсуждений, рассказал анекдот: «На конкурс цветов приехала метла, которая этот конкурс и выиграла. И мораль сей басни такова: ей вовсе б не видать высокой той медали, но вот в жюри три швабры заседали!» После чего вскочил Владислав Пьявко и спросил: «Фуат, а кто была третья швабра?»

Вскоре Мансуров пригласил меня на гастроли в Сверд-

ловск, где мы пели сцену письма, «*Pace, mio Dio...*» и всё ту же Леонору. Тогда я была без ума и от *D'amor sull'ali rosee*³, и особенно от моего любимого *Miserere*. Вот тут меня по-настоящему «разбирало». Я говорила себе: ну ладно, каватина – это пройденный этап, а вот в *D'amor sull'ali rosee*, в *Miserere*, и особенно в дуэте с ди Луна голос раскрывается во всей красе.

³ Ария Леоноры из четвёртого акта «Трубадура» (в русском переводе – «Грёзы любви и печаль моя...»).

С «Трубадуром» по всему свету

Конечно, Леонора – очень сложная партия, там нужно богатство тембра, там нужна игра вокальных красок, там нужен невероятно красивый низ, нужны погружения в глубину и нередко сразу же взлёты высоко вверх... Но и по драматургии образа, и по эмоциональному напряжению эта роль сильно уступает Азучене. И я в глубине души всегда больше мечтала петь Азучену, нежели Леонору – это была моя тайная мечта.

Потому что Леонора сначала поёт *Tacea la notte*, за ней – виртуозную кабалетту *Di tale amor che dirsi*, а потом Азучена – *Stride la vampa*, дальше – *Condotta*⁴, дуэт с Манрико, и всё – бешеный успех! Потому что Азучена – компактный, цельный, собранный как лазерный пучок образ. Это – короткий и точный удар кинжалом.

А Леонора – знай себе растекается «мыслию» по дереву! Поэтому она для меня – героиня эмоциональная, чем-то похожая на Лиду из «Битвы при Леньяно», но немного «голубая». В отличие от Виолетты. От другой Леоноры – в «Силе судьбы». Вот Абигайль и особенно Одабелла из «Аттилы» – это мощь...

Леонора же олицетворяет начало страдальческое, она всё время оплывает как свеча, хотя Верди в изрядной мере ком-

⁴ Песня и рассказ Азучены из второго акта «Трубадура.»

пенсирует эту слабость, эту «голубизну» и блистательным *Miserere* и *D'amor sull'ali rosee*, и дуэтом с ди Луна.

Не скрою – я очень любила последний акт. Конечно, Леонора в нём умирает с точки зрения здравого смысла как-то очень уж долго. Но там есть тема просто изумительной красоты, на которой я очень любила демонстрировать свое длинное дыхание, свои *riano*, кайфовала, «зависая» на них только что не на полчаса... вокальное наслаждение было налицо!

Роберт всегда очень ждал этого последнего акта. Фантастический руководитель *Chicago Lyric* Ардис Крайник говорила мне: «Я всегда так жду, когда ты зависнешь на этом «лябемоль» в последнем акте, сидишь на нем три часа, и потом без добора дыхания идёшь вниз, демонстрируя такую бархатистость, такой велюр внизу...»

Так и написали в одной из рецензий, кажется, в Чикаго – «велюровый голос»! Но кроме Чикаго, были Париж, Марсель, Бильбао, Аликанте, Овьедо – с Шерилом Милнзом и Долорой Заджик на фестивале Верди, Цюрих – гала-спектакль, в котором участвовали блистательные Лео Нуччи, Фьоренца Коссотто, Фабио Армилиато – муж недавно умершей Даниэлы Десси... Я пела Леонору всюду – так же, как и «Реквием» Верди – бесчисленное множество раз... И в конце концов Леонора как образ перестала меня интересовать – особенно на фоне героинь «Травиаты», «Бала-маскарада» и «Силы судьбы».

Как-то в одной из испанских газет написали, что в «Трубадуре» и «Реквиеме» нужен красивый тембр – и именно за тембр меня постоянно и приглашали. Но однажды я из этих «штанов» выросла, поймала бациллу веризма... И мне стали интересны совсем другие партии.



С Ардис Крайник и Крисом Мерритом после спектакля «Трубадур».

«Коротки наши лета молодые...»

«Травиата» сегодня – спросите у специалистов! – одна из самых исполняемых опер в мире. И кто бы мог подумать, что вечером 6 марта 1853 года, после её первого представления в венецианском театре La Fenice, автор написал, что опера с треском провалилась?

Великий знаток театра Михаил Булгаков сказал как-то устами своего господина де Мольера, что судить об успехе или неуспехе спектакля можно только одним способом: отправиться в кассу и спросить о выручке. Интересно, знал ли Верди о том, что «Травиата» с каждым представлением делала всё бóльшие сборы – куда бóльшие, чем дававшиеся в том же театре «Эрнани» и «Корсар»? Скорее всего, знал. Но не раз писал в своих письмах о том, что публика жаждет только и единственно скандала! Поэтому – поверим автору.

Виолетты былых времён

Однажды Верди – уже на склоне лет – написал кому-то из друзей о «Травиате», что даже у посредственной артистки могут отыскаться качества, которые выгодно представят её в этой опере. Любопытно, что в письме этом Верди имел в виду совсем молодую тогда, 19-летнюю Джемму Беллинчони, которая через несколько лет прославится как первая исполнительница роли Сантуццы в «Сельской чести» Пьетро Масканы!



Верди прав. Если в певице есть хоть какой-то, хоть минимальный шарм и в придачу вокальные данные, которые ну хотя бы на четыре с минусом могут этой роли соответствовать, – материал вывезет! Не только заглавная партия, но и тот успех и те слёзы, которые прольёт публика. Дюма-сын – во многом по мотивам собственной жизни – создал трогательную историю, мелодраму на все времена.

Роман «Дама с камелиями», лихо переделанный в имевшую бешеный успех у публики драму и напоминающий о лучших новеллах Ги де Мопассана, вышел в свет в 1848-м – за два года до рождения автора «Милого друга». И через год после того, как на парижском Монмартрском кладбище навсегда упокоилась Альфонсина Плесси, она же Мари Дюплесси. Могила этой удивительной женщины, сразившей своими чарами не только младшего Дюма и Ференца Листа, вместе с находящейся неподалёку усыпальницей Дюма-сына уже больше полутора столетий служит, подобно веронскому балкону Джульетты или последнему приюту Анны Керн на погосте Прутня⁵, местом паломничества влюблённых.

⁵ Прутня – деревня в Торжокском районе Тверской области России, в 5 км к северу от города Торжка, на левом берегу реки Тверцы.

кто с этими сверхсложными задачами блестяще справлялся, иногда даже несмотря на вполне очевидные для всех чисто вокальные недочёты. Как это было, например, с молодой, но уже радикально похудевшей Марией Каллас. Все, кто видел её на сцене в этой роли, единодушно говорят, что это было нечто невысказанное, непостижимое от первой до последней ноты. А как она выглядела внешне! Чисто внешняя породистость – как у Одри Хепбёрн. Утверждают, что Каллас сознательно стремилась быть похожей на неё.

Тоненькая фигура с осиной талией, какая-то совсем уж болезненная хрупкость... Костюмы в этом поставленном Лукино Висконти спектакле были вполне романтическими, в духе XIX века, но уже с элементами стиля Шанель, и Каллас к тому же умела эти платья носить! Мирелла Френи, которой довелось петь Виолетту в той же постановке, не зря вспоминала о том, что после Каллас публика дружно освистывала решительно всех исполнительниц главной роли!

Помимо Марии Каллас, идеальная Виолетта для меня – Анна Моффо, которая соединила в себе фантастическую женскую красоту, изумительный тембр голоса и некий изначальный, но глубоко запрятанный драматический надрыв. Моффо, как кто-то точно подсчитал, спела её 899 раз! Могла спеть и девятьсот... К сожалению, не состоялся тот спектакль, на который она была первоначально заявлена в Большом театре, – было это в середине 1970-х. Моффо просто не смогла приехать в Москву – её затаскали по судам, обвиняв-

шим её в том, что она снялась в чересчур уж «клубничном» фильме.



Александр Дюма (сын)

Есть потрясающий фильм, где она снималась вместе с молодым Франко Бонисолли – от этой пары можно просто сойти с ума! Рядом с Моффо, красавицей, которая не раз выступала и в качестве фотомодели, – настоящий, почти идеальный Альфред. Тонкий, изящный, пылкий, с голосом дивной красоты и силы, но при этом по-настоящему лиричным. И если оценивать именно пары, то очень трудно кого-то сравнить с Моффо и Бонисолли.

Очень нравится и мне и Виолетта Ренаты Скотто. Она очень умная певица, наделённая какой-то поистине ювелирной точностью во всём, что она делает. Молодая Скотто – потрясающая Джильда, запись «Риголетто» 1960 года с Этторе Бастианини, Альфредо Краусом и Фьоренцей Коссотто под управлением Джанандреа Гавадзени до сих пор остаётся непревзойдённой вокальной энциклопедией.

Гораздо меньше, к сожалению, известна её запись «Травиаты» 1963 года – с Джанни Раймонди и Этторе Бастианини под управлением Антонино Вотто: чрезвычайно интересно сравнить эту Виолетту с той, что она записала с тем же Альфредо Краусом и Ренато Брузоном двадцать лет спустя, уже после того, как она перешла на «крепкий» репертуар – Абигайль, Норму, Манон Леско и другие!



Мария Каллас в роли Виолетты Валери



Анна Моффо в роли Виолетты

С одной из лучших исполнительниц роли Виолетты в XX веке, Личией (Личи) Альбанезе, мне посчастливилось встретиться в Нью-Йорке у Чарли Рикера – он был тогда артистическим администратором Metropolitan Opera. В 1946 году Альбанезе спела концертное исполнение «Травиаты» под управлением Артуро Тосканини. И вот во время рояльной репетиции я пою, рассказывала Альбанезе, Тосканини сидит прямо передо мной, и вдруг говорит – нет! «Что – нет, маэстро?» – «Не плачут глаза и душа, не может такого быть. Холодно от тебя...»

Альбанезе даже утверждала, что по сложности партия Виолетты превосходит и Манон Леско, и мадам Баттерфляй, хотя и в них трудностей хоть отбавляй, и они «вынимают» голос, что называется, по полной. Из меня, добавляла синьора Альбанезе, Тосканини просто вынул все внутренности. Потому что в «Травиате» интонации, грани и полутона меняются буквально через каждый такт. А к Верди мы привыкли к этому меньше, чем у композиторов-веристов. Постоянные внутренние всполохи, *espressivo*, *diminuendo*, *crescendo* – это на каждом шагу у Пуччини. Тосканини даже говорил, что Виолетту надо петь именно как веристскую партию.

Виолетту нельзя петь, как другие («лёгкие») вердиевские партии, – вот в чём её трудность, её секрет и ключ. Её надо петь «по-веристски», вкладывая в каждую ноту то, что Тосканини называл *profondita di sentimento* – глубиной чувства, глубиной его переживания, а не являя колоратурную лёгкость в виртуозных гаммах и пассажах. Так, как делала это, например, Вирджиния Дзеани.

Женщина, разбившаяся о свою любовь

Как известно, Верди с первой исполнительницей роли Виолетты не повезло. Фанни Сальвини-Донателли была незаурядной и очень просвещённой по тем временам женщиной. Она, в частности, успешно переводила на французский язык либретто опер Верди – любопытно, знал ли он об этом? Но для роли юной девушки, умирающей от чахотки, не очень красивая и весьма дородная примадонна, вдобавок обладавшая как на грех очень лёгким голосом, ну никак не подходила. И уж вовсе не стоило ей изображать на сцене чахоточный кашель – публика хохотала от души!

В числе прочего после провалившейся, на его взгляд, премьеры Верди сказал в сердцах и о том, что покуда он жив, лёгкое сопрано петь Виолетту не будет. Что на эту роль нужна обладательница очень красивого голоса с нутром драматической актрисы и лирико-драматической – в вокальном отношении – душой. Нет их – и ты перестаёшь сопереживать героине.

