

Перепечатка данного материала без письменного разрешения автора запрещена и преследуется по закону "Об авторском праве и смежных правах". © hvorostovsky.su 2010

Ирина Царенко

Игры, в которые играет Хворостовский

Пролог первый. «Сон в летнюю ночь». Фантасмагория.

Пролог второй. Толкование снов, или Шекспир в интерпретации Эрика Берна.

Часть I. Родительские игры.

1. Родитель, который выигрывает. Жермон.
2. Родитель, который проигрывает. Риголетто.
3. Родитель, который не играет. Симон.

Часть II. Игры взрослых.

1. Игры супружеские и сексуальные, или проще – Страсти любовные. Баритон – герой или любовник?

Граф ди Луна.

Евгений Онегин.

2. Игры преступного мира, или Блестящая шкура тигра.

3. Игры на приеме у психотерапевта.

«Don Giovanni: unmasked», или Еще одна из «Песен об умерших детях»...

Deja vu, или В поисках Святого Грааля.

4. Игры в компаниях.

5. Хорошие игры.

Часть III. Игры детей.

Игры на всю жизнь.

Эпилог (немного преждевременный, а потому короткий). Зимняя сказка.

Пролог первый.

«Сон в летнюю ночь». Фантасмагория.

*Представьте, будто вы заснули
И перед вами сны мелькнули.
И вот, плохому представленью,
Как бы пустому сновиденью,
Вы окажите снисхождение.
Уильям Шекспир*

И снится мне сон... и как часто бывает в снах, все начинается с середины. Мне нужно найти одного человека. Я не знаю, кто это, не знаю, зачем я ищу его, и почему именно я, но отправляюсь на поиски... Вокруг темнота, немного жуткая, заставляющая нервно оглядываться в надежде увидеть – нет, не человеческое жилье, а хотя бы одинокий огонек, какой-нибудь ориентир. И я вижу неясный свет, и иду туда, и вот этот огонек уже не один, их много, а я все продолжаю идти – *туда, где море огней...*

Это бал – как здесь красиво, и как много людей – радостных, нарядных. Но все в масках... Под какой же маской скрывает свое лицо тот, кого я ищу? Звучит веселая музыка, люди танцуют, и в этом круговороте масок нарастает шум – не радостного веселья, а предчувствия трагедии. Но что же происходит? На зеркальном полу лежит человек, истекающий кровью, и рядом с ним – другой, с кинжалом в руке. Раздаются крики – *«Ренато! Смерть и проклятье ему!»* С человека срывают маску, и я наконец вздыхаю с облегчением – да, именно его я искала... Но его взгляд неподвижно устремлен на жертву, и на лицах у обоих застыло выражение невыносимого страдания: у одного – потому что он умирает, у второго – потому что он убил... Но гораздо сильнее выражение муки на лице у стоящей рядом женщины – потому что она является причиной страдания и того, и другого... И пока мое внимание приковано к лицу Ренато, роскошная зала в блеске огней исчезает, и вместо нее появляется церковь, где идет торжественная служба. Ах да, сегодня же Пасха... И снова праздник, и много людей, и вино льется рекой... Но то лицо, на которое я неотрывно смотрю, непостижимым образом преображается – да, нож все так же в руке, и напряженный взгляд, устремленный на распростертого у его ног человека, и выражение торжества – той победы, которая равносильна поражению, потому что для ее достижения были израсходованы все силы... И снова крики – *«Туридду зарезан!»*, а с губ жертвы срывается имя – то ли Лола, то ли Сантуцца... И я вдруг вспоминаю имя человека с ножом – Альфио! Конечно же! И в это же мгновение происходит невероятное – я смотрю на поверженного Туридду и вижу в его лице те же черты, которые напрасно пытаюсь зафиксировать и назвать одним именем. Та же ножевая рана, то же выражение боли, и в ушах у меня все еще звучит его последний крик – *«Недда!»*. Сильвио умирает, и я испытываю почти такую же боль...

Да нет же, это не Сильвио, это раненый Командор... Отец, сражавшийся, чтобы защитить свою дочь от коварного соблазнителя. А его противник? Неужели это он – блестящий и неотразимый Дон-Жуан? Так вот его имя! Но почему лицо это снова скрыто маской? И до чего же непостижимым образом меняются эти черты! Ведь я снова вижу их – уже в лице Командора. Но нет, это не Командор, это другой отец, и имя его дочери – Джильда (или Бланш?), но движет им то же стремление – отомстить соблазнителю. Вот он торжествующе попирает ногой мешок, в котором угадываются очертания тела... Вот он собирается сбросить мешок в Сену... Раздаются раскаты грома вслед за ослепительным блеском молний – страшная ночь... кто-то встретил нынче свою смерть. Так значит, мне нужно было найти его – шута Трибуле? Набережная Сены и... Но что же это виднеется там, вдалеке? Неужели Петропавловская крепость? Так я в Петербурге? У Зимней канавки? Да, я вижу ее – Лизу. *Истомилась, исстрадалась я...* – поет она почему-то голосом Рене Флеминг... Но где же Елецкий? Ах, да, он в игорном доме и подумывает вызвать на дуэль Германа и... Лиза, Лиза, постой!!! Ах, князь, почему же вы не здесь...

Я совсем не успеваю следить за нескончаемыми переменами, и только одна мысль стучит в мозг – все это было, было, я видела эти лица, я знаю эти истории, но кто, кто? Есть какое-то французское слово, но сейчас мне недосуг его вспоминать, я должна найти... И снова смена декораций – это уже не ночной мрак набережной в Париже или Петербурге, а набережные Неаполя, и в звенящем воздухе парит песня – *«видишь, море, как живое, серебрится под луною, льнет к ногам твоим волною...»* Или, может, это Генуя? И сверкающее солнце, и морской простор, и ощущение свободы... Но рок снова настаивает меня – я нашла этого человека, но слишком поздно, он умирает. Дож Симон Бокканегра... Умирает в отместку за неразделенную любовь Паоло к его дочери Амелии.

Я уже перестала искать и с отчаянием наблюдаю за безумной сменой пейзажей и интерьеров. А люди – они уже не скрывают своих лиц, но их лица похожи на маски: Грязной, невольно отравивший Марфу, оклеветавший Лыкова и убивший Любашу; Ди Луна, который в один миг потерял двоих самых дорогих ему людей – возлюбленную и брата... Любовь, ненависть, преступление, смерть. Заколдованный круг, порочный круг, который невозможно разорвать. Почему любовь так часто приводит к смерти? И вот эта смерть, как полководец, призывает свои войска и побеждает в кровавой битве, она неизбежна, и ничего нельзя изменить... Но откуда, откуда у человека дерзость снова и снова проходить этот же круг, переходя от мрака смерти к заре любви? Слепцы, безумцы, они думают, что счастливы – неустрашимый тореадор Эскамильо, Роберт, очарованный своей Матильдой – безмятежно наслаждающиеся любовью и жизнью и не подозревающие о роковом исходе... Для них или кого-то другого... И меня уже не удивляет, что у них у всех одно лицо – лицо того, кого я ищу... И почему именно в момент смерти человек видит, понимает и ощущает любовь так ясно? Ведь и песни военных лет – они же не о войне, а о любви... Как князь Андрей, четко увидевший свою любовь к Наташе перед смертью – значит, это Болконский? Невозможно уловить черты этого лица, перетекающие из одного персонажа в другой. Они так подвижны, и мгновения сменяют друг друга, не давая шанса их остановить.

И все эти люди – Ренато, Альфио, Сильвио, Дон-Жуан, Грязной и много-много других, чьи лица я так и не успела и уже даже не пытаюсь рассмотреть – берутся за руки, образуя круг,

и несутся в этом сумасшедшем хороводе. И в центре этого круга – человек. Это же знаменитый рисунок Да Винчи – витрувианский человек! Человек, который властно заявляет – *я тысячами душ живу в сердцах всех любящих... и смертное меня не тронет тленье... есть рожденья свет, смерти – нет...*

И, подчиняясь магии этого голоса, как стихия, усмиренная Орфеем, безумная переменчивость лиц заканчивается, они накладываются одно на другое и застывают – стоп-кадр в постоянно движущейся киноленте. И сквозь все эти лица проступают общие черты, совсем как черты Леонардо видны при наложении его портрета на лицо Джоконды – художник и его творение... И это – лицо Хворостовского. Артист и его сценические воплощения... Человек и его игры...

