

DOI: 10.28995/2227-6165-2019-1-138-141

И.И. Никольская

доктор искусствоведения

ведущий научный сотрудник сектора Искусства стран Центральной Европы

Государственного института искусствознания

nikolsk-irina@yandex.ru

ПОЧТИ ДЕТЕКТИВ ИЛИ: КНИГА ЕЛЕНА ПЕТРУШАНСКОЙ «ПРИКЛЮЧЕНИЯ РУССКОЙ ОПЕРЫ В ИТАЛИИ» (МОСКВА, «АГРАФ», 2018)

Рецензия на книгу Елены Петрушанской «Приключения русской оперы в Италии» (Москва, «АГРАФ», 2018).

История постановок русских опер в Италии с 1874 года по первое десятилетие XXI века рассмотрена на неизвестных ранее архивных материалах из хранилищ театров Италии. Факты, приведенные в книге, спорят с мифом о «неправильной» трактовке русских опер вне России.

Review of the book by Elena Petrushanskaya "The Adventures of Russian Opera in Italy" (Moscow, "Agraf", 2018).

The history of productions of Russian operas in Italy from 1874 to the first decade of the 21st century was examined on previously unknown archival materials from the repositories of theaters in Italy. The facts cited in the book argue with the myth of the "wrong" interpretation of Russian operas outside of Russia.

Ключевые слова: русская опера, сцена, театр, национальные традиции, спектакль, режиссер, дирижер, певец

Keywords: Russian operas, stage, theatre, national tradition, producer, performance, producer, conductor, singer

Восприятие «другого», познание «другой» нации – есть сознание существования самого себя за пределами себя, сознание своего народа в окружении других.

Д. Лихачев. Память продлевает время // Наше наследие», 1988, № 1. С. 3.

Проблема бытования русской оперы на зарубежной сцене, ее восприятия и интерпретации в других странах – вопрос многосложный, затрагивающий творческое соприкосновение национальных культур, имеющих разные традиции и сложившиеся представления об оперном искусстве. Последние касаются и понимания оперы как высокого художественного синтеза, и специфического ощущения музыкальности, и особой театральности, диктующей поведение актеров-певцов на сцене, и предпочтений в облике театральных декораций и костюмов. Есть и другая сторона оперного творчества, влияющая на восприятие зрителей и сам смысл спектакля – его связь с национальной жизнью и историей. Как сложится встреча разных национальных традиций и приоритетов, что выйдет на первый план в присвоении того или иного оперного феномена или его отторжении? Всё имеет значение. И историческое время постановки оперного спектакля, и то, какие акценты сделают режиссер, дирижер, сценограф и музыкальный коллектив, а порой и политическая ситуация в той или иной стране. Речь идет о чем-то очень важном. О том, например, в какой мере будут прочитаны исполнителями и зрителем какие-то существенные черты национального характера, а иногда и судьбы народа.

Широкий спектр вопросов, касающихся итальянских постановок русских опер в XIX и XX веке – проблемы либретто и его переводов, режиссуры и сценографии, вокального и оркестрового исполнения на фоне итальянской художественной и общественной жизни, зависимость от нового культурного контекста в иной среде с ее привычками и предпочтениями – все эти аспекты

I.I. Nikolskaya *Nearly Detective or Monograph by Elena Petrushanskaya*
“*The Adventures of Russian Opera in Italy*” (Moscow, “Agraf”, 2018)

анализирует в своем вдумчивом, многогранном и глубоком исследовании Елена Михайловна Петрушанская.

В книге раскрывается огромный, в основном неизвестный отечественному читателю материал, собранный автором в архивах и библиотеках итальянских театров. Это, а также обширная публикация итальянской прессы о постановках русских опер создают непредвзятую картину рецепции нашего оперного искусства в стране непревзойденного вокала. И «картина» эта оказывается многоцветной и часто неожиданной.

Как ни странно лидером в итальянском «оперном прокате» оказался «Борис Годунов» Мусоргского. Видимо, личность царя Бориса и переживаемая им трагедия, по словам автора книги, «олицетворяла сумму качеств, которую обозначим р у с с к о с т ь: русский дух, оперный театр, русская трагедия, душа» (с. 98).

Еще одна причина приверженности итальянской аудитории к опере Мусоргского заключается в том, что в ней есть «близкие вердиевскому чувству правды, как и темпоритму, мощной социально-психологической значимости драм Монтеверди» (с. 98).

14 января 1909 года в Ла Скала состоялся дебют «Бориса Годунова» – *первая европейская адаптация* оперы. «И если, – пишет Петрушанская, – во Франции кровавый сюжет, предрекающий грядущий русский бунт, «бессмысленный и беспощадный», прельщал иллюзией желанной свободы, разгулом русских страстей, то итальянцы находили и «свое» в «чужом»; опыт сострадания давнему, глубоко трогательному... Самобытная яркость языка Мусоргского поднимает это ощущение до катарсиса» (с. 103). Многочисленные постановки «Бориса» проложили путь всем его операм, и в 1980-е годы даже прошел фестиваль опер Мусоргского.