Первый акт, и особенно первая ария, написан для лёгкого, подвижного со спинтовыми красками сопрано, которое при этом должно найти настоящие драматические краски для второго, третьего и четвёртого актов. Как совместить лёгкость, бесконечно прозрачную лиричность голоса, внут-

реннюю, личностную и голосовую «девичность» (целомудренность даже) с обликом и качествами роковой и очень дорогой красавицы полусвета, которую содержат постоянно меняемые ею дорогие и очень дорогие поклонники?

Этой красавице с первых же тактов первого акта надо дать всем понять, почему все считают её *femme fatale*, роковой женщиной, о которую всё разбивались и разбивались мужские сердца, а потом она взяла и сама разбилась о свою собственную любовь.

Мурашки по коже должны бегать с первых тактов оперы и у зрителя – с того самого момента, когда Виолетта, отрицая в этой жизни любовь, упрямо не понимает, что уже погружена в неё. Это поворотный и просто душераздирающий момент, когда она начинает понемногу осознавать это... Боже мой, неужели у меня дрогнуло сердце? У меня, которая обращается с мужчинами как со своими игрушками, крутя и играя ими по своей прихоти? «*Follie, follie...*» – чушь, ерунда, я не могу ожидать для себя счастья.



Фанни Сальвини Донателли

Конечно, это какая-то ошибка, это совсем не про любовь! Моему сердцу это чувство неведомо, недоступно, потому что я слишком развращена роскошью и вниманием мужчин? Какая любовь, когда я каждый миг жду и жажду от окружающих подтверждения этой своей сущности кружащей голо-

ву всем и каждому невероятной женщины-шампанского, когда я каждую секунду жду признаний в виде бриллиантов, в виде вечеринок и балов, в виде падающих в обморок от моей красоты мужчин, лобзающих мне руки? Какая при этом вообще любовь?

Ей пока не дано понять, что эта любовь уже поселилась в её сердце – именно об этом она поёт эту дивную арию, венчающую первый акт. Это не виртуозное вокальное «упражнение на брусках». Это – всерьёз! – остервенение и отрицание того, что со мной такое вообще может приключиться!



Николай Гедда, Любовь Казарновская после исполнения застольной из оперы «Ла Травиата»

Именно так мы трактовали эту сцену с Евгением Колобовым, когда я начала репетировать Виолетту в Мариинском театре – остервенение это было ясно слышно в оркестре. Спустя некоторое время зав. труппой сказала мне: «У нас большая проблема – все тенора хотят петь не с колоратурами, а с таким лирико-драматическим сопрано, как у тебя».

Дело в том, что в Мариинском до меня главную партию пели только лёгкие сопрано. А это – совсем другая история. Для второго, третьего и четвёртого актов этот тип голоса просто не подходит. Лёгкость голоса, лёгкость подачи сценам с Жермоном, потом с Альфредом, а особенно сцене бала у Флоры абсолютно противопоказаны. Это звучит просто ужасно!

Ну какая лёгкость может быть в финале этой сцены? Этот финал должен быть спет «из пупка», спет из самой глубины сердца. Ты растоптана, ты раздавлена, по тебе просто танком проехали. Все – и общество, и человек, которого ты любишь и который любит тебя, они тебя расплющили... И каким звуком должно быть спето это «*Alfredo, Alfredo Di questo core Non puoi comprendere Tutto l'amore...*»⁶, мне просто страшно вымолвить...

⁶ Фрагмент из финала III акта. В русском переводе: «Альфред, Альфред мой, / О, если б знал ты / Как я люблю тебя / И как страдаю...»

Поймай «Царицу ночи»

Чисто драматическим сопрано роль Виолетты тоже не подходит: выходит грубо, однобоко и крикливо. А самое главное – певицам надо очень чётко, очень ясно понимать, когда ты ещё можешь петь Виолетту, а когда – хочешь не хочешь! – надо уловить момент и остановиться. Нельзя, категорически нельзя петь Виолетту, когда голос приобретает возрастные и «матронистые» качества.

Именно этим, объективно существующим возрастным цензом отличается она от остальных первых женских ролей. Можно долго петь Тоску, Манон Леско, Леонору в «Трубадуре» – если тебе позволяют вокальные возможности, если сохраняется свежесть голоса. Но нельзя петь Виолетту, если в голосе пропало это ощущение, этот ген невероятной молодости, полёта, жажды жизни и желания во что бы то ни стало прорваться, победить – наперекор судьбе! К сожалению, некоторые качества голоса с годами уходят, и с ролью Виолетты приходится расстаться – это моё глубокое убеждение. Мы не раз говорили об этом с Ренатой Скотто. Она вспоминала, что как только почувствовала, что стала в большей мере Манон Леско или Федорой, чем Виолеттой, то сразу сказала себе: «Всё. До свидания!»

Нечто похожее произошло и со мной – после отъезда на

Запад, я только один раз спела Виолетту в 1993 году в Кёльне. Я сказала себе: «Всё очень хорошо, я справляюсь с трудностями, но... но я ощущаю в себе какие-то совершенно иные качества, меня с каких-то пор стали волновать другие страсти. А главное – мой голос утратил те качества, которые я чувствовала в нём и в себе, исполняя роль Виолетты в Мариинском театре».

У Булата Окуджавы в песне о Моцарте:

*Коротки наши лета молодые:
миг –
и развеются, как на кострах,
красный камзол, башмаки золотые,
белый парик, рукава в кружевах...*

Вот этот миг исполнительнице роли Виолетты надо очень точно уловить.

С Альфредом – то же самое, изрядный возраст исполнителя этой роли виден сразу. Помню, Доминго рассказывал, что после выхода знаменитого фильме Дзеффирелли с ним и Терезой Стратас он сказал себе: всё, надо ставить точку. Уходят чисто мальчишеские качества голоса, дерзкий какой-то задор, залихватскость тембра и внутренний жар. У Альфреда с буквально с первых нот, с *Brindisi* и до конца – высокий порыв и какой-то сплошной оголённый нерв. Даже в сцене смерти Виолетты этот мальчишеский задор в голосе должен быть!

Мне очень трудно воспринимать исполнителя роли Альфреда, который по годам только что не сравнялся со своим отцом. Тогда ломается вся драматургия его взаимоотношений в Виолеттой и папашей Жермоном – единственным персонажем в «Травиате», кому можно не думать о возрасте, там возможны любые комбинации!

У нас в Мариинском театре был в «Травиате» великолепный дуэт с Юрием Марусиным – в нём всегда был именно этот невероятный нерв, иногда на грани, я бы даже сказала, истеричности. А мне это в его Альфреде очень нравилось! Нравилась эта грань, присутствующая и в других, знакомых мне по сцене героях – и в Германе, и в Гришке Кутерьме, и в Алексее из «Игрока». Ещё чуть-чуть, ещё пядь – и человек уже просто в истерике. В Альфреде это тоже есть.

Особенно в третьем акте, где его температура просто не по зубам, не по шкале никакому термометру! Он вот-вот сорвётся ну просто в кому. Она, совсем без сил, всё же пытается его хоть как-то его обуздать, урезонить: «Альфред, пощади, дай моему сердцу вздохнуть хоть на одну секундочку, дай мне сказать ну хоть что-то...» Всё без толку. Гости на балу пытаются его осадить, а он знай себе, как ножи, одно за другим, втыкает, втыкает, втыкает в сердце и душу эти обвинения, одно за другим...



С чем ещё можно сравнить роль Виолетты? Ведь без выступлений в этой роли, в которой есть и вокальный, и драматический экстрим, и кураж, и невероятное напряжение от начала и до конца, ни одно сопрано – любого плана! – не может себя чувствовать состоявшейся певицей?

Наверное, с цветком, который я однажды видела в Ботаническом саду МГУ, он называется совсем как героиня «Волшебной флейты» – «Царица ночи». Это кактус, на котором только однажды, на три часа в году распускается огромный, похожий на солнце цветок.

Так и тут: очень, очень узка та полоска, когда твой голос уже не отличается лёгкостью, но ещё не приобрёл «матронности». Мне кажется, что я свои три часа «Царицы ночи» успешно поймала: уже после театра Станиславского, после первых опытов в Мариинском – «Дон Жуана», «Фауста», «Трубадура» – подошла к Виолетте с достаточным опытом, но ещё без тех качеств, которые выступлений в этой роли категорически не допускают. Для меня это было очень интересно и очень важно, и я тогда подтвердила самой себе – могу! Да и как сопрано в своей жизни может не попробовать спеть Виолетту – нонсенс!

Александр Дюма (сын). Отрывок из романа «Дама с камелиями»

...В Париже проживала молодая, замечательно красивая и привлекательная особа; где бы она ни появлялась, все, кто видел её в первый раз и не знал ни имени, ни профессии, обращали на нее почтительное внимание. И действительно: у неё было самое безыскусственное, наивное выражение лица, обманчивые манеры, смелая и вместе с тем скромная походка женщины из самого высшего общества, лицо у неё было серьезное, улыбка значительная... не то это кокетка, не то герцогиня.

Увы, она не была герцогиней и родилась на самом низу общественной лестницы; нужно было иметь её красоту и привлекательность, чтобы в восемнадцать лет так легко перешагнуть через первые ступени. Помню, я встретил её в первый раз в отвратительном фойе одного бульварного театра, плохо освещённого и переполненного шумной публикой, которая обыкновенно относится к мелодраме как к серьёзной пьесе. В толпе было больше блузок, чем платьев, больше чепцов, чем шляп с перьями, и больше потрёпанных пальто, чем свежих костюмов; болтали обо всём: о драматическом искусстве и о жареном картофеле; о репертуаре театра Жимназ и о сухарях в театре Жимназ; но ко-

гда в этой странной обстановке появилась та женщина, казалось, что взглядом своих прекрасных глаз она осветила все эти смешные и ужасные вещи. Она так легко прикасалась ногами к неровному паркету, как будто в дождливый день переходила бульвар; она инстинктивно приподнимала платье, чтобы не коснуться засохшей грязи, вовсе не думая показывать нам свою стройную, красиво обутую ножку в шёлковом ажурном чулке. Весь её туалет гармонировал с её гибкой и юной фигуркой; прелестный овал слегка бледного лица придавал ему обаяние, которое она распространяла вокруг себя, словно какой-то необыкновенно тонкий аромат.

Она, эта грешница, окружённая обожанием и поклонением молодости, скучала, и эта скука служила ей оправданием, как искупление за скоро преходящее благоденствие. Скука была несчастьем её жизни. При виде разбитых привязанностей, сознавая необходимость заключать мимолётные связи и переходить от одной любви к другой, – увы! – сама не зная почему, заглушая зарождающееся чувство и расцветающую нежность, она стала равнодушной ко всему, забывала вчерашнюю любовь и думала о сегодняшней любви столько же, сколько и о завтрашней страсти.

Несчастливая, она нуждалась в уединении... и всегда была окружена людьми. Она нуждалась в тишине... и воспринимала своим усталым ухом беспрерывно и бесконечно всё одни и те же слова. Она хотела спокойствия... её увлека-

ли на празднества и в толпу. Ей хотелось быть любимой... ей говорили, что она хороша! Так она отдавалась без сопротивления этому беспощадному водовороту! Какая молодость!.. Как понятны становятся слова мадемуазель де Ланкло, которые она произнесла с глубоким вздохом сожаления, достигнув сказочного благополучия, будучи подружкой принца Кондэ и мадам Ментенон: «Если бы кто-нибудь предложил мне такую жизнь, я бы умерла от страха и горя».

Лиловые сумерки старой Генуи

«Я занят выпрямлением ног старой собаки, которую когда-то здорово отколотили в Венеции и которая называется «Симон Бокканегра»», – писал Верди Арриго Бойто в начале 1881 года. Тут нет никакого преувеличения – «Симона», впервые показанного в марте 1857 года в «Ла Фениче», зрители действительно приняли весьма прохладно. После премьеры Верди заметил, что «Бокканегра» не слабее других его более удачливых опер, но она требует более законченного исполнения и публики, желающей слушать. Вот её-то в венецианском театре La Fenice тогда и не нашлось...

А ведь после триумфального приёма «Трубадура» – и он, и «Симон» написаны по драмам Антонио Гутьерреса – не прошло и пяти лет! Но Верди был прав – «Симон» итальянской публике образца 1857 года не понравился. И ещё того хуже – с тех самых пор прослыл самой мрачной, самой «тёмной» оперой Верди.