Пролог второй.

Толкование снов, или Шекспир в интерпретации Эрика Берна...

Весь мир – театр, и люди в нем – актеры.

Уильям Шекспир.

Ценная книга... блестящий, занимательный и четкий каталог психологических спектаклей, которые человечество проигрывает снова и снова...

Курт Воннегут о «Games people play»

Итак, вы увидите любовь человеческих существ; вы увидите грустные плоды ненависти. Вы услышите спазмы боли, крики ярости и циничный смех! А вы не смотрите на наши бедные шутовские кафтаны – смотрите на наши души, потому что мы люди из плоти и крови, и вместе с вами мы дышим воздухом этого несчастного мира! «Паяцы». Пролог.

А теперь самое время заглянуть в сонник и узнать, к чему же этот сон, да не приснился ли он в полнолуние... А можно обратиться к психологу, чтобы проанализировать работу своего подсознания... А можно просто продолжать фантазировать, ведь никто не знает тебя лучше, чем ты сам... Но уж если приснился такой сон – в летнюю или какую-нибудь другую ночь – то самым верным будет пойти за разгадкой к тому же Шекспиру... И долго искать не придется, потому что мы сразу же наткнемся на – да-да, то самое выражение о мире и театре, которое уже давно воспринимается как констатация истины настолько очевидной, что повторять ее с высокоумным видом, право, даже неловко. И тем не менее – поверьте, нет ничего увлекательнее, чем заново открывать такие вот истины. Потому что самое интересное в ней – отождествление человека и актера. По какому признаку? И человек, и актер – играют...

Чтобы разобраться в нюансах актерской игры, изобрели различные жанры, с присущим им определенным набором признаков; придумали ситуации, характерные для каждого жанра; и, для совершеннейшей наглядности, разделили все лицедейское разнообразие на амплуа,

которые и разыгрывают эти ситуации... Сходу, не задумываясь, начнем их перечисление – герой-любовник, благородный отец, злодей-интриган, друг-наперсник, опекун, моралист и прочая, и прочая... У каждого из них – свое место в сценарии, свои рамки, даже более того – закрепленный комплекс внешних характеристик. К примеру, вот как должен выглядеть актер, играющий злодея Яго: рост желателен средний; глаза безразличны (допустимо косоглазие); подвижность лицевых мышц и глаз для «игры на два лица»; неблагоприятия в пропорциях допустимы. А уж если на сцену выходит атлетически сложенный красавец с голосом большой силы, диапазона и богатства тембров («*медиум баритона с тяготением к басу*»), как указано в таблице амплуа Аксенова, Бебутова и Мейерхольда) – то это, разумеется, герой, совершенно очевидно... А вот Верди перевернул все с ног на голову: для него Яго – это красивый молодой человек, да еще и баритон. Вот и ломай теперь голову – кто он на самом деле...

Конечно, оперные амплуа не всегда тождественны драматическим. Уже хотя бы потому, что требования, предъявляемые классическим драматическим театром к внешним качествам актера, заменяются критериями оценки вокальных качеств певца. И эти критерии варьируются даже в пределах одного типа голоса. Например, в классификации баритонов можно встретиться со следующими определениями – *baryton-martin, lyric baritone, cavalier bariton, Verdi baritone, dramatic baritone, lyric bass-baritone, dramatic bass-baritone, baryton-noble*... И границы между ними весьма условны. Но тем опера и интересна – ведь если артист соответствует одновременно и вокальным, и драматическим критериям своего амплуа, то эффект получается поистине потрясающим. Это – один из секретов Хворостовского... Но если эти критерии вступают в явное противоречие, то эффект впечатляет иногда даже сильнее. А это – его второй секрет...

Но актер – это нечто гораздо большее, чем персонаж в определенном амплуа. Поэтому практически каждый актер – и практически всегда – испытывает непреодолимое желание раздвинуть рамки жанра, выйти за границы режиссерской концепции, попробовать себя в различных амплуа. Быть не актером, а человеком... Не играть на сцене, а жить... Но существует и обратная тенденция: практически каждый человек – и очень часто – испытывает такое же непреодолимое желание сыграть роль, и причины для этого прямо противоположные. Боясь неограниченного простора возможностей для реализации себя, мы иногда с большей охотой выбираем четко определенный сценарий (или сценарии) поведения и неуклонно следуем ему, чувствуя себя в безопасности, ощущая психологический комфорт. Не живем в этом опасном мире, а играем... И тогда становимся меньше чем людьми – марионетками в нами самими придуманном спектакле.

Так в выражении Шекспира можно уловить прообраз совершенно нетривиальной идеи Эрика Берна, сформулированной в книге «*Games people play*». Он заявил, что человеческая личность – это не целостность, она распадается на различные уровни, состояния-Я. БERN неформально назвал их – Родитель, Взрослый и Ребенок. И каждому из них свойственны определенные формы проявления – игры-сценарии. Но прежде чем перейти к характеристике этих эго-состояний, определимся с понятием игры у Берна и посмотрим, как оно соотносится с игрой актерской. Пожалуй, здесь лучше предоставить слово самому автору теории транзакционного анализа – чуточку терпения, дорогой читатель, теория – это не всегда скучно...

«Игрой мы называем серию следующих друг за другом скрытых дополнительных транзакций с четко определенным и предсказуемым исходом» (под транзакцией подразумевается единица общения – люди, находясь в группе, всегда тем или иным образом продемонстрируют свою осведомленность о присутствии друг друга и прореагируют на внешнее проявление этой осведомленности). Собственно, в применении к театру это будет звучать следующим образом: «Спектакль – это последовательность сцен, на протяжении которых герой общается с различными персонажами и реагирует на их поведение – и далее по тексту – с **четко определенным и предсказуемым исходом**». Ведь мало кто, отправляясь в оперу, будет удивлен финалом. В самой развязке нет эффекта неожиданности – ни для слушателя, ни для актера. И еще один момент (опять-таки слово предоставляется Берну). «Игра представляет собой повторяющийся набор транзакций, **внешне выглядящих вполне правдоподобно**, но обладающих скрытой мотивацией...». Это «внешнее правдоподобие» и есть не что иное как лицедейство, актерство – в реальной жизни. Осмелюсь заметить, что разница здесь только одна: эти представления происходят на разных игровых площадках – в жизни и на сцене. Но как их разграничить, если все то, что мы видим на сцене, приходит из жизни...

Пожалуй, игры, которые проанализированы и каталогизированы Эриком Берном, полностью охватывают основные сферы человеческих взаимоотношений. Автор разделяет их следующим образом: супружеские игры, сексуальные игры, игры в компаниях, игры преступного мира, игры на приеме у психотерапевта, хорошие игры... не напоминает ли вам это перечисление игровых сфер какие-либо характерные жанры с зафиксированными актерскими амплуа? Есть у Берна и еще один раздел, называемый – «Игры на всю жизнь». Иными словами – актер одного амплуа. Самые деструктивные игры. Все это – игры Взрослого, серьезные игры, игры-манипуляции, нацеленные на достижение определенного результата. Ребенок играет совершенно иначе, и в его игре присутствуют радость, творчество, очарование, наслаждение процессом игры и ее непредсказуемостью... Именно – непредсказуемостью финала, в отличие от того «четко определенного и предсказуемого исхода». Как сказал Берн: «Ребенок – это источник интуиции, творчества, спонтанных побуждений и радости». Он еще не научился играть по сценарию, он еще не боится потерь и неудач, и для него еще не важно общественное мнение... Именно о такой игре писал Й. Хейзинга в своей книге «Homo ludens». И существует Родитель, цель которого – обучить (или заставить) Ребенка играть в те игры, которым он сам следовал в течение своей жизни. Родитель в процессе приобретения жизненного опыта выработал соответствующий «свод правил» и теперь тщательно следит, чтобы подрастающее поколение «играло» по тем же законам. Иногда Ребенок приспособливается и перенимает привычные родителю ритуалы, иногда – нет... Но эти состояния – не возрастные критерии. Они все присутствуют в нас, и иногда один из них берет верх над остальными. И, как это ни странно, проще всего мне представить Хворостовского не в облике Родителя или Взрослого, а именно как Ребенка, проявляющего себя в бунте против навязываемых схем, в непослушании, в творческом порыве...