И факт тем более удивляет, особенно если сравнить судьбу произведений композитора в Германии, где первая постановка оперы «Борис Годунов» в Бреслау в 1913 году сопровождалась неприятием и отторжением (см. об этом: [Хельмундт, 1996]).

Другой не менее удивительный пример: постановка в Ла Скала в 1900 году под управлением Артуро Тосканини «Евгения Онегина» Чайковского. Казалось бы, что итальянцев должно привлечь и покорить исключительная мелодичность и проникновенная лирика музыки Чайковского. Ан нет... Опера оказалась «чужой» и успеха не имела. Интимность душевных движений, потаенность чувств оказались итальянцам чуждой. Другое дело – мелодрама, разгар страстей и конфликтных столкновений. Пресса писала о «сюжетной монотонности» и «одноцветной музыке»... И лишь позднее, когда появились переводы прозы Чехова, полные настроений щемящей грусти, итальянцам стал более понятен сентиментализм музыки Чайковского.

Интерес вызывает первое знакомство Италии с русской оперой – миланские постановки «Жизни за царя» Глинки в 1874 году. Эти спектакли имели определенные музыкальные качества, но сам сюжет и сопутствующие ему эмоциональные акценты вызвали непонимание. С российской стороны еще до события родился скепсис – какой-то будет представлена итальянцами русская история. Ведь не секрет, что наши соотечественники хотят увидеть «эталонную» постановку, отвечающую только их представлениям. Но это, увы, почти невозможно. Большинству из них невдомек, что иностранцы в наших произведениях видят и ощущают нечто иное, чем мы. Ясно, однако, что мы не должны замыкаться в своих представлениях. Тем более, что многие так называемые «эталонные» постановки русских опер у нас грешат театральной рутинной, нередко навевают скуку, от которой не спасает даже прекрасная музыка.

Вернемся к «Жизни за царя». Тогда, в 1874-м на премьеру был командирован как журналист от «Русских ведомостей» Петр Ильич Чайковский. Композитор весьма нелестно высказывался о совершенно неизвестной ему постановке и ее участниках, а в газету поместил свой свободный перевод итальянской рецензии. Он был заранее уверен «в изуродовании» оперы. Премьеры не посетил и даже не поехал в Милан. Но в газеты написал – осудил итальянских музыкантов, давая оценку спектакля на основании околотеатральных пересудов и сплетен. Такова правда.

И.И. Никольская *Почти детектив или: книга Елены Петрушанской «Приключения русской оперы в Италии» (Москва, «АГРАФ», 2018)*

Иностранцы в наших произведениях ощущают нечто иное, чем мы – и это интересно и ценно, обогащает представление о российских шедеврах. Обидная “близорукость” по отношению к ним едва ли будет способствовать популяризации нашего музыкального искусства. В книге Е.Петрушанской мы находим разные примеры, но немало и таких, которые способствовали славе русского оперного наследия в мире. Чего стоит упорная и многолетняя борьба выдающихся итальянских деятелей культуры за право постановки запрещенной в СССР «Леди Макбет Мценского уезда» опального Дмитрия Шостаковича! Какие поистине детективные истории связаны с продвижением на итальянские сцены умалчиваемых в стране Советов опер «Нос» Шостаковича и «Огненный ангел» Сергея Прокофьева. Есть в ней и захватывающий рассказ о *мировой премьеры* «Похождения повесы» Игоря Стравинского, о сложных расчетах и интригах в переговорах с разными театрами маститого композитора.

Мировой премьерой стала и постановка написанной в эмиграции оперы Сергея Прокофьева «Огненный ангел» по одноименному роману Валерия Брюсова. Она состоялась в 1955 году через два года после смерти композитора в театре Ла Фениче в рамках XVIII международного Венецианского Биеннале. Причем транслировалась по радио и фрагментами по итальянскому телевидению. Напомним, что первые постановки оперы на родине мастера прошли лишь в 1984 году (Ташкент, Пермь). К счастью итальянцам оказалась доступной партитура произведения, обнаруженная в Париже с французским либретто. Оно переводилось на итальянский.