Отчасти не без основания. «Симон» понравился критике, людям околотеатральным. Но не публике, несмотря на некоторые очень красивые куски. Много в этой опере показалось ей холодным и затянутым. Там действительно присутствует некоторая концентрация «тёмной» энергии, связанная с двумя главными мужчинами, двумя, образно говоря, генуэзскими львами – Симоном и Фиеско.



Венеция. Театр La Fenice – здесь состоялись премьеры нескольких опер Верди

В вокальных партиях обоих, особенно в тех фрагментах, которые связаны с воспоминаниями, преобладают сумрачные краски, закрытые, притемнённые гласные. В партии Симона свет пробивается только к концу дуэта с Амелией, когда

у в его голосе появляются чисто лирические краски. И ещё сильнее темноту оттеняет свет, я бы сказала, светлые крылья этой оперы – Амелия и Габриэль Адорно.

Сюжет оперы – борьба за власть в Генуе в середине XIV века, которой по очереди правят представители очень знатных гибеллинских семейств: Гримальди, Фиеско, Спинелли, Дория. Их в 1339 году на какое-то время сменит простолюдин, человек очень демократических взглядов Симон Бокканегра и сделает Геную равным соперником Серениссимы – Венеции. И борьба та шла совсем не рыцарскими методами – эта тёмная изнанка эпохи Возрождения в опере ощущается очень ясно. Неспроста Верди хотел видеть в роли неумолимого Фиеско певца со «стальным» голосом! Николай Гяуров всегда говорил, что, настраиваясь на Фиеско, он совсем по-иному распевается, нежели даже на Филиппа в «Доне Карлосе».

Как и в «Трубадуре», полное запутанных интриг действие развивается во многом через рассказы действующих лиц. Но таких же ярких контрастов, таких же потрясающе ярких, цельных и одержимых характеров, как Азучена, в этой опере нет. Сумрачный колорит музыки – для контраста Верди напишет для второй редакции оперы сцену в сенате. Низкие голоса главных действующих лиц – Симона, Паоло и Фиеско. Отсутствие на первом плане традиционного для итальянских опер дуэта тенора и сопрано... Для итальянского зрителя – нечто совсем небывалое и непривычное!

Однако «выпрямление» прошло удачно. Судя по всему, «старая собака», несмотря на трудную сценическую судьбу, была очень дорога Верди и театральной борозды не испортила. Вторая редакция, сделанная с помощью того же Арриго Бойто, имела большой успех. Тем не менее «Симон Бокка-негра» сегодня – куда более редкий гость на мировых оперных сценах, чем остальные оперы зрелого Верди.

Модерн по-генуэзски

Амелия из «Симона Бокканегры» была моей первой большой ролью после столь памятного для меня прослушивания у Герберта фон Караяна. Организовал его очень много работавший с великим маэстро режиссёр Михаэль Хампе – он позвонил Караяну и сказал, что вот есть такая интересная молодая певица и прочее. Хампе в то время был генеральным интендантом в Кёльне. И он сразу же пригласил меня на готовившуюся тогда постановку «Симона Бокканегры».



Джон Дью

Свои ориентиры для исполнения этой роли у меня, конечно, были. В записи – Рената Тебальди. Я видела грандиозный спектакль Джорджо Стрелера, который он сделал для

La Scala – потом, с небольшими изменениями, он шёл в венской Staatstoper. Симона в Милане пел Пьеро Каппучилли, в Вене – Эберхард Вехтер, в остальных ролях были Николай Гяуров, молодой Петер Дворски, в роли Амелии блистали неподражаемая Мирелла Френи и Гундула Яновиц – хотя она мне больше нравилась не в итальянском, а в немецком репертуаре.

В Кёльне тогда Амелию в другом составе пела знаменитая американка Сюзен Данн. Она проснулась знаменитой после постановки в Болонье не очень известной оперы Верди *Giovanna d'Arco*, которой дирижировал Риккардо Шайи, ныне главный дирижёр La Scala. И не просто знаменитой – она входила в пятёрку американских примадонн, обладательниц очень красивых голосов, которые тогда задавали моду в мире: кроме Сюзен, это Александра Марк, Шэрон Суит, Дебора Войт и Априле Милло.



Генуя. Дворец дожей

Трое из них были, скажем так, очень дородными дамами. В «Метрополитен-опера» часто шутили, что если эти трое одновременно выйдут на сцену, то пол просто провалится и театр на следующий день закроют на реконструкцию! Правда, Дебора Войт, но уже в те времена, когда мы с ней пели *Die ägyptische Helena* Рихарда Штрауса, всерьёз взялась за себя и очень сильно похудела.

Симона Бокканегру должен был петь француз Ален Фондари, очень хороший, но абсолютно непредсказуемый артист. В последний момент он от роли отказался и его заменил американец Фредерик Берчиналь, певший эту партию в «Метрополитен-опера». Роль Фиеско исполнял замечательный греческий бас Димитри Кавракос, а Габриэля Адорно – валлиец Деннис О’Нил, тогдашняя теноровая суперзвезда.

Дирижировал Джеймс Конлон, он стал потом главным в Opéra Bastille и главным приглашённым в Метрополитен-опера. А ставил спектакль очень много поработавший в Германии Джон Дью, фантастический американский мастер, человек с совершенно изумительным вкусом.

Я уже после «Бокканегры» видела несколько его спектаклей – во Франции, в Дюссельдорфе, в Гамбурге. Эстетика его постановок меня просто поразила. С одной стороны, это были очень современные спектакли, но поставленные с очень большим пиететом к духу первоисточника. А с другой – там и следа не было пресловутой «режоперы», которой сегодня так и разит от огромного количества спектаклей. Не было ни единого лобового сценического решения, ни единого намёка на какой-либо соблазн или скандал. Все было очень мягко, очень ненавязчиво, очень красиво и – очень современно.

Я считаю, что это один из самых интересных спектаклей, в которых я вообще участвовала. Джон Дью оформил его в стиле модерн рубежа XIX–XX веков, но оформил не в лоб, а, в содружестве с великолепным художником по свету, как бы по касательной.



Фреска в генуэзском палаццо Сан-Джорджо, предположительно изображающая Симона Бокканегру

С роскошными костюмами пастельных цветов – под стать вердиевской музыке. Пастель была бледно-лиловой, переходившей через цвет слоновой кости или даже топлёного молока в какие-то голубоватые тона.

Всю сцену окружали зеркала, которые то и дело превращались в колыхающееся, то бледно-лиловатое, то бледно-голубое, то бирюзовое море. Но кто мог точно сказать – море или чисто генуэзское небо колыхалось в этих зеркалах?

Ария моей героини начиналась в предутренних, самых густых сумерках. Ещё сияли звёзды на тёмном небе... но вот к концу арии появлялись первые, пробивавшиеся сквозь сиреневую дымку солнечные лучи, над морем начинал брезжить и разгораться рассвет. Я уходила на *cu*, на *diminuendo*, и тут же вспыхивало яркое-яркое голубое небо! Это было фантастически красиво!

Эти зеркала, бывшие своеобразным художественным лейтмотивом спектакля, сначала превращались в балкон Амелии, потом, меняя форму, становились роскошными и очень причудливо подсвеченными дворцами генуэзских дождей. Там были просто потрясающие эффекты: балкон стоял как бы среди морских волн, набегавших на него и прямо тебе под ноги, волн, как бы поглощавших заходящее солнце. Всякий раз потрясённая публика просто ахала от этой красоты,

и за все спектакли не случилось не единой накладки! Словом, тогда в Кёльне сложилась великолепная команда, осуществившая действительно выдающуюся постановку.

Я очень часто и с большим удовольствием вспоминаю её – это был мой первый вердиевский спектакль после того, как я начала свою карьеру на Западе. И дело не только в этом. Амелия – это роль, которая с точки зрения вокальной казалась мне, особенно в то время, будто для меня написанной: крупное лирическое сопрано, с очень красивым пиано, с очень органичным и гибким владением вердиевским стилем. И Михаэль Хампе это услышал сразу, сказав: «О, вот и наша Амелия, это будет её совершенно великолепная роль».



Симон Бокканегра, эскиз костюма, 1881

Верди как лирик

В ней – бесконечные фразы, длинное дыхание, филировки, *piano*, какая-то совершенно невероятная нежность, тончайшее касание к звуку. Эта роль очень многое дала мне в плане вокала, я в ней отыскивала для себя, в плюс к уже имевшимся, очень много новых вердиевских вокальных красок.

Здесь Верди – не маэстро итальянской революции, а тонкий лирик. Амелия в чём-то напоминает Луизу Миллер. Луизу на сцене я не пела, как роль она мне была не очень интересна, но её арию я часто пела в концертах. Сам Верди писал, что, если сопрано хочет держать себя в хорошей форме, она должна пройти через песню об иве Дездемоны, через Луизу Миллер и «Симона Бокканегру». Хотя роль Амелии с точки зрения актёрской не так интересна на фоне совершенно потрясающих мужчин – Симона, Фиеско и Габриэле Адорно.

Я помню, как распевалась для этой роли. Обычно для вердиевских ролей тебе требуется серьёзная настройка, надо обязательно пропеть какую-то арию – если у тебя, например, «Трубадур» или «Сила судьбы», то надо выходить уже очень хорошо разогретым. А партия Амелии была настолько удобной для меня, что на её арии я просто разогревалась, как будто мне это вообще ничего не стоит. Образно говоря, «намазывала и съедала» свой любимый вокальный бутерброд!

И моя Мария-Амелия – так, наверное, было бы вернее на-

зывать её, хотя в прологе возлюбленная бывшего пирата Симона Бокканегры присутствует на сцене только виртуально – стала предтечей тех вердиевских ролей, которые я исполняла на протяжении последующих лет. И добавила несколько звёздочек на мои «вокальные погоны» – так, наверное, можно сказать?

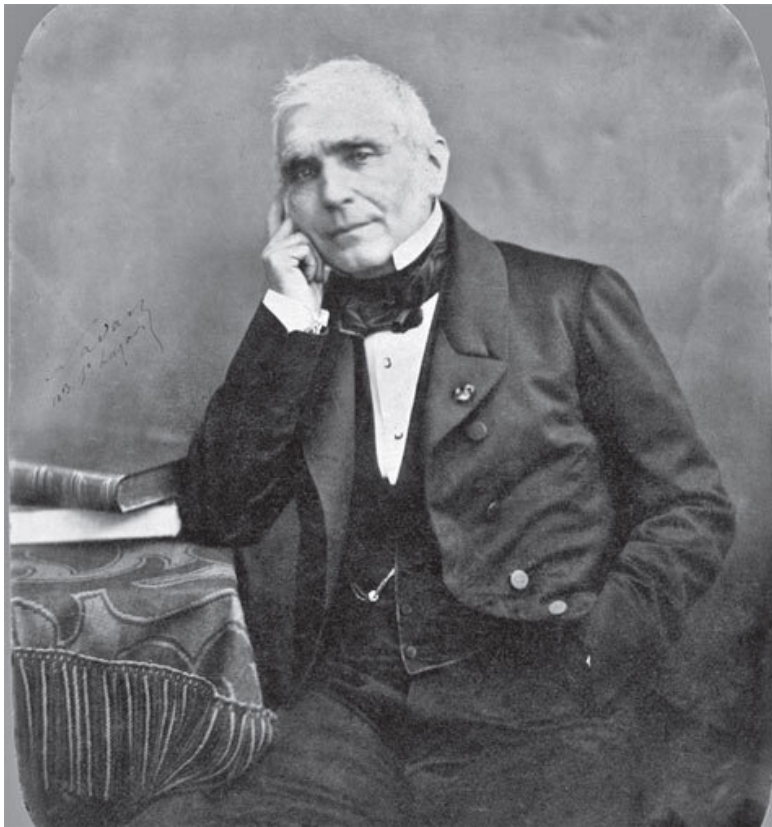
Трагическая сказка и её героиня

«Бал-маскарад» – самая «дальняя» географически опера Верди, её действие происходит в Северной Америке, на территории будущих Соединённых Штатов. Правда, сам Верди, когда сочинял музыку, об этом ещё не подозревал. Как так? В 1857 году Верди заключил контракт с неаполитанским театром San Carlo на новую оперу – первоначально она называлась «Месть в домино». В основу либретто была положена пьеса очень модного в те времена французского драматурга Эжена Скриба «Густав III, или Месть в домино».