Я не намерена буквально переносить теорию Эрика Берна в искусство, равно как и не испытываю желания углубляться в дебри транзакционного психоанализа (и ты, читатель, вероятно, тоже). Я просто открываю для себя (а, может, и для тебя) великую истину, сформулированную Шекспиром. Я играю в свою игру, пытаюсь сделать то, к чему нас

призывает Пролог из оперы «Паяцы». Под масками разгадать человеческие лица, за перипетиями сценического действия увидеть реальную жизненную драму – и понять, где же здесь правда, а где ложь... Попытаться выяснить, в какие человеческие игры играет герой на сцене, какую актерскую игру ведет артист со своим персонажем, и в какую творческую игру вовлечен он сам... Увидеть, как Хворостовский в своем творчестве действует в амплу Родителя, в какие игры играют его Взрослые, и посчастливилось ли ему побыть на сцене Ребенком, хотя бы на мгновение... Ведь все персонажи и их личные трагедии обусловлены правилами какой-либо игры, и во власти артиста выстроить понимание этих игр публикой тем или иным образом. Мне нужно найти ответы на вопросы, которые я задавала себе в том странном сне. Кто этот человек? Да, я назвала его по имени, но кто он? И если можно составить целостное представление о персонаже, сведя воедино все разнообразие интерпретаций образа различными артистами, то возможен и обратный путь. Изучив персонажи, попадающие в игровую сферу одного и того же артиста, составить представление о его личности. И, может, тогда я найду ответ на следующий вопрос из своего сна – пойму, зачем я искала его...

Часть первая.

Родительские игры.

Отцы и дети... Цель отцов – не дать детям выйти из-под родительской власти; цель детей – доказать свою независимость... В исполнении Хворостовского мы можем увидеть множество сценариев и вариантов этой коллизии. Но что самое интересное – он почти всегда разыгрывает их вопреки традиционной трактовке. Прежде всего – наиболее очевидный фактор: все «отцы» у Хворостовского не соответствуют определению «старик» – ни Жермон, ни Риголетто, ни Симон. В сущности, он играет мужчину своего возраста. И далее – эта галерея «отцов» рисует три разных варианта развития отношений «отцов и детей».

Альфред и Жермон... Сын, который стремится отстоять право самостоятельно распоряжаться своей жизнью, но, по сути, просто сменивший одного хозяина на другого – он теперь подчиняется не отцу, а любовнице... И отец, пытающийся подавить сына и вернуть свою власть над ним. Отец выигрывает...

Джилда и Риголетто... Дочь, которая, вместо того, чтобы всю жизнь посвятить отцу и поддерживать его иллюзии, переходит на сторону злейшего его врага, объекта его жгучей зависти... И отец, который понимает, что вместе с властью над дочерью теряет нечто гораздо большее – зеркало, в котором может видеть себя таким, каким хочется видеть... Отец проигрывает...

Амелия и Симон... Дочь и отец, нашедшие друг друга... Симон вообще ни в какие игры не играет, а умирает вследствие игр других людей. Он – единственный, не манипулирующий дочерью, здесь проблема «отцов и детей» отсутствует. Может быть, потому, что Амелия нашла уже взрослой, и соответственно как ко взрослой и равной Симон к ней и

относится. А может, он уже пережил то парализующее чувство непоправимой потери – ведь столько лет он провел с мыслью о смерти любимых людей... Он уже понял то, что понял Малер в «Kiendertotenlieder»; то, что понял Риголетто, по вине которого погибла Джильда; то, что понял Жермон, став свидетелем агонии Виолетты – перед лицом смерти любые игры уже бессмысленны. И, вновь обретя Амелию, Симон несказанно благодарен судьбе за этот второй шанс...

Родитель, который выигрывает.

Жермон.

Ваша молодость будет потеряна, будущее моего сына разрушено, а я, его отец, получу благодарность только от одного из своих детей, а ждал от обоих... За те полгода, что Арман знаком с вами, он забыл меня. Я писал ему четыре раза, а он и не подумал мне ответить. Я мог умереть, и он не узнал бы этого!
Дюваль-старший – Маргарите Готье

И почему срabатывает стереотип представления о нем как о благородном старике, любящем своих детей и действующим ради их же блага? Почему считается, что он проявляет сочувствие и отеческую симпатию к Виолетте? «Как это откуда?» – уже слышу я удивленные возгласы – «Ведь он же сам прямо об этом говорит!» Конечно, совершенно верно, он так говорит. Но если допустить – хотя бы на минутку – что он лжет...

Да, Жермон – это, вероятно, одна из самых популярных «отеческих» фигур в оперном жанре. У него двое детей – сын Альфред и дочь, имя которой в опере не упоминается вообще. Предполагается, что сын в Париже занят устройством своей карьеры. На самом же деле вместо этого все его мысли поглощены только одной страстью – как добиться благосклонности самой популярной, утонченной, обворожительной, не похожей на других (и, следовательно, одной из самых дорогих) куртизанки – Виолетты Валери (или Маргариты Готье, или Мари Дюплесси?). Альфред становится любовником этой женщины, более того – она отдает ему предпочтение перед остальными. Жермон не вмешивается... Чтобы поддержать привычный Виолетте образ жизни, необходимы деньги, и Альфред добывает дополнительные средства путем игры – вполне позволительный и допустимый источник доходов для молодого человека, юношеские шалости, не осуждаемые обществом. Впрочем, Альфреду удается удерживаться в рамках благоразумия. Жермон не вмешивается... Альфред и Виолетта уединяются в загородном доме – тоже ничего предосудительного. Правда, ситуация немного необычная: это не Альфред содержит Виолетту (как принято в обществе), а Виолетта тратит свои средства (настаивая на полном доверии Альфреда и скрывая это от него). Но ведь об этом никто не знает. Жермон не

вмешивается... Влюбленные решают поселиться в Париже и вести скромный образ жизни. Они не заговаривают о женитьбе, но Альфред собирается передать Виолетте право распоряжаться его доходами. Деньги. Их ценность Жермон, бывший податной инспектор, знает очень хорошо. Вот здесь уже необходимо вмешаться... Все эти события действительно происходят – предположим, что во время театрального антракта, с момента окончания первого действия и до появления Жермона на сцене. Об этом рассказывает Дюма, я же просто для удобства называю героев «оперными» именами.

Дочь Жермона и сестра Альфреда. Она не появляется на сцене, и мы даже не знаем ее имени (в романе она названа – Бланш – но так, мимоходом)... И тем не менее ее роль в разыгравшейся трагедии – самая главная. Чистая, невинная, настоящий ангел – и лицом, и душой, она познала *«радость любви взаимной»*, что стало смыслом ее жизни (по крайней мере, так говорит ее отец), а ее счастье, в свою очередь – это смысл жизни Жермона. Только для того, чтобы не разбить это светлое чувство, не ранить юное сердце, не сокрушить такой нежный цветок, и приносятся все жертвы. Счастье ее в любви, ее искренние и возвышенные чувства для Жермона так ценны, он относится к ним с такой трепетной бережностью и заботой, что ради этого можно пойти на все. Не чувствуете никакой фальши, никакого подвоха? Попробуем еще... Для Жермона-отца любовь дочери – это настолько свято, что ради нее можно наплевать на чувство своего сына, растоптать счастье Виолетты... и снова я слышу эти режущие слух фальшивые интонации. Да полно, так ли это? Судя по тому, как Жермон обходится со своим сыном, несомненно одно – это человек властный, требующий от своих детей полного подчинения. И брак его дочери – это не вопрос любви (как будто любовь при заключении брака имела такое уж важное значение!). Этот брак выгоден, очень выгоден самому Жермону. И наверняка семья предполагаемого жениха стоит гораздо выше семьи податного инспектора в социальной иерархии, и так же наверняка – гораздо богаче, раз именно эта сторона диктует условия бракосочетания... Эта сделка сулит положение в обществе и деньги – те деньги, которые устлали сцену театра «La Fenice» в ноябре 2004 года. С портретом Верди... Трогательная история чистой любви сестры Альфреда – это такая же чистая ложь. Поэтому Жермон даже не делает попытки поговорить сначала с сыном, прямиком отправляясь к Виолетте. Сын бы в эту ложь не поверил... Правда, в романе Дюма есть сцена предварительного объяснения отца с сыном, в которой Дюваль-старший требует от Армана прекратить связь с Маргаритой. Но! – и здесь речь идет лишь о деньгах, с угрозой лишить сына наследства, а о предполагаемой свадьбе сестры – ни слова! А ведь именно счастье дочери приехал отстаивать ее отец! И именно этот аргумент сломил способность Виолетты (или Маргариты) к сопротивлению! Но самое главное – далее ни в опере, ни в романе дочь вообще не упоминается, и мы так и не знаем, вышла ли она замуж, счастлива ли... А ведь это, если верить Жермону, было самым важным.