Первые обсуждения возможности постановки оперы относятся к 1951-1952 годам, еще при жизни композитора, но по понятным причинам без его участия. В работе над спектаклем участвовали выдающиеся деятели итальянской культуры – дирижер Нино Садзоньо, режиссер Джорджио Стрелер и инициатор постановки директор фестиваля Алессандро Пьёвезан. В книге Петрушанской, в разделе «Страсти переписки» раскрывается весь самый сложный механизм от возникновения замысла спектакля и его претворения – в спорах, дискуссиях, сомнениях, обогащениях сценическим экспрессионизмом и восхищением музыкой. Была воспринята и «скрытая гротесковая усмешка Прокофьева» (с. 257). Автором книги обнаружен и проанализирован и впервые опубликован эпистолярный Джорджио Стреллера.

Результат: спектакли прошли триумфально, и позднее постановка переехала в Ла Скала.. «Пресса упивалась яркой фантазией сценографа (Лючано Дамиани) и постановщика, певцами, костюмами, магией сценического действия, великолепной музыкальной интерпретацией, певцами-актерами под руководством Садзоньо» (с. 260-261).

Настоящий многоходовой детектив – история «Леди Макбет Мценского уезда» (в итальянском прокате «Минского уезда») на X международном фестивале современной музыки Биеннале Венеции в 1947 году. Об этой постановке материалов также осталось очень мало. Петрушанской пришлось восстанавливать многое буквально по крупицам. Так случилось, что известный итальянский композитор Альфредо Казелла, находясь в СССР в 1935 году, посетил эту оперу в российской столице и был ею восхищен, став первым инициатором постановки *Леди* на сцене Римской оперы. Но это было лишь началом многолетней борьбы за постановку оперы на итальянской сцене. «Поражает смелость и упорство живущих при фашистском режиме художников, знавших о судьбе оперы в ее отечестве и горячо желавших поставить *Леди* у себя на родине. Об их противостоящем государственным указаниям римском «проекте» говорят сохранившиеся материалы по многомесячной тяжбе вокруг постановки опуса Шостаковича» (с. 203). В это противостояние активно включился советский режим. В ответ на все запросы по предоставлению нотного материала долго молчали, тянули как могли, и в итоге дали вердикт: «Считаем посылку в Италию «Катерины Измайловой» как произведения, осужденного за формализм, нецельсообразной». Напор с итальянской стороны не утихал и советские власти заставили Шостаковича написать письмо с отказом от постановки. Со своей стороны и некоторые представители итальянской стороны были против оперы «в связи с ее сюжетом и «жестким эротизмом» музыки, ссылаясь на Королевский Декрет «о недопустимости публичного исполнения произведений, которые по определению «противоречили бы общественному порядку, морали или благонравию» (с. 208).

I.I. Nikolskaya *Nearly Detective or Monograph by Elena Petrushanskaya*
“*The Adventures of Russian Opera in Italy*” (Moscow, “Agraf”, 2018)

И все же первая постановка состоялась, но уже в рамках венецианского Биеннале в театре Ла Фениче в 1947 году. За дирижерским пультом – известный музыкант Нино Сандзоньо (Венеция 1911 – Милан 1983); сценограф блистательный художник Реннато Гуттузо (1912-1987); вокалисты – известные певцы (см. о них с. 219-221). Не обошлось и без скандала, вызванного эротическими сценами и в целом, по словам критика, спектакль оказался «... слишком сильным вызовом для тогдашней венецианской публики...» (с. 226). Но с тех пор в 1960-2000-е годы *Леди* ставилась в оперных театрах Турина, Флоренции, Милана, Триеста, Равенны, Неаполя.

Написанная увлекательно, остро, содержащая многие интересные факты, книга Елены Михайловны Петрушанской – весомый и оригинальный вклад в историю отечественного музыкального театра и изучение его европейских связей. Не только собран колоссальный материал, возникло немало сопоставлений, побуждающих читателя корректировать сложившиеся ранее представления. И сделать это мог только человек, годами «варившийся» в эпицентре музыкальной жизни Италии. Не сомневаюсь в том, что монография Е.М.Петрушанской войдет в особо ценный фонд литературы об отечественном оперном искусстве.

ИСТОЧНИКИ

1. *Петрушанская Е.* Приключения русской оперы в Италии. – Москва: «АГРАФ», 2018.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Хелльмундт К.* Музыка Мусоргского в Германии // Русско-немецкие музыкальные связи. Ред.-составители *И. Никольская, Ю. Хохлов.* – Москва: Государственный институт искусствознания, 1996. – С. 106-135.

SOURCES

1. Petrushanskaja E. *Prikljuchenija russoj opery v Italii* [The Adventures of Russian Opera in Italy]. Moscow, “AGRAF”, 2018.

REFERENCES

1. Hell'mundt K. *Muzyka Musorgskogo v Germanii* [Musorgsky's music in Germany]. In *Russko-nemeckie muzykal'nye svjazi* [Russian-German musical relations]. Red.-sostaviteli I. Nikol'skaja, Ju. Hohlov. Moscow, Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniya, 1996. Pp. 106-135.