Густав III

Густав III, последний, как утверждают историки, великий король Швеции, 16 марта 1792 года на балу в Опере был смертельно ранен выстрелом в спину Якобом Юханом Анкарстрёмом. Две недели спустя король умер, а убийца, ушедший на следствии в глухую несознанку, был подвергнут мучительнейшей казни четвертованием.



*Эжен Скриб, автор драмы «Густав III, или Месть в до-
мино»*

Первую оперу на этот сюжет, не имевшую, впрочем, за-
метного зрительского успеха, в 1833 году написал француз-

ский композитор Обер. У цензуры тогда никаких вопросов не возникло, и, возможно, всё прошло бы гладко и у Верди, если бы событие давно минувших дней внезапно не представило в новом свете.

В новом свете – после взрыва бомбы, которую в январе 1858 года итальянский эмигрант Феличе Орсини бросил в карету французского императора Наполеона III. Император не пострадал, покушавшийся был казнён, но боявшемуся всего и всех королю обеих Сицилий⁷ Фердинанду II почудилось, что убийство, пусть даже и на сцене, монаршей особы вызовет немедленное народное восстание.

Видимо, теми же соображениями руководствовались цензоры и в сталинские времена: подобно шекспировскому «Гамлету», «Бал-маскарад» был под «неформальным» и негласным запретом: всё-таки прямо на сцене убивают первое лицо государства. Кабы чего не вышло...

А в Италии тогда грянул грандиозный скандал. Народное восстание, правда, вполне мог бы вызвать не сюжет оперы, а просто сообщение о том, что новая опера Верди – Верди! – запрещена цензурой. После длительных переговоров и взаимных судебных тяжб был достигнут компромисс. Запрет был в итоге снят, но премьера, прошедшая с оглушительным успехом, состоялась не в San Carlo, а в римском театре

⁷ Королевство обеих Сицилий – государство в Южной Италии, самое крупное на Апеннинском полуострове, существовавшее в период 1816–1861 годов и созданное при объединении Неаполитанского и Сицилийского королевств.

Apollo. При этом автору пришлось радикально «переодеть» большинство действующих лиц, а действие оперы было перенесено в Северную Америку середины XVII века.

Король Густав обернулся губернатором Бостона Ричардом Уорвиком – какой уж там губернатор в те времена в недавно возникшем Бостоне? Анкарстрём – его секретарём Ренато. Прорицательница госпожа Арвидсон – чернокожей колдуньей Ульрикой. Лощёные аристократы, графы Риббинг и Хорн превратились в загадочных Сэма и Тома, персонажей неведомого социального и расового происхождения...

В наши дни театры используют как «американский», так и «шведский» варианты либретто. Общим для них остались фигуры пажа Оскара – мы ещё поговорим о нём – и супруги главного заговорщика Амелии. А она – одна из любимых моих ролей. Она, с одной стороны, страдающая и любящая душа, а с другой – очень сильная.

Козырная ария

Я полюбила эту оперу и эту роль с очень давних пор – когда слушала полукустарно переписанные с пластинок каких-то коллекционеров на магнитную ленту записи «Бала-маскарада» с Ренатой Тебальди и Ренатой Скотто. Кто мог знать тогда, что ария Амелии станет моей визитной карточкой, моим козырем, с которым я преуспею не на одном прослушивании? Спела в Венской опере – и тут же получила контракт. Спела её в Зальцбурге Герберту фон Караяну – получила контракт. Спела в Амстердаме и в Цюрихе – с тем же результатом...

Я спела арию Амелии и в La Scala и тоже получила контракт! Но не на «Бал-маскарад», который перед этим ставился несколько раз, а сразу на «Реквием» Верди с Рикардо Мути и на Вителлию в моцартовском «Милосердии Тита». И именно Амелию я пела на очень памятном для меня концерте в Большом театре, посвящённом памяти жертв Спитакского землетрясения⁸ 1988 года.

Моё исполнение, не скрою, было очень высоко оценено критикой. Московская пресса даже сравнивала меня с Леонтин Прайс – именно её я больше всего слушала в этой пар-

⁸ Спитакское землетрясение – катастрофическое землетрясение магнитудой 9-10, произошедшее 7 декабря 1988 года в 10 часов 41 минуту по московскому времени на северо-западе Армянской ССР.

тии, именно она была для меня в Амелии эталоном и идеалом – как угодно. Хотя я в разные годы слушала в этой роли многих замечательных певиц: и Аниту Черкуэтти, и Лейлу Геншер, и Зинку Миланову.

Меня особенно поразила именно Миланова. Это была по-настоящему великая певица – но во многом так и оставшаяся в тени Ренаты Тебальди и Марии Каллас. Хотя Рудольф Бинг, многолетний директор «Метрополитен-опера», утверждал, что по тембру, по вокальному воздействию Миланова была на такой же высоте, как Каллас и Тебальди.

А для меня Амелия – повторюсь – стала своего рода пропуском во все крупные оперные театры мира. И я впоследствии поняла почему – к тому времени я была уже достаточно опытной в вокальном отношении певицей, мне очень легко давались все эти фразировки, филировки, *piano*...

И с точки зрения чисто вокальной, с точки зрения раскрытия именно моего голоса Амелия – одна из самых интересных для меня партий. Я начала её готовить ещё в консерватории, с Еленой Ивановной Шумиловой. Мы с ней делали арии Леоноры из «Трубадура», и она мне сказала: «Люба, тебе надо обязательно попробовать *Ecco l'orrido campo*⁹. На сцене тебе это петь ещё рано, я бы не разрешила, но давай потихонечку, небольшими кусками, чтобы голос тренировался, привыкал к этой нагрузке – на этой арии расходует-

⁹ Ария Амелии из третьего акта. В русском переводе: «Вот оно, это поле, где насилье сочеталось со смертью...»

ся слишком много калорий». Там слишком большой разброс диапазона – от *ля* внизу до *до* наверху и очень нагруженная середина.



Анкарстрём убивает Густава III

Там должен быть очень плотный красивый низ, там должен быть очень тёплый тембр в середине, великолепный верх на *piano* и, естественно, на *forte*. Но на *piano* особенно, владение *piano* в Амелии, как нигде, пожалуй, важно.

Елена Ивановна сама пела эту арию, и она мне кое-какие вокальные секреты в ней открыла: как распределять дыхание, как использовать вокальные приёмы. На больших фразах я впервые поняла, что такое дышать в спину, держать дыхание и высокую звонкую точку – при том, что тесситура очень низкая, и в арии Амелии всё начинается из подвала, а потом выходит в «занебесные» дали.

Всё это нужно обязательно рассчитать, знать точно и при этом быть очень эмоциональной, яркой и насыщенной, ни в коем случае не уходя в чистое вокализирование, чем, к сожалению, увлекаются многие певицы... Но это и вправду очень экстремальный вокал!

А как иначе? Бросить мужа она не может – и в силу сложившихся обстоятельств, да и по существовавшим тогда законам. Вдобавок у них ребёнок. При этом она жаждет любви, она обожает статусного человека Ричарда, не имея возможности ни единым дыханием обнаружить это чувство. И не секрет для неё, что этот роман «высвечен», «зарисован» старой цыганкой Ульрикой – а уж она-то за большую или меньшую мзду может эту тайну выдать кому угодно. А каково ей

слышать от колдуньи, что её возлюбленный умрёт от руки человека, который первым пожмёт ему руку? И ей известно от Оскара, что Том и Сэм готовят покушение на Ричарда.



Михаэль Хомпе, режиссёр

А Оскар? *«Oscar lo sa, ma nol dira»*¹⁰... Ой ли? Оскар – это такой маленький чертёнок, Яго в коротких штанишках, *яго-*

¹⁰ В буквальном переводе: «Оскар это знает, но не расскажет...»

нёнок, типичный слуга двух господ, который может сболтнуть кому угодно и что угодно... А Амелия мечется как бабочка в этом безумном треугольнике, одолевая каждый день эту боль. У других персонажей есть большее или меньшее количество «спокойного» вокала. Но не у Амелии! У неё всё на запредельном эмоциональном и вокальном «градусе», всё, что называется, на разрыв аорты. И при этом вся авторская нюансировка должна быть соблюдена абсолютно точно!

Иногда Амелию превращают в этакую бессловесную страдальицу: что-то там очень жалобно она поёт, скулит и т. п. Да какой там скулёж – ничего подобного! Это очень сильный человек, это ярчайший драматический персонаж – если, конечно, её правильно понимать и трактовать.

Возьмите хотя бы сцену, где только что сговорившиеся между собой Ренато, Том и Сэм предлагают Амелии тянуть некий жребий, и она, конечно, догадывается, о чём идёт речь. «*Non è dubbio: il feroce decreto Mi vuol parte ad un'opra di sangue*» – то есть он и хотел втянуть меня в своё кровавое дело. Или, как в русском варианте: «Хочет сделать меня он орудьем кровавой расплаты!»

У Амелии там идёт всё время своя, очень чёткая драматургическая внутренняя линия. Она слышит разговор заговорщиков. Там у неё не очень много слов, всего-то несколько очень ярких, очень кратких и очень точных фраз. Но они должны быть спеты то *piano*, то прямо каким-то криком, страшной болью, то, наоборот, какой-то затаённой внутрен-

ней тишиной. Она всё время боится спугнуть эту странную тишину, которая есть в этом треугольнике, но она понимает, что это затишье перед бурей, перед страшным кровавым финалом... Как тут быть?..

Под сенью Монфокона

Но самый трудный эпизод, который длится почти двенадцать минут – это речитатив *Ecco l'orrido campo* и ария *Ma dall'arido stelo divulsa* в начале второго акта. Амелия хочет изгнать из своего сердца любовь к Ричарду, отворожить, так сказать, его. И колдунья повелевает ей собрать траву, которая растёт на поле, где вешают преступников.

Современному человеку, как мы знаем, сам чёрт не брат. Но даже ему прогулка, например, по ночному кладбищу вряд ли доставит удовольствие. И мы как-то забываем о том, что в том же XVII веке (или даже в XVIII-м, как в оригинале), к которому относится действие, люди были куда эмоциональнее, куда впечатлительнее... Помните описанный в «Соборе Парижской Богоматери» Виктора Гюго чудовищный Монфокон, супервиселицу, на которой можно было одновременно вздёрнуть сорок пять человек? Именно в такое милое местечко надо в полночь идти Амелии...

Сначала идёт очень трудный речитатив, где очень много середины, много низа, много эмоциональной подачи и где ты вообще, как писала Леонтина Прайс в своих дневниках, оставляешь голос. Тут надо точно рассчитать дыхание, фразировку, спеть такое *legatissimo*, как на виолончели, но зрителю ты хочешь поведать не об этом, а только и единственно о том, что я одолею эту боль, найду это колдовскую траву и

всё сделаю, чтобы спасти своего любимого, – но так, чтобы при этом и муж не пострадал.

И вот бьёт эта *mezzanotte* – полночь. Точнее – это в такт ударам колокола бьётся её сердце... Она думает сначала, что это видение, но это, увы, кошмарная реальность – и кладбище, и скелеты, обтянутые высохшей кожей, и виселицы! И спеть об этом надо не «красивенько», а с трепетом, точно идя по лезвию. Спеть, сохраняя при этом высочайший эмоциональный градус и одновременно справляясь с невероятно сложным вокалом... это так трудно! И многие певицы просто ломали себе голоса на Амелии... Тут не схимичишь – образ выйдет неполноценным!

После арии начинается тяжелейший дуэт с Ричардом, где надо достаточно большим объёмом голоса «наливать» от души – оркестр там довольно плотный, не такой, как в более ранних операх Верди. А за ним – очень непростая сцена с Ренато и заговорщиками. Абсолютно все знаменитые исполнительницы роли Амелии – и Тебальди, и Каллас, и Миланова, и любимая мною Леонтин Прайс рассказывали, что, распеваясь, готовились к этой партии особенно тщательно, с учётом её вокальной и эмоциональной напряжённости, а главное – протяжённости. Вторым актом опера не заканчивается.