В первом акте Жермон не появляется вообще – но это естественно, ведь он занят устройством бракосочетания своей дочери и уже почти достиг цели. И вот – его шалопай-сын поставил все под угрозу срыва, более того, собирается отдать любовнице свое наследство, доставшееся ему от матери! Это недопустимо! Мало того, что Жермону не получить новых доходов, но и деньги, которые у него уже есть, могут уплыть к этой куртизанке! Этим и продиктовано требование, чтобы Виолетта рассталась с его сыном навсегда, а не на время, чтобы Альфред действительно разлюбил ее! А это возможно только в том случае, если Виолетта будет продолжать вести образ жизни дамы полусвета – он

вынуждает ее сделать этот выбор. Ее, женщину, беззаветно любящую его сына, к тому же неизлечимо больную, как она сама и сказала ему сразу же! Ведь в противном случае угроза лишиться денег все еще будет существовать. Как я уже упоминала, Жермон не делает попытки поговорить с Альфредом (как это все-таки сделал Дюваль-старший) и, пользуясь неосведомленностью Виолетты о своей семье, заставляет ее подчиниться своей воле.

В романе сломленный Арман сам приходит к отцу за утешением, и тому удается увезти сына в деревню. Но Верди решил иначе – далее следует сцена Жермона с Альфредом, когда тот пытается напомнить сыну о счастливых днях в родном доме. Но для Альфреда прелесть этих воспоминаний не имеет никакой ценности (может, и вспоминать-то было особенно нечего), он не слышит отца, одержимый мыслями о Виолетте. И он уходит – на бал к Флоре. У Дюма нет этого бала, и уж тем более – присутствия там Дюваля-старшего. Но Жермону просто необходимо там быть – ведь ситуация грозит окончательно выйти из-под контроля! Он не уверен в Виолетте, он еще не знает, что у этой женщины хватает последовательности и мужества придерживаться принятого решения, даже если это решение – не результат ее воли, а навязано личностью более сильной. И он следует за сыном, чтобы вмешаться, когда это станет необходимым. Еще один выразительный штрих – в романе Арман сбегает из деревни, влекомый желанием вновь увидеть Маргариту. Убедившись в ее измене, он ввязывается в действительно грязные и скандальные истории с Олимпией, соперницей Маргариты, стремясь заставить свою бывшую любовницу страдать – что ему и удается... И поразительно – такое поведение не тревожит Дюваля-старшего, и предполагаемому браку дочери уже ничего не грозит, и его фамильная гордость в этом случае почему-то не страдает... А ведь с Маргаритой Арман вел себя гораздо приличнее, не давая повода для громких сплетен. Но это и понятно – несмотря на все безумства, Арман не пытается подарить свои деньги новой любовнице, так что пусть побалуется, у кого в молодости не было подобных грехов...

Вот мы и подошли к этому неоспоримому факту: в «Травиате» главное действующее лицо и центральный персонаж – это Жермон. Он – наиболее сильная личность из всех героев; он не только завязывает и диктует ход интриги, но и является единственным, кто добивается своих целей. Мне представляется, что Верди думал так же – потому что все изменения, сделанные в либретто, касаются в основном Жермона. И сделаны они для того, чтобы еще четче проявился этот властный, жесткий и циничный характер. Этот Жермон внушает мне страх. Он – как кукольник, манипулирует людьми для достижения своих целей; как «серый кардинал», управляет ситуацией и разыгрывает комбинации, сам при этом оставаясь в тени... Он обладает несокрушимой волей и не останавливается ни перед чем, подспудно заставляя зрителя испытать облегчение от того, что не он стоит между этим человеком и его целью. И постановка в «La Fenice», которую я уже упоминала, эту мысль прямо-таки декларирует – с потрясающей достоверностью (браво, Robert Carsen!). И у Хворостовского Жермон – именно такой...

Да-да, именно таким он предстает перед нами – в сцене с Виолеттой. Он не испытывает к ней никакого сочувствия, она – не его дочь, а как раз та фигура, которая препятствует задуманной им блестящей комбинации, она – просто лишняя на шахматной доске. И в его репликах («*Что за манеры!*», «*Какие благородные чувства!*») слышится скорее насмешка, чем искренне восхищение. Он – блестящий игрок-манипулятор: придя к Виолетте с

готовым сценарием, он способен моментально перестроить игру, пробуя различные ходы, могущие на нее повлиять. Он пытается нащупать ее слабые стороны, выяснить, в чем же она наиболее уязвима, и вполне преуспевает в этом. Например, видит в руках у Виолетты книгу, с которой та не расстанется («Манон Леско» – опять-таки, браво, господин Карсен!). Жермон, воспользовавшись паузой и вполуха слушающий оправдания Виолетты, неторопливо пролистывает страницы – и вот у него в голове уже сложилась новая стратегия игры, закончившейся ее проигрышем. Он «играет» сочувствие к Виолетте, чтобы добиться от нее того, чего хочет, но какое презрительное выражение лица появляется у него в момент, когда она на него не смотрит! И еще в поведении Жермона ясно читается любопытство – ведь, повторяю, он еще совсем не стар, и он с интересом разглядывает эту куртизанку, от которой без ума его сын. И этот Жермон ведет себя с Виолеттой довольно развязно, ясно давая ей понять, кто она...

Не могу обойти молчанием Жермона-Хворостовского – в дуэте с Рене Флеминг (к сожалению, я не знакома с этой постановкой, подразумевается лишь концертный вариант этой сцены – в рамках проекта «Хворостовский и друзья»). Здесь разыгрывается та же стратегия со стороны Жермона, но – гораздо более опасная, потому что, в отличие от дуэта с Патрицией Чьофи, не такая явная и прямолинейная. Помимо этого, отчетливо видно не просто любопытство, а неподдельный и явный мужской интерес Жермона к этой известной куртизанке, из-за которой его сын потерял голову... Ведь всем известно, что у нее есть (или долгое время был – какая разница!) постоянный любовник, семидесятилетний граф, так почему бы и нет... И уж если он так или иначе должен потерять деньги, то лучше пусть он сам потратит их – на эту женщину. Но Виолетта ничего этого не видит, она, обладающая сильным женским инстинктом, на этот раз полностью утратила свое женское чутье... И со стороны Жермона – вкрадчивые интонации и такие же вкрадчивые мимолетные прикосновения, «...мужчины часто переменчивы в своих желаниях...» (а теперь – браво, господин Хворостовский!) Но вернемся к Жермону-Хворостовскому из постановки в «La Fenice». «Серый кардинал» – не метафора, эта мысль воплощена здесь буквально. В начале сцены у Флоры Жермон действительно находится в тени, за кулисами, и выходит на сцену, а точнее, появляется на арене действий в кульминационный момент – только когда ситуация вот-вот выйдет из-под контроля, и берет управление этой ситуацией в свои руки. Кстати, весь современный антураж этой постановки добавляет интересные штрихи – не потому, что ставит слушателя в ситуацию, аналогичную произошедшей на премьере оперы (современные костюмы спровоцировали прохладный прием у публики). Нет, сам смысл этого «переодевания» персонажей заключен в другом – такая история находится вне времени, она вполне могла происходить в любые времена, включая и античные, и нынешние...

Но самый драматичный – это последний акт. У меня волосы встали дыбом, как только я поняла, что на самом деле сделал с Жермоном Верди, через что он заставил его пройти. Ведь в романе Дюма Арман, возвратившись, застал лишь известие о смерти Маргариты. Он опоздал на аукцион, и у него совсем ничего не осталось на память о возлюбленной. Он не может поверить в ее смерть – до такой степени, что добивается разрешения вскрыть могилу, надеясь, что вид разлагающегося трупа Маргариты поможет ему избавиться от наваждения. И потрясение действительно настолько велико, что Арман тяжело заболевает, находясь какое-то время на грани смерти или безумия... Но в конце концов выздоравливает и

возвращается в родной дом, в лоно семьи... К этому герою Верди относится с гораздо большим сочувствием – он дал влюбленным возможность проститься: Виолетта умирает на руках у Альфреда, а тот, в свою очередь, избавлен от риска безумия. Вместо этого Верди подвергает подобному риску Жермона – ведь он заставляет его быть свидетелем прощания Виолетты с жизнью. Воистину, Дюма обошелся с Дювалем-старшим более милосердно.