«Бал-Маскарад». Амстердам. 1991 г. Любовь Казарновская в роли Амелии



«Бал-Маскарад». Любовь Казарновская в роли Амелии

Ария *Morro', ma prima in grazia*, которую я особенно любила, требует такой эластичности голоса, такого тембрально-насыщения, что певица с невыразительным тембром будет выглядеть бледно. В лучшем случае это будет ремесло: Прайс, Миланова – вот образцы. Тембральные краски и пе-

реливы не так важны в «Трубадуре», в «Аттиле», в «Набукко». Скажем, те же арии Абигайль или Одабеллы, где Верди отдаёт дань бельканто: если они спеты мощно, ярко, броско, полётно и очень лихо технически – это произведёт впечатление.

В Амелии же без выразительного тембра, без вокального и эмоционального «мяса» просто нечего делать. Ты можешь её лучше или хуже озвучить, но не насытить. И вообще «Бал-маскарад» – это настоящий, психологический театр. По лицу той же Амелии, по её пластике, по её состоянию зритель очень многое читает. Очень многое. А в последней картине становится совсем уж непросто, потому что ты уже выдохся... но в заключительный аккорд, в этот страшный бал-маскарад надо вписаться, вплестись тембром.

Я помню, как поставил эту сцену Михаэль Хампе в спектакле, который много лет шёл в Цюрихской опере. Он говорил мне: твоя мимика, твои скромные, но очень выразительные жесты и создают настоящую драму. Та постановка была решена в выразительной чёрно-белой гамме, я выходила в пятно яркого света – и вдруг Амелию высвечивал ярко-красный луч. Это было просто великолепно!

Вообще тот спектакль Хампе в Цюрихе, в котором уже ощущались многие из сегодняшних режиссёрских веяний, был одной из самых запоминающихся постановок «Бала-маскарада», в которых мне доводилось участвовать.

Всё было предельно лаконично и очень стильно, оформ-

ление решено в чёрно-белой гамме – и декорации, и костюмы: ведь «Бал-маскарад», по сути, очень графичная опера, несмотря на множество сюжетных поворотов.

Костюмы были выполнены в стиле модерн – по моде приблизительно 1910–1912 годов. У меня было роскошное платье, чуть напомилавшее костюм жокея, а на голове – шляпка-таблетка с вуалеткой, чёрно-белое жабо. А к Ульрике я прибегала с белым зонтиком-тростью и в белых же перчатках... Моими партнёрами в той постановке в разных составах были великолепные Елена Образцова, Фьоренца Коссотто, Пьеро Каппучилли, Фабио Армилиато, Лео Нуччи, Хосе Каррерас....

Совсем по-другому я вспоминаю постановку очень «продвинутого», читай – скандально известного режиссёра Дэвида Олдена в Амстердаме в 1991 году, в котором я пела с тогдашней надеждой мировой оперы болгаринцем Эмилом Ивановым. Только вообразите себе: абсолютно пустая сцена. Амелия прибегает на речитатив *Ecco l'orrido campo* и арию... с чемоданом, где собраны все её вещички. Видимо, собралась сразу отбыть куда-нибудь подальше с Ричардом! Чемодан, по мысли постановщика, должен был всё время распаиваться, а из него вываливаться чисто женские причиндалы...

В предпоследней картине на сцене стояла перекошенная кровать с косой спинкой, её освещала лампочка на кривом проводе, без абажура – ну ни дать ни взять какая-то средней

руки больничная палата! Олден настаивал, чтобы в этой сцене Ренато будет меня так садистски раздевать: расстёгивать молнию, снимать одну ляжку, вторую... «Зачем?» – спрашиваю. «Ну, это в некотором роде сцена насилия!»

Это было просто ужасно. Моя мама, присутствовавшая на том спектакле, сочувственно сказала: «Бедная моя девочка, какой же ужас творится на сцене... Но как хорошо все сделано по музыке!» Действительно, в этом отношении спектакль был выше всяких похвал. На столь же высоком уровне была и вполне традиционная постановка «Бала-маскарада» в Чикаго, под управлением маститого маэстро Бруно Бартолетти – с ним я когда-то пела и «Трубадура».

В связи с «Балом-маскарадом» мне часто вспоминается и весьма престижный в Америке фестиваль Филадельфийского оркестра – это был 1990 год. Там под управлением Шарля Дютуа я пела сначала «Реквием» Верди – с потрясающей Татьяной Троянос, она уже тогда была больна раком и вскоре умерла. А через два дня был большой концерт арий и сцен из опер Верди. Троянос пела Ульрику и рассказ Азучены, знаменитый Джеймс Моррис – Филиппа, а я – Леонору из «Трубадура», песню Дездемоны об иве и обе арии Амелии. Помню, мы тогда очень смеялись и спрашивали друг друга: как будет называться герой «Бала-маскарада». Густав? Или всё-таки Ричард – там Бостон совсем недалеко...

Зачем любить, зачем страдать – ведь все пути ведут в кровать?

Некоторое время назад я посмотрела трансляцию «Балла-маскарада» из Баварской оперы, оркестр которой под управлением Зубина Меты звучал совершенно фантастически, был замечательный ансамбль солистов. Амелию – очень красиво, ровно, нигде не давая «звучка» пела Аня Хартерос, Ренато – Желько Лучич, Ричарда – Пётр Бечала. Ему свойственна чёткая артикуляция, в его голосе до сих пор есть свет, ясность, лёгкость, такие хорошие спинтовые краски, он очень хороший, настоящий, чуть легкомысленный и непринуждённый Ричард...



Любовь Казарновская в роли Амелии, опера «Бал-Маскарад»

Но насколько хороши были певцы, настолько же удручающей была постановка. На сцене – внутренность некоего дома. Чьего? Ричарда? Ренато? Неясно. И какая-то загадочная лестница ведёт куда-то вверх. Именно по ней нисходит до остальных гадающая Ульрика, а вокруг – то ли кладбище, то ли какой-то совсем inferнальный мир.

Эпицентр действия – громадная кровать! Ария Амелии тоже поётся в кровати. Она начинает петь, лёжа на ней вместе с Ренато – у ней то ли видения, то ли приступ сомнам-

булизма. Вдруг она вскакивает с этого супружеского ложа, стягивает с Ренато одеяло, заворачивается в него и начинает метаться между кроватью и авансценой. Ренато при этом прикрывается от ночных кошмаров жены подушкой, ему явно не хочется иметь с ними дело...

Оскар в этой трактовке – нечто среднее между Яго и дьявольским персонажем из сказок Гофмана – Дапертутто. Роль Оскара исполняла какая-то весьма увесистая дама во фраке, в чёрном парике, который она всё время то снимала, то надевала, с чёрными усами – как у кота. При этом она то и дело выставляла разные части тела на обозрение публики, причём в самые неожиданные моменты – например, во время гадания Ульрики. Пела она, кстати, неплохо, но голос был почти идентичен голосу Амелии – контраст между ними, как это задумывал Верди, отсутствовал.

Бала-маскарада в последней картине тоже нет – какая-то светская тусовка вместо неё. И Ричард, представьте себе, в финале не умирает! А просто растворяется в какой-то толпе, как некое inferнальное существо. Ушёл – и нет его, не вернулся!

Ни у кого нет масок, и персонажи из всех сил стараются друг друга не узнавать. Как духи, как человеки-невидимки! Но важны даже не эти детали. Не прозрачные намёки на то, что всё решает постель: мол, Амелии так худо в постели с Ренато, что она из всех сил начинает искать приключений – заводить шуры-муры с Оскаром, прихватывая по дороге и

Тома, и Сэма. Им она, принимая двусмысленные позы, тоже строит глазки. Важно то, что от невероятной, трагической сказки, поведанной Верди, в этом триумфе пресловутой «режоперы» не осталось решительно ничего.

Знакомая ситуация. Есть во всех отношениях маразматическая постановка – и, кажется, телевизор можно спокойно выключить. Но при этом есть блистательный дирижёр, в данном случае Зубин Мета с очень хорошим оркестром. Есть певцы – и ты всё равно смотришь, поскольку музыка и голоса нейтрализуют, абсорбируют, аннигилируют весь этот постановочный кошмар.

Кошмар, маразм, извращение – да называйте как хотите! – сегодня всеми доступными средствами возводятся в ранг непререкаемой и абсолютной истины. «Режопера» победила? Нет, – на примере «Бала-маскарада» это особенно заметно – побеждает Верди, побеждает оркестр, побеждает пусть чуть запутанная и странноватая, но все-таки выстроенная вердиевская музыкальная драматургия. И никто, никто меня не убедит, что сегодня в оперном театре публика не желает в первую голову слышать музыку и голоса. Хочет! Просто ей не дают. Почему – другой вопрос.

Истина состоит в том, что без хороших, настоящих и подобающим образом обученных голосов, без певцов-актёров, особенно в операх Верди, Пуччини, Чайковского и других композиторов-классиков, в опере тебе сразу становится как минимум скучно, а как максимум – тебя страшно раздража-

ет неверный подбор, или, нынешним модным словечком говоря, кастинг ролей и голосов. Как бы ни изгалялись господа постановщики – если нет певца-артиста с прекрасным вокалом, нет и спектакля!

Должны быть безупречно, безапелляционно точные как твои взаимоотношения с ролью, голосовое, внутреннее и желательно внешнее соответствие ей. Ты должен быть на сцене абсолютно достоверен, ты должен для самого себя чётко выстроить драматургию оперы, иначе говоря. переживания твоего героя должны быть не раз и не два пропущены через твоё сердце. Тогда и только тогда тебя буду слушать, воспринимать, любить. И оперу иначе смотреть просто невозможно.

Это моё мнение. Но многие и многие мои коллеги, с которыми я говорила и говорю, разделяют его.

А теперь пара интересных фактов:

1. Великая американская камерная певица, темнокожая Мариан Андерсон выступила на оперной сцене единственный раз в жизни: 7 января 1955 года она спела Ульрику в «Бале-маскараде» в спектакле «Метрополитен-опера».

2. 23 сентября 1917 года русским астрономом Сергеем Белавским в крымской Симеизской обсерватории была открыта малая планета главного астероидного пояса под номером 885, которую он назвал Ульрикой.

Музыкальные тайны мадридского двора

Великие творцы – писатели, художники, композиторы – нередко выносят на своих, образно говоря, плечах в вечность тех, кто и самой невеликой памяти недостоин. Так, например, было с многочисленными хулителями великой комедии Мольера «Школа жён».

Так случилось и с тремя не самыми симпатичными персонажами испанской истории, которых обессмертили Фридрих Шиллер и Джузеппе Верди: королём Филиппом II, его сыном от первого брака доном Карлосом и его третьей – из четырёх! – супругой Елизаветой Валуа, дочерью Екатерины Медичи и сестрой трёх французских королей.

Лишён чувства юмора в социально опасной форме

Короля Филиппа иногда историки сравнивают с его московским современником и почти ровесником Иваном Грозным. Порой не без основания – оба фанатика обожали читать и собрали огромные библиотеки. Но испанскому монарху, лишённому чувства юмора в очень опасной для окружающих форме, не хватало, например, артистизма московского тирана... И смеялся король Филипп за всю свою жизнь, как свидетельствовали современники, один-единственный раз – когда услышал о страшной резне гугенотов в Париже в Варфоломеевскую ночь.



Хуан Пантоха де ла Крус, портрет Елизаветы Валуа, 1590 г.

И с единственным сыном-наследником ему сильно не повезло. Карлос, вопреки преданию, был не статным и пылким красавцем, а горбатым уродцем, с детских лет отличавшимся психической неуравновешенностью. В первую очередь – вспыльчивостью, а также садистскими наклонностями – например, любил жарить животных живьём... Как тут не вспомнить вешавшего кошек юного наследника московского престола?..

«Вопросы крови – самые тонкие вопросы в мире», – заметил как-то булгаковский герой. В случае же с наследником испанского престола особых тонкостей не наблюдалось: принятые у августейших особ близкородственные браки к добру не приводили. Родители Карлоса были двоюродными братом и сестрой и по отцу, и по матери. Дед по отцу – родным братом бабушки по матери, а дед по материнской – родным братом бабушки по отцу. Ужас!