На первый взгляд, все происходящее в третьем акте вступает в противоречие с образом того Жермона, которого мы видим в течение акта предыдущего. Он пишет Виолетте утешительное письмо, сообщая о приезде Альфреда, сам рассказывает сыну правду и согласен принять Виолетту в качестве дочери. Невероятно! Может быть, все действительно так, как он говорит, и мы возвели на Жермона напраслину, усомнившись в его благородных намерениях и горячей любви к своим детям? Но Жермон, требующий от Виолетты оставить своего сына (под предлогом свадьбы дочери) никак в моем представлении не может превратиться в Жермона, дающего согласие на ее брак с Альфредом. Почему? Зачем? Может, Верди просто захотел его облагородить?

Но вспомним, что происходит в романе. Маргарита умирает. Она сама сказала господину Дювалю о своей болезни при их встрече, но тот пропустил это замечание мимо ушей, а может, просто не хотел этого знать. Да, он пришел Маргарите на помощь, предложив оплатить ее расходы, только когда узнал, что она смертельно больна. И тем не менее Маргарита умирает в нищете. Никакого благословения на брак ему и в голову не пришло давать. Предложение же денег вполне согласуется с его представлениями о чести, и потом, дать денег куртизанке – что может быть естественней. Конечно, сам он сыну ничего не рассказал, Маргарита умерла вовсе не на руках отца с сыном, а в одиночестве, написав Арману предсмертное письмо, в котором рассказала всю правду. И только тогда Дюваль-старший во всем признался, подтвердив предсмертные слова Маргариты. Но был он, в сущности, совершенно прав – его сын скоро утешился, хоть и ценой болезни, но тем не менее... И ни имени своего не замарал, ни карьеры. Кстати, Маргарита все-таки сомневается, правильно ли она поступила, подчинившись воле отца Армана – *«...теперь я почти жалею, что послушалась вашего отца. Если бы я знала, что отниму у вас только год вашей будущей карьеры, я не могла бы устоять против желания провести этот год с вами...»*

Но попробуем снова допустить, что все благородные намерения Жермона – это неправда. И Хворостовский ясно дает понять, что Жермон снова лжет – лжет отчаянно, пытаясь оправдать себя... Итак, он слышит о болезни Виолетты (вероятно, в подробностях), и уж только затем пишет ей письмо. Подчеркивает, что сам все рассказал Альфреду. Вопрос – зачем? Можно предположить, что ему понадобилось от Альфреда еще что-то, для чего необходимо полное повиновение сына, и именно поэтому он и рассказывает ему правду, желая морально подавить его и лишить возможности сопротивляться. Конечно, подобные открытия вполне могли сломить и без того не очень волевою натуру. А может, он видит, что сын все так же одержим мыслями о Виолетте, он возвращается к ней, и что будет, если та расскажет ему, как все произошло на самом деле? Уж лучше преподнести Альфреду собственную версию, надеясь, что Виолетта не станет сводить счеты. И этим же стремлением вновь подчинить себе Альфреда можно объяснить «признание» Жермона – со смещением акцентов вины. Он хочет сделать так, чтобы Альфред чувствовал себя

виновным, а свою вину старается вообще затушевать, вот как будто он совсем ни при чем. Интересно, что он пишет об Альфреде – *«Он придет к вам, чтобы просить вашего прощения»*, ни словом не упоминая о своей вине и, по-видимому, ее и не чувствуя. Он даже не интересуется, как и на что живет Виолетта, желая ей поскорей «выздороветь». Я не вижу в этом письме никакого искреннего раскаяния, как не видит его и Виолетта, со страстью и яростью (насколько это в ее силах) повторяя – *«слишком поздно!»*. Это та Виолетта, которая, как и Маргарита, сомневается в правильности своего решения, принятого под влиянием Жермона.

И поэтому Жермон в финале выглядит смущенным – и в самой постановке он ясно отделен от Виолетты и Альфреда, не смеет подойти к ним, и его сочувственные фразы долетают издали и звучат как насмешка, но уже – над самим собой, как понимание иронии судьбы. И Виолетта его не прощает, повторяя свое *«слишком поздно!»* – это же совершенно очевидно. И уже в ее словах звучит сарказм в адрес Жермона – *«Я умираю на руках у тех, кого на свете мне нет дороже...»* – тот сарказм, с которым он отмечал благородство ее манер. В настоящий момент трагедию, настоящее потрясение, переживают не Альфред с Виолеттой, а именно Жермон. Одно дело – разыгрывать комбинации по манипулированию людьми, а другое – видеть агонию человека, который был для тебя всего лишь шахматной фигурой. И в момент самой смерти Виолетты Жермон-Хворостовский в шоке качает головой (*«Нет! Нет!»*), пытаясь отогнать от себя этот кошмар и уже предвидя, чем он для него обернется. Не только потому, что потрясен смертью Виолетты. Ведь, как я уже говорила, основной конфликт здесь – между Жермоном и Альфредом, это конфликт «отцов и детей». Виолетта – жертва этого конфликта, и она умирает, но отец и сын продолжают жить. И трагедия, которую Жермон предчувствует, начнется для него тогда, когда упадет занавес. Ведь Виолетта своей смертью дала в руки Альфреду сокрушительное оружие – никогда больше Жермону не удастся настоять на своем. Он говорит Альфреду – *«Не терзай меня больше... мою душу раздирают угрызения совести...»*. Это не угрызения совести, это – страх, мучительный страх перед будущим. Да, здесь он добился победы, но это – его последняя победа, за которую он будет расплачиваться всю оставшуюся жизнь. И это станет для него адом – ведь он не сможет умереть, как Виолетта, и не сможет забыть, как Альфред. Финал оперы – это конец могущества Жермона, его властной личности, и ему, в отличие от Виолетты, предстоит очень долгая и мучительная агония... Только став свидетелем ее смерти, он понимает, что же он все-таки сделал. Он понимает, что в конечном итоге проиграл...

Родитель, который проигрывает.

Риголетто.

Пусть дыханье вихря злого
до неё не долетает,
пусть она страстей не знает
и живёт лишь для отца!

«Риголетто»

Хочу хотя бы здесь, хочу с тобою рядом,
В глаза невинные впиваясь долгим взглядом,
Быть для тебя отцом, не более отца,
И, значит, честным быть и добрым до конца.

«Король забавляется»

Как бы мне ни хотелось придумать какое-то оригинальное начало для рассказа о Хворостовском-Риголетто, все-равно придется пойти по пути, проторенному многочисленными рецензиями, акцентирующими одну-единственную мысль – это даже забавно! А именно – как неестественно для «красавца» Хворостовского играть роль «урода» Риголетто. Видимо, то случайное попадание в число «50 самых красивых» не прошло для него безнаказанно и сыграло с артистом злую шутку. Но, поскольку общественное мнение давно уже сформировано, невозможно просто сделать вид, что его нет. Поэтому придется смириться и посмотреть, выигрывает ли что-нибудь от этого персонаж по имени Риголетто. А он получается у Хворостовского действительно очень интересным. Во-первых, не старик; во-вторых, явно не уродец; и, в-третьих – вряд ли хромой горбун. Ведь профессия шута – актерство, лицедейство, амплуа, если хотите, подразумевающие грим и сценический костюм. Тито Гобби подчеркивает, что «домашний» горб у Риголетто должен быть гораздо меньше «придворного», так почему бы и не допустить, что этого горба не было вообще, как и хромоты...

Итак, начнем с очевидного – возраста Риголетто. У Гюго есть строки, вложенные в уста поэта Маро:

"Он папа дураков:

Каким в пеленках был, и в тридцать лет таков"

Этот возраст, кстати, вполне соответствует реальности – известно, что настоящий Трибуле умер в 30 лет (в некоторых источниках называется дата его рождения – 1495 год).

Хорошо, пусть ему не тридцать (наличие взрослой – хотя бы по критериям того времени – дочери заставляет в этом усомниться), но он совершенно точно не старик. Но что его жизнь! Я не говорю о постоянных унижениях в силу его «шутовской» должности, это так. Но есть и другой аспект. Этот далеко не старый мужчина наблюдает «блестящий разврат» королевского двора, но все это не его женщины, они здесь принадлежат (или хотят принадлежать) Герцогу, а Риголетто вряд ли вообще достаивают взглядом, разве только брезгливым. Он подвергается постоянному унижению не только как человек вообще, но именно как мужчина. И испытывает чувство острой зависти к Герцогу, которому все эти удовольствия падают прямо в руки. А он вынужден себя уродовать, добавляя горб и другие «прелести»! Риголетто вовсе не стар, и это подтверждается подозрением

придворных, что Джильда – его любовница. Ну какая же любовница может быть у старика! Интересна концепция оперы в постановке Франка Корсаро, по замыслу которого Хворостовский предстает как *«исступленный, невероятно сексуальный “итальянский Распутин”, вспоминающий историю своей жизни в ретроспективе...»*. Проводится параллель с Квазимодо – еще одним горбуном и уродом (на этот раз настоящим), способным на невероятную преданность и являющимся порождением того же гения – Виктора Гюго. Хотя я бы не стала сравнивать Риголетто и Квазимодо – у первого дьявольски изощренный ум, чего не скажешь о втором, зато у второго – невероятная преданность и способность к самопожертвованию, чего не скажешь о первом... Остается только гадать, чем вызвана такая трактовка сюжета оперы Франком Корсаро – то ли это стремление к исторической правде, то ли реверанс в сторону Хворостовского, которого никак не хотят видеть жалким и униженным горбуном, но тем не менее это так. Что же касается ретроспективы, то такой поворот тоже очень интересен. Ведь опера заканчивается неопределенно – ремаркой *«рвет на себе волосы и падает на труп дочери»*. Тито Гобби предполагает, что Риголетто все же умирает. Но если нет, то какая судьба может его ожидать? Возможно, он сходит с ума и обречен в тысячный, нет, в миллионный раз проходить этот жуткий круговорот событий. И из такого заколдованного круга вырваться невозможно... Конечно, в финале Риголетто должен либо умереть, либо сойти с ума. Ведь со смертью Джильды даже иллюзорная надежда найти и восстановить душевный покой (после убийства Герцога) исчезает. Вот это и вправду проклятье. Да, Хворостовскому трудно вжиться в Риголетто, и дело не только в вокально сложной партии – как раз с этими сложностями он прекрасно справляется. И, естественно, не в том, что его внешние данные противоречат концепции «урода-горбуна», даже если он загримирован и убедительно изображает хромоту – это было бы слишком примитивное объяснение. Самое главное – он психологически не ощущает себя таковым, в точности по Виктору Гюго:

Я в теле скорчился, как в клетке неудобной...

*Хотя бы краткий срок хочу я отдохнуть,
с очей слезу смахнуть, горб со спины стряхнуть...*

Хворостовский «играет» горбуна и урода. Но сам он – это воплощение представлений Риголетто о самом себе, он именно такой, каким этот несчастный шут ощущает себя, каким себя воспринимает, какой он и есть на самом деле. Это, можно сказать, идеальный Риголетто... Да, именно так – благодаря Хворостовскому в опере существуют два героя: настоящий Риголетто и Риголетто под маской шута. Я не думаю, что он вообще отличался каким-либо уродством – откуда же тогда красавица дочь? Или сам Риголетто – красавец, либо красавицей была мать Джильды, но тогда опять-таки маловероятно вызывающее уродство ее отца. Например, когда Трибуле предается горестным размышлениям о себе самом, а потом говорит – *«Долой все, что томило! Не стал ли я другим пред этой дверью милой?»* – я прямо вижу, как он сбрасывает свой костюм с фальшивым горбом, выпрямляется, расправляет плечи. Здесь он может быть самим собой. И Хворостовский тоже...

Недаром личность Риголетто трактуется в невероятно широком диапазоне – ведь с ним связано множество недосказанностей. Например, отцовство Риголетто – одна из таких загадок. Непонятно, был ли Риголетто женат на матери Джильды, да и вообще, была ли она действительно его дочерью? Возможно, она – просто сирота, которую он удочерил? В постановке Корсаро Риголетто и его семья – это кочующие цыгане, и такой взгляд

предоставляет нам уж совершенно неограниченный простор для всяческих предположений. Возможно, Джильда вообще была украдена... Но это, в сущности, не так уж важно. Как бы то ни было, Джильда является единственным источником радости в жизни Риголетто, той отдушиной, которая позволяла ему долгое время сохранять иллюзии насчет своей порядочности, убеждать самого себя, что он все-таки чем-то отличается от остальных мерзавцев при дворе. Она для отца – единственный смысл его жизни, самое дорогое существо. Не только дочь – но, пожалуй, лучше сказать об этом словами Гюго: *Дитя мое! Мой мир! Все милое в отчизне!
Моя сестра и мать, невеста, сердце жизни!
Закон, вселенная, и вера, и страна,
Все это – ты одна, все – только ты одна!*

Сохранить Джильду – значит сохранить хоть каплю уважения к себе, сохранить свою психическую целостность, которую Риголетто теряет с ее смертью. Но Джильда, опять-таки – не просто дочь, это – единственная женщина, принадлежащая не Герцогу, а ему. Но и она уходит. Уходит без сожалений, разбивая последнюю иллюзию отца – ведь она не знала, что любит короля, она обольщена вовсе не положением своего возлюбленного, как себе в утешение мог думать Риголетто. В драме Трибуле прямо заявляет своему господину, что все женщины очарованы только его короной, а не им самим... «Ты уверен?» – переспрашивает тот... И Риголетто испытывает потрясение и шок именно по этой причине – даже эта женщина любит не его, принадлежит не ему! Это – удар в спину, это – полный крах... Риголетто – шут, актер – уничтожен, сокрушен. И он может говорить словами Канио – «...смейся, паяц, над разбитой любовью...». Да, Риголетто, фактически потерявший дочь и оплакивающий свою любовь к ней, утративший в ее лице своего бога и оставшийся без веры – и в то же время вынужденный продолжать свои ежедневные шутовские «представления» – действительно переживает нечто подобное страданиям Канио. Ведь тот, потеряв свою любимую Недду (по отношению к которой он тоже является своеобразной «отцовской» фигурой), как и Риголетто, надевает маску и выходит на сцену, терзаемый невыносимой болью. И виновник этой боли – да-да, Сильвио, с которым Хворостовский тоже очень хорошо знаком... Вот они, парадоксы театральной жизни. *Сегодня – ты, а завтра – я...* Проиграешь или победишь... Но сейчас – очередь Хворостовского проигрывать, ведь в данный момент он – Риголетто. И чтобы вернуть свое господство над дочерью, он и стремится Герцога убить, ведь иначе Джильда не забудет своего возлюбленного, вырвется из-под власти отца. Уточню, что я далека от мысли приписывать Риголетто какие-либо «кровосмесительные» мотивы, хочу лишь подчеркнуть, что Джильда для него значит гораздо больше, чем дочь для отца. Ведь она – это то зеркало, в котором он может видеть свое отражение. Свое настоящее отражение... Когда Хворостовский называет себя шутом, то скорее представляется каким-то загадочным Мистером Икс – «*Да, я шут, я циркач...*». Но ведь с Риголетто действительно связана загадка – кто он, откуда взялся (на самом же деле Трибуле был найден Франциском во время одной из королевских эскапад в парижские трущобы). Вот здесь нет никакого вызывающего противоречия, ведь «шут» Мистер Икс – мужественный, красивый, обаятельный... Казалось бы, Хворостовскому этот образ идет гораздо больше. Тем более оба эти персонажа испытывают похожие чувства – «*пусть меня так зовут вельможи*» (а я ничуть не хуже); и еще – «*дамы в ложах вздохнут, скажут с улыбкой – храбрый шут*». Да, снова женщины, которые удостаивают его своим вниманием, пока он исполняет трюк, а в случае с Риголетто – сыплет остротами. И Риголетто у

Хворостовского страдает именно поэтому – ведь он ничем не хуже Герцога, а вынужден уродовать себя и физически, и морально, чтобы соответствовать своей профессии шута. Конечно, в опере нет тех высказываний Трибуле, которые есть у Гюго и в которых речь идет о женщинах (*«У вас есть женщины! Мир праздничный, блестящий! У вас есть женщины! О боже мой!»*), но Верди о них наверняка знал.