Реальная – а не шиллеровская и не вердиевская Елизавета! – была, как говорится, тоже не во всём подарок. Хотя и очень недурна собой. Кто-то из современников вспоминал, что её лицо было прекрасно, а чёрные волосы, оттенявшие кожу, делали её столь привлекательной, что придворные даже не отваживались на неё посмотреть – из страха быть охваченными страстью к ней и тем самым вызвать смертель-

но опасную ревность короля. Мотив далеко не новый... При этом хотела бы я видеть придворного, который сказал или, о ужас, написал бы, что его королева, царица или императрица некрасива!



Филипп II был старше Елизаветы на восемнадцать лет, и при встрече молодой королевы на границе (в Париж испанский король, разумеется, не поехал!) супруг, как утверждали свидетели, спросил, не смущают ли её его седины... У Верди, в арии Филиппа, которого многие исполнители представляют весьма почтенным старцем, есть слова: «*Io la rivedo ancor contemplar trista in volto Il mio crin bianco il di che qui di Francia venne!*»¹¹ Обладателю *crin bianco* – «седина» – тогда едва исполнилось 33 года! Кстати, король Италии в последние годы жизни Верди, Умберто I был прямым потомком его героини... Думаю, композитор об этом знал!

Филипп же, соблюдая внешние приличия, не проявлял тем не менее достаточных усилий, чтобы по-настоящему осчастливить свою молодую жену. Целые дни слабая здоровьем Елизавета проводила в одиночестве, лишь ненадолго покидая свои покои. И характер её изменился очень быстро и очень разительно.

Незадолго до её смерти – об этом пишет Бальзак в биографии матери трёх французских королей – Екатерина Медичи, приехавшая для свидания с дочерью на испано-французскую границу, была немало потрясена тем, что Елизавета превратилась в ещё более фанатичную католичку, нежели её

¹¹ В русском переводе: «Помню я, как она посмотрела печально на мои седины в первый день приезда из Франции...»

супруг...

Конец двадцатитрёхлетней Елизаветы был страшен: испанские врачи буквально до смерти залечили её, а между тем она была не больна, а всего-навсего в очередной раз беременна... Она умерла 3 октября 1568 года, а за два месяца до неё скончался – в том же возрасте! – наследник престола дон Карлос, которого отец был вынужден отправить в одиночное заточение...



Карл V и Филипп II

Ну как тут было не возникнуть романтической легенде, которой безразличны сухие исторические факты о якобы бывшем бурном, но очень коротком романе двух ровесников? А легенда – чем не сюжет для пылкого романтика Шиллера, который в год премьеры драмы о доне Карлосе был чуть старше своих героев?

Париж, Неаполь, Милан, Модена

«Дон Карлос», премьера которого состоялась 11 марта 1867 года, – самая продолжительная, почти четыре часа музыки, опера Верди. Она была написана для парижской оперы и существует, как известно, в двух вариантах – в пятиактном французском на либретто Камиля дю Локля и Жозефа Мери, и в четырёхактном итальянском, который, в свою очередь, насчитывает три редакции – неаполитанскую 1872 года, миланскую 1884 года и моденскую 1886 года.

Возможно, потому, что театры – и венецианский La Fenice, и неаполитанский San Carlo решили, что даже итальянская публика не выдержит такого количества музыки. Верди, видимо, деликатно намекнули, что, мол, конечно, спасибо, маэстро, мы понимаем, что это ваша дань большой парижской опере, но итальянская публика вас любит, её надо уважать... и опера должна обязательно исполняться на итальянском – и не дольше 3 часов 20 минут. Не десять и не сорок! Кто именно определил для оперы именно такое время, я, честно говоря, не знаю...

Эти версии «Дона Карлоса» отличаются по продолжительности, по компоновке действия, по продолжительности музыкальных номеров – скажем, дуэт Филиппа и маркиза ди Позы во французской версии значительно длиннее. И по финалу – в более ранних редакциях дон Карлос закалывается,

а в последней – его уводит с собой внезапно появившаяся из гробницы в образе загадочного монаха тень деда, императора Карла V.



Филипп II с Елизаветой Валуа

Французская версия – с первым актом в саду Фонтенбло – мне представляется более логичной и более интересной. Там есть настоящая Испания второй половины XVI века: с одной стороны – пышность и роскошь двора, а с другой – беспроектная, ледяная аскеза в эмоциях и чувствах. И дело не только в том, что во французской версии каждый персонаж более яркое.

И не только потому, что у Елизаветы там больше пения, больше возможностей показать себя с лучшей стороны. Там всё понятнее. И очень чувствуется то, что Верди писал оригинал на французский текст. Вся языковая логика выстроена согласно законам французского языка. Но при этом она до того длинна, что я поначалу просто не представляла, даже при всём возможном почтении к Верди, как всё это можно выучить? Но ведь выучила!

Французская версия мне дала много, очень много. И в плане языка, в плане отношения к музыке и в плане касания к этой музыке. Я научилась мягкости подачи. И по первому контракту на «Дона Карлоса» я должна была петь Елизавету именно по-французски – это была постановка в Бильбао.

А один из самых для меня памятных спектаклей – в Гамбурге, в 1993 году. Состав там был совершенно фантастический – Филиппа пел Евгений Евгеньевич Нестеренко, Карлоса – Франсиско Арайса, ди Позу – Сильвано Кароли и Эболи – Бруна Бальони, за пультом стоял Юрий Симонов. Сцену в кабинете Филиппа я запомнила навсегда – так великолепен

был Нестеренко!

Первоначально предполагалась пятиактная французская редакция. Но... Как только я туда приехала, мне сообщили, что будет итальянская! В дирекции решили, что пять с лишним часов музыки – это слишком много, и публика будет уходить. Это за три-то недели до премьеры! Пришлось переучивать на итальянский. Для меня это был, с одной стороны, конечно, стресс. Экстрим. А с другой – арию я много раз пела в концертах, заключительный дуэт мы несколько раз пели с Петером Дворски для немецкого телевидения... Так что оставалось только доучить остальное.



Легендарный исполнитель роли Филиппа II – Николай Гя-



Ширли Веретт в роли принцессы Эболи

Правда, со мной нередко бывало так, что в той или иной опере надо было изображать одного персонажа, а душа лежа-

ла к совсем другому! Так было в «Пиковой даме». Так было в «Трубадуре». И так же было и в «Доне Карлосе»: петь надо было Елизавету, а влюблена я всегда была в Эболи! Жаловалась даже: «Боже мой, какое нудное, в основном, пение у Елизаветы». Ноешь, ноешь... А выходит Эболи – коротенькая сценка с пажом и сразу *Nei giardin del bello*¹². И всё, имеешь полнейший успех! Эта сцена в саду мне всегда очень нравилась.

И помню, как я обрадовалась, когда, будучи в Милане, я в архиве «Ла Скала» увидела документ, где Верди пишет о том, что Эболи, Леонора из «Силы судьбы» и ещё несколько партий написаны для одного голоса – *voce sfogata*. *Voce sfogata*, по определению, – это «тёмное» сопрано и полноценное меццо, которое способно, в силу природного таланта или выучки, расширить свой диапазон до высокой тесситуры. Если проще – голос красивого, тёмного тембра с очень большим диапазоном – где-то от *фа* малой октавы до *фа* третьей. А камертон Верди – 434, т. е. почти на тон ниже, чем сегодня.

Похоже, именно такой голос и был у Полины Виардо, которая подряд, с трёх-четырёхдневными перерывами, пела в Петербурге и Амину в «Сомнамбуле», и Церлину в «Дон Жуане», и Фидес в «Пророке», и Сафо. Это же какой должен был быть диапазон голоса, какое должно быть его тембраль-

¹² Песенка Эболи из первого акта. В русском переводе: «Ярко блещут звёзды...»

ное наполнение, какое свободное владение верхним и нижним регистрами, чтобы «обслуживать» *такой* репертуар?

Партия Эболи для меццо-сопрано – это настоящий экстремальный вокал. Никак иначе! Там должно быть виртуозное владение вердиевской вокальной техникой – с верхними нотами, с потрясающей, не провисающей серединой, с естественным, органичным выходом на элегантные нижние и – никакого рывканья в арии *O don fatale!*

Я могу сравнить её только с *Fia dunque e vero* – арией Леоноры из «Фаворитки» Донецетти, она написана в том же ключе. И с партией принцессы Буйонской из «Адриенны Лекуврер» Франческо Чилеа. Эти роли – просто мечта, сказка для меццо-сопрано – но и экстрим! А *Don fatale*, между прочим, последняя ария для меццо-сопрано, написанная Верди. Театральное предание гласит, что на одной из итальянских премьер «Дона Карлоса» в роли Эболи выступила столь блистательная исполнительница – кажется, это была любимица Верди Мария Вальдман, что с тех пор он зарёкся писать арии для этого типа голоса...

И Елизавета должна была примерно звучать, как Эболи, по тону, по глубине, по наполнению. Роберт рассказывал мне, что в том гамбургском спектакле иногда непонятно было, кто когда поёт, потому что у Бруны настоящее очень высокое меццо, а у меня была очень круглая середина.

Но Эболи при этом – это совсем другой характер. Она ведь не француженка, она испанка. Хотя и испанец испанцу –

рознь. Мадридские испанцы более пылки. И чем южнее – скажем, в Гренаде, в Андалусии – тем, как ни странно, внешне они сдержаннее, сосредоточеннее на себе – там очень чувствуется арабское влияние. В Севилье вы не услышите никакого «базара» – кроме как на рынке! При этом они, разумеется, невероятно экстравертированы. Чуть тронь – и получишь испанский темперамент во всём его блеске!

Сегодня в мире существует стереотип исполнения партии Эболи «большими» меццо-сопрано – такими, как Фьоренца Коссотто, Грейс Бамбри, Ширли Верретт... В голосе должна быть порода, тембральный блеск, подвижность, свобода в регистровке. У этих певиц они были – и поэтому от их исполнения просто дух захватывает!



С Евгением Нестеренко

Молчащая по-французски

А скучающая по родной Франции Елизавета Валуа – это глубина, это затаённость, это эмоции, загнанные вовнутрь. Они время от времени обнаруживают, являют себя – но что они такое на фоне испанских темпераментов и маркиза ди Позы, и инфанта дона Карлоса и особенно принцессы Эболи?

Лично я начала понимать, каково приходилось недавней принцессе Елизавете в Испании, только после того, как побывала в знаменитом, затерянном среди причудливых горных цепей и высей Каталонии монастыре Монтсеррат¹³ с его чудотворной Чёрной Мадонной.

Верди не раз говорил о том, что Елизавета вынуждена вести при испанском дворе двойную жизнь, и поэтому она – человек глубокого переживания, человек очень скрытный, носящий своё горе в себе. Ведь французы по языку тела, языку эмоций намного более скупы, чем испанцы. В ней, конечно, кипят страсти – но быть естественной, раскрыть их миру юной Елизавете не дано.

Реальной Елизавете Валуа, когда она вышла замуж за ис-

¹³ Основанный в 880 г. бенедиктинский монастырь, духовный символ и религиозный центр Каталонии и центр паломничества католиков со всего мира, расположенный в 50 км к северо-западу от Барселоны на высоте 725 м над уровнем моря.

панского короля, было четырнадцать лет. И абсолютно никого её чувства не волновали – короли и принцессы, как известно, жениться должны не по любви, а исходя исключительно из государственно-имперских интересов, в данном случае – Франции и Испании.

Возраст вердиевской Елизаветы точно определить трудно, но как пережить в молодые годы то, что сегодня называется когнитивным диссонансом? Собиралась замуж за сына, а пришлось выйти за отца... и не смей ни намёком, ни взглядом, ни полуулыбкой о прежнем! *Lasciate ogni speranza voi, ch'entrate*¹⁴ – всяк, входящий в суровый эскуриальский чертог испанского самодержца. Самодержца, который, похоже, только и мечтает о том, чтобы его закопали в этом же самом Эскуриале...

¹⁴ «Оставь надежду всяк сюда входящий» – надпись над входом в ад в «Божественной комедии» Данте Алигьери (перевод М. Лозинского)



В роли Елизаветы Валуа

У Елизаветы, в отличие от её вечно надутого и насто-
роженного супруга, нет и тени имперских амбиций. Она хо-
чет объединить эту страну, но объединить красотой – она са-
ма говорит, что хочет красоту Франции принести в Испанию.
А лучшее, что есть в Испании, отдать Франции: радость об-
щения с природой, сады и птиц, которые поют в садах Аль-
гамбры¹⁵... «Я хочу всё сделать с любовью и в любви!»

Окружают же её не любовь, а страна, в которой король ис-
прашивает разрешения на казнь собственного сына у инкви-
зитора. Инквизитора Филипп видит сущим дьяволом и нена-
видит просто лютой ненавистью, но – «*перед Святой Церко-
вью король дух свой смиряет*¹⁶»... Торжественные сожжения
еретиков – этой сцены, между прочим, у Шиллера нет, – та-
ковы были нравы тогдашней Испании.

¹⁵ Альгамбра – архитектурно-парковый ансамбль на холмистой террасе в во-
сточной части города Гранада в Южной Испании.

¹⁶ Финальная фраза короля Филиппа из дуэта с Великим инквизитором.



Эскуриал

И рядом с Елизаветой не только король Филипп, дон Карлос, маркиз ди Поза, принцеса Эболи и другие. Какими словами начинаются итальянские редакции оперы? Хор монахов поёт: «*Carlo, il sommo imperatore, non è più che muta polve...*»¹⁷ Давно усопший Карл V в виде некоей мистической фигуры постоянно незримо присутствует в жизни героев оперы. В одной из постановок, в которых я участвовала,

¹⁷ Хор монахов из первого акта оперы. В переводе – «Карл Великий правил страхом, но, смилив свою гордыню, сам давно стал тленом, прахом жалкий раб у ног Творца...»

Елизавета обращалась со своей арией – а её не прокричишь – именно к статуе Карла V: «Ты, который побеждал скорбь и умудрился остаться человеком во всей этой инквизиторской мясорубке...» Она обращается и к нему, и к своей оставленной Франции – а равно и к тому ужасу, который являет для неё Испания Его Величества Филиппа II.

Особенность арии Елизаветы из последнего акта *Tu, che le vanita*¹⁸, во многих отношениях одной из самых трудных у Верди – в скорбных, ломких, трагичных, болезненных рецитативах. В бесконечных, но иногда очень недолгих сменах настроения, внезапных эмоциональных переходах. Поэтому в любом, даже самом небольшом эпизоде надо быть очень достоверной психологически. Там всё построено на драматических контрастах.

Мирелла Френи, с которой я готовила эту партию, говорила мне: «Люба, это должно быть спето каким-то голосом утробным... С болью, с каким-то глубоким, не очень внятным причитанием – и в то же время с таким призывным трубным гласом. Как это сделать? Это твоя задача, я не знаю. А потом – обрести небесный, ангельский голос. Он и есть суть этой совсем молоденькой девочки Елизаветы, которая хочет любви, которая хочет парения. А умывается её душа слезами отчаяния!»

Карлоса же она больше не увидит. Он то ли покончил с

¹⁸ Ария Елизаветы из последнего акта. В русском переводе: «О Творец, ты познал...»

собой, то ли пошёл за призраком деда. Тут не совсем понятно... Елизавета падает в обморок. От ужаса или от бесконечных терзаний – не суть важно. Проживёт она после этого недолго. Либо умрёт в родах, как её исторический прототип. Либо просто примет какой-то яд, потому что для неё жизнь с верным сыном инквизиции, Церкви и Ватикана Филиппом, который приносит в жертву вслед за сыном собственную жену, просто невыносима.

«День господней гневной силы...»

Для Верди вторая половина 1860-х годов была очень непростым временем. Он был очень сильным человеком, умевшим «держать лицо», но в то время ему довелось потерять очень многих дорогих ему людей. Умерли один за другим его отец, покровитель с молодых лет Антонио Барецци, близкий друг, либреттист Франческо Мария Пиаве... Да и боль от прежних ран – ухода любимой жены Маргариты Барецци и двоих детей – ещё не отпустила.

В творчестве он очень многого достиг, многого добился, было немало взлётов и лавровых венков, однако успехи времён знаменитого «трехзвездия» («Риголетто», «Трубадур», «Травиата») остались далеко позади, а пора высших достижений ещё не настала. Парижская премьера «Дона Карлоса» в 1867 году имела очень средний успех. И в адрес Верди посыпались упрёки и даже проклятия, что он остаётся в прошлом и не идёт в ногу со временем – в отличие от Вагнера.

Крестьянин из Сант-Агаты и кудесник из Пасси

Словом, ему нужна была какая-то новая идея, нужно было создать нечто необыкновенное. И вот через полтора года после премьеры «Дона Карлоса» в своём доме в парижском пригороде Пасси умирает Джоаккино Россини. Кем он был для Верди? Кумиром – всё-таки Россини поколением старше. Другом, вдохновителем. И даже в самом прямом смысле слова кормильцем – Россини, как известно, вошёл в историю не только как великий композитор, но и как великий гурмэ, великий кулинар – именно кулинарией он по преимуществу занимался в последние годы жизни.

Шутники утверждали, что Россини плакал два раза в жизни: первый – услышав игру Паганини, а второй – случайно разбив блюдо со впервые приготовленной по собственному рецепту индейкой, фаршированной трюфелями... «Вы сначала попробуйте, что я вам приготовил, – говаривал Россини тем немногим счастливым, которых приглашал к себе на ужины, – а там уж и решайте, какой из меня композитор...» – «Я стал толстый, потому что меня каждый день кормил Россини», – вспоминал потом Верди.

Хотя, казалось бы, что между ними могло быть общего? Весельчак и балагур Россини по своей композиторской природе, в отличие от Верди, предпочитал по преимуществу ко-

мические сюжеты. Но Верди при этом отлично чувствовал и понимал место Россини в истории итальянской музыки. Россини, ставший основоположником «большого» итальянского стиля, воплощал в себе всю итальянскую школу, всю итальянскую мелодику.



Джоаккино Россини в молодости



Базлика Сан-Петронио в Болонье

Вокальная школа Россини была абсолютным эталоном для тогдашних певцов, не исключая и самых знаменитых. Например, Мануэля Гарсиа-старшего и его детей – Марии Малибран, Полины Виардо и Мануэля Гарсиа-младшего. Все они, более близкими нам словами говоря, могли бы сказать, что вышли из «шинели» Россини, настолько эта музыка здорово поётся – это чистая школа пения со всеми элементами техники.

Верди прямо говорил, что все мы, и особенно композиторы, следующие принципам старой итальянской школы, должны учиться у Россини, потому что в его операх заклю-

чены вся эстетика, весь смысл и вся мудрость того, что называется великой итальянской традицией и итальянской школой. При этом Россини «впитал» и то лучшее, что заключала в себе французская «большая» опера.

«Хотя меня и не связывала с ним очень тесная дружба, я оплакиваю вместе со всеми потерю этого великого артиста. В мире угасло великое имя! Будучи известнейшей личностью, имея самую узнаваемую из репутаций, он был Славой Италии (*Gloria Italiana*)», – писал Верди через неделю после смерти Россини, 20 ноября 1868 года.

И Верди – через своего издателя Джулио Рикорди – предлагает двенадцати самым известным в то время композиторам Италии общими усилиями создать траурную мессу к годовщине смерти Россини. Местом премьеры была избрана церковь Сан-Петронио в Болонье, которая была своего рода «музыкальной родиной» Россини. Композиторы откликнулись, и Верди – по жребию – досталась финальная часть, *Libera me*.

В итоге *Messa per Rossini* была написана, но... так и осталась в архиве издательства Ricordi. Почему? Вероятно, вовсе не потому, вернее, не только потому, что остальные композиторы были несопоставимы по масштабу дарований с Верди. Просто из сочетания очень разных по характеру дарований не вышло гармоничного целого...

А Верди в итоге остался не только с написанным финалом, но и с ясным пониманием того, что все номера траурной

мессы должны быть ему под стать. Видимо, он это понимал, ибо как раз в то время решил сочинить весь Requiem сам. Но вскоре к этой идее охладел: «Уже есть так много, так много заупокойных месс! Нет нужды добавлять к ним еще одну».

Великая книга «святого человека»

Но в том же 1868 году Верди впервые встретился с другим, не менее знаменитым, чем Россини, современником, «святым человеком», как он говорил, – 83-летним писателем-романтиком Алессандро Мандзони, автором романа, которым в своё время зачитывалась вся Европа – *I promessi sposi*. В русском переводе – «Обручённые». Верди прочёл его вскоре после выхода, в 1829 году, шестнадцати лет от роду. «Это величайшая книга нашей эпохи, и одна из самых великих книг, созданных человеческим умом. И это не только книга, это утешение для человечества», – писал он много лет спустя.

Мандзони умер через пять лет, 22 мая 1873 года, и Верди, по собственному его призванию, смалодушничал. «У меня не хватает мужества присутствовать на его похоронах», – писал он в те дни. И тогда же решил почтить память Мандзони грандиозным памятником, посвятив его памяти свою *Messa da Requiem*. Премьера – как предполагалось и в случае с Россини – состоялась ровно год после смерти Мандзони в миланской церкви Святого Марка под управлением самого Верди. Через несколько дней «Реквием» был повторён в La Scala.

К тому моменту, когда умер Мандзони, Верди уже написал – кроме доставшейся по жребию *Libera me* – первые две

первые части. В «Реквиеме» Верди было не двенадцать, как в мессе памяти Россини, а семь частей.

Из них самая грандиозная – вторая, *Dies irae* – по-русски «день гнева», день Страшного суда. В ней девять частей – мне кажется, «дантовское» число кругов ада тут совсем не случайно... Ведь *Dies irae* и *Libera me* – это сердцевина, два центральных номера «Реквиема». *Dies irae* выстроен так, что шкура у зрителя, прошу прощения, встаёт дыбом. Я думаю, что она вставала дыбом и у самого Верди.



*Базлика Сан-Марко в Милане, где был впервые исполнен
Requiem Верди*



Алессандро Мандзони

Как достать звезду с неба

Я очень много пела *Requiem*. С выдающимися, великими дирижёрами. Начиная с Герберта фон Караяна: с ним, увы, только на трёх репетициях, которые он провёл со мной буквально за несколько дней до смерти. С Шарлем Дютуа, Серджиу Комиссиона, Хесусом Лопесом-Кобосом, Риккардо Мути, Оганесом Чекиджяном, Марисом Янсонсом, Мигелем Гомесом Мартинесом, Джузеппе Синополи. Наверное, более полусотни раз. «Реквием» – это как моя вторая кожа.

Но всякий раз это было совсем иначе, по-новому. И, вероятно, самое яркое ощущение от первых исполнений – неспособность справиться со своей душой. Как только начиналась вторая часть, *Dies irae*, меня начинало так «колбасить»! А позволить себе дать волю чувствам, эмоциям тут нельзя, всё пение ещё впереди – например, дуэт *Recordare*, которое надо спеть бархатным, переливчатым звуком, сливаясь с меццо-сопрано, – на великолепных партнёрш мне тоже везло... Фьоренца Коссотто, Бруна Бальони, Татьяна Троянос, Агнес Бальтса, Дорис Соффель, Ирина Петровна Богачёва, Елена Васильевна Образцова...



Герберт и Элизэтт фон Караян

Но кульминация, апофеоз – это, конечно, *Libera me*. Главным он был и для Верди. Иначе почему именно им – а не традиционным *Lux eterna*, вечным светом – он увенчал мессу? *Libera me, Domine, de morte aeterna* – освободи меня, Господи, от («внутренней»), вечной смерти, вечной тьмы, дай духу моему вознестись к Небесам.

Трудность этого сопранового финала «Реквиема» – просто запредельная. Особенно а capell-ная часть. Как говорил сам Верди, это как звезду с неба достать. При этом нельзя вокализировать, нельзя сольфеджировать. Зритель должен думать не о том, как вот сейчас сопрано «вылезет» на этот *субемоль*. А уходить, улетать вместе с тобой в абсолютно заоблачные дали и высоты – думаю, этого и хотел Верди. И при всех трудностях спеть это надо не человеческим, а каким-то иным голосом, как об этом говорили и Верди, и Тосканини. Это просто невероятно. И где найти этот голос? Я помню, сколько я мучилась, сколько искала...