В исполнении Хворостовского ария Мистера Икс насыщается мощью, драматизмом и горечью, которые вступают в противоречие с меланхолическим настроением самой музыки. Ведь Мистер Икс никого не обличает, он разговаривает с самим собой, и в его жизни еще не произошло настоящей трагедии, которая оправдывала бы такой эмоциональный накал. Откуда же он? Позволим себе пофантазировать, всего лишь на минутку, удерживая разум от неизбежной сентенции «это чушь!» Допустим, что любовь Этьена Вердье не привела к счастливому финалу, что ему и его возлюбленной не удалось преодолеть разделяющую их социальную пропасть (хотя не так уж много их и разделяло), но у них родилась дочь... Она выросла, а Мистер Икс, соответственно, постарел, и каким-то (неважно) образом оказался в конце концов придворным цирковым шутком короля-повесы... Вот-вот, совершенно верно, теперь мы видим Риголетто – уставшего, разочарованного, злобного, терзаемого ощущением униженности. Риголетто, продолжающего скрывать свое истинное лицо под маскарадным костюмом, будь это искусственный горб, тщательно имитируемая хромота и шутовской колпак, или же костюм циркача с маской, закрывающей лицо... И дочь для него – единственное реальное доказательство того, кем он мог бы быть, если бы не... Вот откуда эта горечь и этот пафос в арии Мистера Икс, когда ее поет Хворостовский – это черты Риголетто. А теперь мысленно вернемся к началу нашего рассказа и попробуем наделить Риголетто чертами Мистера Икс...

Сложилась инерция восприятия Риголетто как несчастного отца, потерявшего свое единственное дитя – свое сокровище и смысл своей жизни. И ему достаются симпатии и сочувствие зрителей. Но заслуживает ли он их? И ведь вдумайтесь – Риголетто принимает участие во всех безобразных делишках придворных, часто сам выступая их инициатором. Ну что ему стоило промолчать и не насмеяться над Монтероне? Ведь он сам – отец... Но нет. И здесь мы видим еще одну сторону личности Риголетто. Он завистлив, зол, и, по сути, так же мерзок. И при всем том – какая жажда власти у этого шута! И его нельзя недооценивать. Он пользуется своей безнаказанностью (его профессия гарантирует ему это – до некоторой степени) и расположением короля, чтобы заставить себя бояться, чтобы испытать пьянящее чувство власти над другими. И он действительно имеет огромное влияние, потому что всегда находится «рядом с ухом короля» и знает, как велика власть нужного слова, сказанного в нужное время.

Мне представляется, что причина главного конфликта – между Риголетто и Герцогом – заключается даже не в «предательстве» Джильды. Это соперничество двух мужчин – во всем... Возможно, Риголетто всегда ненавидел своего господина – за его успех у женщин, его положение, блеск, власть, богатство... Собственно, вполне допустимо, что Риголетто уже давно искал возможности отомстить Герцогу за свое унижение, и случай с Джильдой дал ему на это моральное право – он наконец-то реализовал свой жизненный сценарий, который Эрик Берн описал как игру «Ну что, попался, негодяй» («Now I've got you, you son of a bitch»). Но одно неоспоримо – Герцога он ненавидит самой лютой ненавистью (*«И ярко наряжать в свой надоевший смех – Старуху Ненависть!»*), одновременно подпадая под его обаяние – потому что сам хотел бы быть им. И ревность Риголетто к Герцогу, его

ненависть и зависть и стали причинами гибели Джильды. И он это понимает. Но поздно... И еще один момент – после похищения Джильды Риголетто еще месяц выжидает и обдумывает планы мести, как ни в чем не бывало выполняя свои обязанности шута. Какое коварство! Если бы он в припадке горя и безумия сам убил Герцога, тогда он безусловно заслуживал бы сочувствия. Более того, все это время Джильда провела во дворце в качестве любовницы Герцога, заменив дочь Монтероне (об этом говорится в драме Гюго, и в опере – подразумевается). И Риголетто видел, снова и снова убеждаясь, что она для него потеряна навсегда – ведь Джильда не проявила ни капли сожаления или раскаяния, она любит Герцога страстно и преданно. И это невыносимо для ее отца.

Невозможно обойти молчанием персонаж, не фигурирующий в опере Верди, но присутствующий и в постановке Корсаро, и в постановке McVicar (Covent Garden). Это дочь Монтероне, внешняя причина всей коллизии. Если трагедия Риголетто стала следствием рокового отцовского проклятия, то само это проклятие – следствие падения Дианы. Дианы Пуатье, дочери мятежника Сен-Валье. Она есть у Гюго – пусть и не присутствует лично, но вся история ее отношений с королем излагается достаточно подробно. Напомним: Диана такой ценой спасла своего отца, приговоренного королем к казни – заплатив за его жизнь своей любовью. Подчеркнем – именно любовью. Сам Монтероне-Сен-Валье говорит об этом – мне безразлично, что она тебя любит, но я чувствую себя опозоренным... (*«Но я не требую от вас ее обратно: Разлука с честью бывает безвозвратна. Нежна ли к вам она или, дичась, дрожит - И знать мне незачем. Меж нами стыд лежит»*.) Нечто подобное чувствует и Риголетто, с одной лишь разницей – Риголетто заявил свои права на Джильду, он не согласен уступить власть над ней. Диана у Гюго, кстати – дама замужняя, а муж ее – некрасивый горбун, чем и возмущен Трибуле – как можно сочетать браком ангела и уродца! (*«Как мог родной отец соединить их ложе – урода с дочерью, что, словно ангел божий, в воздушной прелести на землю послана? Как бросил он ее в объятия горбуна?»*). Диана влюблена в короля, но к началу всех этих событий она уже забыта – король десять дней как не заходит к ней, увлеченный графиней Коссе (Чепрано).

И здесь просто необходимо отступление, которое я бы назвала – «Оправдание Герцога». Хотя, поскольку его оправдание неизбежно влечет за собой осуждение Риголетто, то это вовсе даже не отступление, а необходимость. Особенно в связи с постановкой Дэвида Маквикара. В ней Диана действительно присутствует в момент оргии. Подразумевается, что это невинная девушка, пребывающая в состоянии ужаса и отчаяния и подвергающаяся насилию. Кстати, дело вовсе не в стриптизе, сделавшем эту постановку несколько скандальной (и Хворостовский не оспаривает его правомерности на оперной сцене – если уж оргия, то и стриптиз, конечно). Дело, как говорится, в принципе... Герцог предстает в таком случае вообще фигурой одиозной, эдаким олицетворением, или даже абсолютным воплощением разврата в самой омерзительной его форме. Насколько эта трактовка соответствует духу оперы Верди и драмы Гюго, мы рассмотрим позже, но уже сейчас совершенно очевидно – чем отвратительнее, грязнее и гаже выглядит герцог, тем большая тень ложится на облик Риголетто, тем большим мерзавцем предстает перед нами шут такого негодяя, и зависимость здесь прямо пропорциональна. И в этом смысле изображение Герцога в таких грязных тонах никоим образом не прибавляет какой-то особой «человечности» образу шута. Король и шут (или Герцог и шут) связаны неразрывно. Шут – это отражение своего господина, он обладает почти такой же властью над придворными и, благодаря королю, почти такой же безнаказанностью (как говорит

Риголетто, оскорбляя Монтероне – *«Не страшно! Едва ли со мной он сразится! Он знает, что герцог меня отстоит!»*). Только один персонаж мог бы занимать похожее положение по отношению к королю, сочетая власть над жизнью и смертью и законность такой власти – это фигура палача, но к разговору о нем мы вернемся позже и в другой «игре». Оба они – шут и палач – как зеркальное отражение короля. Обратная сторона монетки с гордым профилем монарха... И оба они – шут и палач – в финале объединяются в лице Риголетто, удваивая его значимость, перевешивая могущество господина, жизнь которого (равно как и судьба королевства) находится в его руках. Сладкий миг возмездия... Я вовсе не посягаю на свободу режиссера в интерпретации сюжета и расстановке акцентов. Кого-то режиссерская концепция может убедить, кого-то – нет. Здесь главное – веришь или не веришь...