Это должен быть голос с абсолютно внутренним, инфернальным и ангельским одновременно – как оголённый нерв. Чистая «земля», память о своих грехах, просьба, мольба, страх, стон... Это страшно. И зрителю здесь тоже должно быть страшно... Голос этот должен возникнуть как бы сам собой. Ты обязана отыскать его в душе, в теле, в твоих каких-то неприкосновенных запасах, о которых, возможно, ты и сама до поры не подозреваешь.

Но он вместе с тем – как это сделать? – он должен быть и небесным... И только тогда хор тебе ответит, и в финале будет не только вечный покой и вечный свет, но и чаемое тобою освобождение, о котором ты и молишь Его...

Тут всё – хождение по грани, грани умопомешательства. Верди, когда сочинял эту часть, говорил, что продолжает с Россини разговаривать. Джузеппина Стреппони, многолетняя спутница Верди, писала ему: «Что ты творишь с собой? Не сходи с ума». И сопрано должно на этом лезвии удержаться...

Крики из ада в Grosses Festspielhaus

Я помню, как мы репетировали *Requiem* в зальцбургском зале Grosses Festspielhaus летом 1989 года, сразу после смерти Герберта фон Караяна.

Генеральная репетиция прошла накануне, в десять утра – это было то, что по-французски называется *matinée*. Среди публики были корреспонденты всех ведущих газет Австрии, Германии, Франции, Англии... Что тогда творил с хором Риккардо Мути! Он страшно ругался, он просто из глубины глоток звук у хористов доставал, он орал: «Ну что вы поёте так стерильно?! Это должен быть вопль людей из ада, а не стерильность! Вас поливают расплавленным железом – вот это и будет *Dies irae!*»



После исполнения «Реквиема» в Зальцбурге в память Герберта фон Караяна. Любовь Казарновская, Риккардо Мути,

Агнес Бальтса, Самуэль Реми, Винсент Коль



Любовь Казарновская на Зальцбургском фестивале, 1989

А на самом исполнении не присел ни один человек, все слушали стоя. В первом ряду были и Элиэтт фон Караян, вдова, и Ливайн, и Шолти, и Аббадо... Тогда пели бас Самуэль Реми (Рамей), тенор Винсент Коль (Коул), меццо-сопрано Агнес Бальтса и я. Для Агнес уход Караяна был особенно страшен, она очень много пела с ним, много сделала с ним записей. Она поднялась, глаза её были устремлены не на публику, а внутрь самой себя и запела своё соло *Liber scriptus* таким голосом, таким звуком, что весь зал точно током ударило...

И у всех стояли в глазах слёзы, и многие не скрывали их. Я тогда чувствовала, что нахожусь совсем не на этой земле, а улетела в какие-то вовсе неведомые мне неведомые эмпирии и ощущения. Это был, конечно, самый запоминающийся *Requiem* в моей жизни...

А через два месяца, во время гастролей La Scala в Москве Мути исполнял *Requiem* в Большом зале консерватории. Он поставил частично трубы и часть хора – а хора тогда был двойной состав – на балкон, туда, где размещаются осветители. Мама моя тогда сказала, что было полное ощущение того, что мы слышим крики из ада – именно этого и хотел Верди!

Получился настоящий стереоэффект! Трубы – ту-дум! – зазвучали сначала в сторону сцены от осветительных прибо-

ров, а потом Мути развернул их в направлении партера и балкона. Это было что-то страшное! Как «Вид Толедо» Эль Греко. Как жуткая картина Рериха «Сошествие во ад». Мути устроил какое-то почти физическое ощущение всполохов неземного огня – это было просто невероятно, тут он пре-взошёл самого себя!

И он здесь вполне сравнялся Артуро Тосканини, своим музыкальным «дедушкой» – Мути учился у ассистента Тосканини Антонино Вотто. Личия Альбанезе рассказывала нам в Нью-Йорке, что, когда в пятой студии Карнеги-холл Тосканини записывал *Requiem*, в какой-то момент выбежал трясущийся звукорежиссёр с дрожащими руками и сказал: «Маэстро, я не могу этот звук взять! Это такая мощь, это такая силища, это такой огонь... у меня не получается, рвутся микрофоны... я не могу этот звук взять!» А Тосканини сказал: «Как хотите, выставляйте тогда микрофоны в студии и так, и сяк, но чтобы этот объёмный эффект был!» И он его добился.

Месса или опера?

Первое исполнение «Реквиема», как того и требует жанр заупокойной католической мессы, состоялось в храме. Но то, что сделал Риккардо Мути в Большом зале Московской консерватории, напоминает нам о том, что совсем не зря «Реквием» называют двадцать седьмой оперой Верди. Ведь произведение это – не только на мой взгляд – абсолютно светское, и я всегда пела *Requiem* только в оперных театрах или в концертных залах.

Хотя нередко звучит он и в храмах. Например, в венском соборе Св. Стефана – я была на одном таком исполнении. И – никакого впечатления! Какое-то сплошное гудение... Но такова храмовая акустика, которая от «настоящего» звучания просто распадается. В концертном зале с хорошей акустикой ты ощущаешь каждую артикуляционно спетую ноту. Так было в зальцбургском Grosses Festspielhaus, в Большом зале филармонии в Петербурге, в Teatro Real в Мадриде, севильской Maestranza, цюрихском Tonhalle...

Ни с чем не сравнимое, фантастическое исполнение было в античном амфитеатре Arena di Verona, когда теноровую партию пел Паваротти. Там был почти двести человек хор, двести человек оркестр, и певцы стояли, чуть-чуть отступив, там было такое зеркало сцены с небольшими экранами, чтобы голоса не «накрывала» масса звука.

Одно из самых ярких воспоминаний – Испания, где я была в целом туре именно с «Реквиемом»: Валенсия, Аликанте, Альбасете, Барселона... И одно из исполнений проходило в развалинах одного очень старого, ещё катарского храма – того самого, в котором, по преданию, король Амфортас вручал Парсифалю чашу Грааля.

Была скала, было море, были куски стен, оркестр, сидевший амфитеатром... И наши голоса от этих древних стен отражались, неслись над морем по окрестным горам, а где-то внизу сидели и стояли люди... И они потом говорили нам, что музыка неслась и лилась как будто с небес – ощущение совершенно фантастическое!

А коль скоро это двадцать седьмая опера, то почему бы не попытаться поставить *Requiem* с элементами сценического воплощения? И такие попытки делаются. Я видела одну такую постановку, которая шла в Вене, в Мюнхене, в La Scala, – она произвела на меня совершенно потрясающее впечатление!



Личия Альбанезе

Оркестр традиционно сидел в яме, а на сцене был крест. Чёрный крест с распятым Христом. Все солисты были в белых одеждах. Минимум выразительных средств, минимум света, но при этом зрителя охватывал леденящий страх.

Сопрано выходит, припадает к кресту, и – *Libera me*. Бас в белых одеждах с чёрным шарфом выходит из самой глубины сцены, направляясь в луч света, падающий перед крестом, и поёт *Mors stupebit* – Смерть оцепенеет, и природа, когда восстанет творение, ответит судящему... потрясающе!

Совсем недавно я видела в youtube исполнение «Реквиема» – кажется, это было в Германии, – сопровождавшееся фресками, картинами и скульптурами великих итальянцев Возрождения. Там были «Тайная вечеря» Леонардо с попеременным освещением её участников, «Сикстинская мадонна» и «Мадонна Конестабиле» Рафаэля, *Pieta* Микеланджело... Во время исполнения *Libera me* из «Тайной вечера» вдруг появлялся лик – иначе не скажешь, – Россини... Даже в записи это производило сильнейшее впечатление!

А вот к любым попыткам сделать какие-то «переложения» «Реквиема» на русский язык я отношусь с опаской... Живую музыкальную ткань произведения невозможно оторвать именно от того языка, на котором сочинял композитор. Чужой язык безжалостно ломает фонетические, музыкальные и даже сценические смыслы исполняемого.

Мне доводилось видеть в разных российских библиотеках

не только поэтическое переложение канонического текста католической заупокойной мессы – скажем, Аполлона Майкова, но даже и относящуюся к началу прошлого века попытку самиздатовского эквиритмичного переложения текста вердиевского «Реквиема» на русский язык.

В конце прошлого века наш великий учёный-филолог Михаил Гаспаров сделал эквиритмичное же переложение на русский язык *Dies irae*. Совсем недавно появился ещё один, не столь высокого качества перевод, который был использован при первом исполнении «Реквиема» Верди на русском языке под управлением Владимира Федосеева – было это в январе 2019 года. Воля ваша – мне по-прежнему кажется, что к таким опытам невозможно относиться серьёзно...

Да и случайный человек, человек с вокзала не пойдёт слушать *Requiem*. Тот, кто идёт на *Requiem*, и вообще в оперу, всё-таки должен знать, о чём ему, извините, гутарят. А для совсем уж непросвещённых есть существующая сегодня в любом оперном театре «бегущая строка».

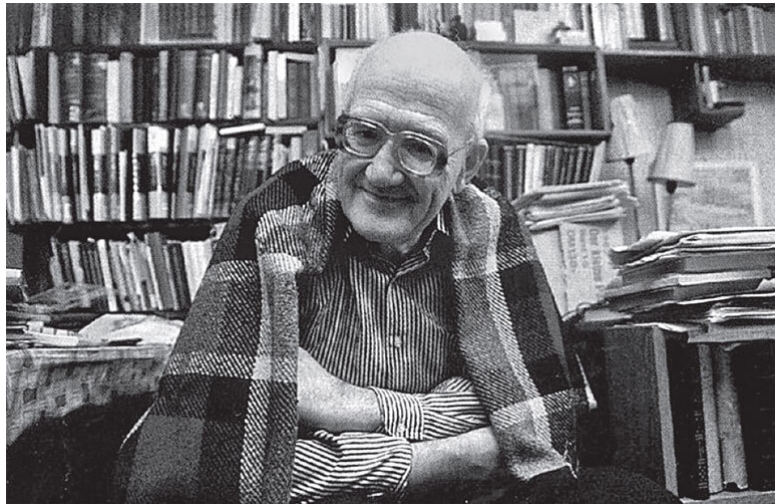
А если сравнить вердиевский *Requiem* с другими произведениями этого жанра, которые я пела, то, например, «Маленькая торжественная месса» и *Stabat Mater* Россини – это совершенно дивные по музыке, но практически ничем не связанные между собой драматургические номера. Единственное исключение – *Inflammatus*, восьмая часть *Stabat Mater*, вполне сопоставимая по драматическому насыщению, по посылу, по диапазону, по трудности вокальной партии с

вердиевским *Libera me*.

А *Requiem* Моцарта... Всё-таки это, да простится мне такое определение, уже в очень малой степени Вольфганг Амадей Моцарт, это в гораздо большей мере Франц Ксавер Зюсмайер. В набросках, в эскизах гениальность Моцарта отчётливо слышна – ему принадлежат арии сопрано, *Lacrimosa*...

Но это произведение, кем бы оно ни было написано, – это главным образом Свет. А прекрасно прописанный драматургически и представляющий собой непрерывное музыкальное и в известной мере сценическое действие *Requiem* Верди – это куда в большей мере инфернальность. Это очень нелюбезный разговор человека со своим alter ego, со своим нутром в куда большей степени, нежели с Богом. Это самооценка – как ты соотносишь себя с адом и с раем, какую черту подводишь ты под своей жизнью, с чем, с каким итогом ты предстаёшь перед Ним.

У Верди, с одной стороны, уход в Свет, в ангельские ипостаси, явление каких-то божественных и космических сил, а с другой – девять частей, девять «кругов» *Dies irae*. «Ад и рай – не круги во дворце мироздания, Ад и рай – это две половины души», – сказал великий поэт. И эти две стихии у Верди – в постоянном борении между собой, и именно этим отличается его *Requiem* от остальных.



Михаил Гаспаров

Dies Irae

Перевод Михаила Гаспарова

День Господней гневной силы
Выжжет всё, что есть, что было, –
Рёк Давид, рекла Сивилла.

О, какую дрогнет дрожью
Мир, почуяв близость Божью,
Что рассудит правду с ложью!

Трубный голос дивным звоном
Грянет к сонмам погребённым,
Да предстанут перед троном.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.