Отличие оперы Верди от драмы Гюго состоит еще и в том, что Верди исключил сцену объяснения короля и Бланш во дворце. Это важно, потому что в драме Бланш именно в этот момент узнает, что она – дочь шута Трибуле (кстати, сам король узнал об этом еще до своего свидания с Бланш под видом бедного студента). У Верди же Джильда пребывает в полном неведении, пока не выходит из спальни и не видит «груды тряпья» (как сказал Тито Гобби), с ужасом узнавая в этом жалком человеке своего отца. Зато Верди добавил целую сцену Герцога, в которой тот терзается мыслью, что Джильда похищена какими-то негодяями и потеряна для него навсегда. Он, как и Риголетто, вернулся к дому Джильды, только позже. И нашел лишь «разоренное гнездо». Мне даже кажется, что Верди стремился оправдать, облагородить Герцога – в той же драме в сцене с Бланш король ведет себя гораздо более грубо, и Бланш ему отказывает – выбирая между отцом и возлюбленным. Она заявляет, что остается с отцом! Но что поделаешь, вот она – слабость женского сердца... И потом, самое главное – не Герцог похищает Джильду! Он даже и не помышляет об этом, он не повинен в том ночном кошмаре, это делают придворные, чтобы отомстить Риголетто. Так что это похищение – возмездие и кара, направленные именно против Риголетто, и только он виноват, что навлек беду на свою дочь. Не Герцог! Но сам Риголетто обвиняет как раз герцога – в том, что тот похитил его Джильду! Но все еще не так страшно – пока он считает, что Джильда стала жертвой насилия. Гораздо непереносимее узнать, что Герцог украл ее любовь. Мне кажется, в глубине души Трибуле признает превосходство короля (*«Какого короля я умерщвляю!»*). И ведь весь месяц – с момента похищения и до неудавшегося убийства Герцога – Джильда счастлива! Она любит и любима...

Я уж не говорю о том, что сам Франциск (ну и Герцог, соответственно) – это воплощенное изящество и элегантность, с которым не совместимо насилие ни в каком виде. Это тот же Дон-Жуан – легкомысленный и блестящий повеса, быстро влюбляющийся и моментально остывающий, для которого разнообразие любовных впечатлений означает полноту жизни. Если кого-то действительно интересует личность Франциска, то можно обратиться к еще одному литературному источнику. Кстати, там мы встретимся с уже знакомыми именами – не только Франциска, но и его шута Трибуле, и придворного поэта Маро (в опере – Марулло), и Дианы Пуатье... Блестящий двор и очень импозантный король (и здесь Джильду очень просто понять) – в романе Александра Дюма «Асканио». Вот этому-то блеску Риголетто и завидует черной завистью. Ведь он ничем не хуже – тот Риголетто, которого играет Хворостовский. Этот Риголетто страстен, умен, полон сил и ненасытной жажды власти. А вынужден быть, вернее, не быть, а играть жалкую роль шута, который, хоть и обладает властью, вызывает лишь ненависть и презрение, а не любовь и обожание.

Потрясение и унижение Джильды вызвано не тем, что она согрешила, а жалким видом ее отца. И здесь Риголетто сбрасывает маску, сбрасывает свой фальшивый горб, властно заявляя свои права и выгоняя придворных. Но тщетно, Джильда уже ему не принадлежит и его власти не подчиняется...

Вот буквально только что мне пришла в голову странная мысль – в трагедии, произошедшей с Риголетто, вообще нет никакой вины Герцога. Мало того, что он не похитил Джильду, он не применил силу по отношению к ней, но, самое главное – не он ее убил. И вовсе не разочарование в любви подтолкнуло Джильду к роковому решению. Просто она знает – иначе отец убьет ее возлюбленного. Даже если бы избранник дочери был ангелом во плоти, Риголетто все-равно чувствовал бы себя обманутым... Ведь единственное будущее, которое он видит для дочери – это жизнь под неусыпной опекой отца, взаперти... В тюрьме... Такой поворот событий просто неизбежен, если родитель возлагает на ребенка это непосильное бремя – *«вера, семья и отчизна слились в тебе одной...»*. В таком случае проигрыш родителя просто неотвратим, и совершенно неважно, есть ли у этого родителя горб. Когда Хворостовский спел Риголетто в Равинии, он абсолютно убедил меня в этом...

Родитель, который не играет.

Симон.

*Симон: Спасти его и протянуть ему свою руку?
Габриэле: Если твоё милосердие не остановит их,
я вернусь драться на твоей стороне.
«Симон Бокканегра»*

Да, ребенок умер... и родителю предстоит как-то жить с этой мыслью. Тысячный раз перебирать в памяти события, пытаюсь понять, когда, в какой момент можно было все изменить: принять другое решение, сделать то, чего не сделал – и, может быть, все обернулось бы по-другому... Фридрих Рюккерт, чьи сын и дочь умерли от скарлатины, сочинил 425 стихотворений, а позже добавил еще 18, пытаюсь найти ответы на эти вопросы, но сомневаюсь, что ему это удалось. Смерть необратима. Густав Малер выбрал пять из них, тоже пытаюсь понять «почему?», положил их на музыку и объединил в цикл «Kiendertotenlieder», а четыре года спустя его собственная дочь Мария тоже умирает – и тоже от скарлатины... Риголетто после смерти Джильды вновь и вновь возвращается к одной-единственной мысли – только бы она была жива. И если в песнях Малера явно присутствует разделение на свет и мрак, то Риголетто суждено блуждать в беспросветной тьме. Свет или мрак. Надежда или отчаяние. Утешение или безумие. Хворостовский в вокальном цикле Малера поет именно об этом. Но иногда происходит чудо – и родитель получает еще один шанс, чтобы все исправить. Как Симон Бокканегра...

В этой опере мы встречаемся с новой разновидностью отношений между отцами и детьми, вернее, между отцом и дочерью, или, что будет еще вернее – между отцом и возлюбленным дочери. Треугольник «отец – дочь – соблазнитель» здесь на первый взгляд очень похож на ситуацию в «Риголетто» (Риголетто – Джильда – Герцог), или даже в «Don Giovanni» (Командор – Донна Анна – Дон Жуан). А в «Симоне» таких треугольника целых два, и оба с участием главного героя, но в различных амплуа – сначала как возлюбленного дочери, затем как отца: Фиеско – Мария – Симон и Симон – Амелия – Адорно. И в каждом случае разворачивается новый вариант игры между отцом и возлюбленным дочери. Как раз за исключением последнего треугольника, где отец – Симон. Преимущественно действует один и тот же (в принципе) сценарий: отец ненавидит возлюбленного дочери, считает его виновником своего «позора» (именно своего, а не дочери) и стремится уничтожить. Вот дальше (каким именно образом избавиться от «соперника») сценарии и различаются. Различаются и финалом: Командор погибает в поединке с Дон-Жуаном (отличие этого треугольника состоит еще и в позиции дочери – Донна Анна, кажется, не любит своего несостоявшегося соблазнителя, или это только кажется?); Риголетто нанимает убийцу, в результате теряя дочь и обрекая себя на медленное умирание; Фиеско плетет заговор, чтобы уничтожить Симона.

Но сам Симон – фигура совершенно уникальная – не играет!!! Все игры для него в прошлом, он уже прошел через стадию понимания, что смерть любимого человека – это чересчур высокая цена. Уже в начале оперы он потерял возлюбленную и дочь... И живет с этим приблизительно два десятка лет. Поэтому, найдя Амелию, он не пытается ею манипулировать и предъявлять какие бы то ни было права на нее – он ее просто любит. Поэтому и отдает ее, хоть и не без боли, Адорно, тому Адорно, который враг ему! Это ли не

благородство! Но есть и еще один момент – Симон умеет поставить себя на место другого, а это очень редкое качество. В данном случае в судьбе Амелии и Габриэлы он увидел повторение судьбы своей и Марии. Его жизнь уже разрушена ненавистью Фиеско и его жадной мести, он уже испил эту чашу, и как он может желать такой же участи для своей дочери? Уникальный «не-играющий» персонаж, такой же, как Родриго ди Поза, и также погибающий в результате чужих политических игр и чужих страстей...

Над причинами относительной «нерепертуарности» этой оперы размышляют и до сих пор – отмечают, что ставится она скорее ради престижа, ради звезды-баритона. Но мне кажется, что глубинная причина заключается в характере самого Симона, каким его видит Верди. Симон – это воистину благородный человек, без единого пятнышка, ему нельзя поставить в вину даже малейшее «неблагородное» побуждение, малейшее колебание. Он совсем не играет в игры со своими близкими. Он не испытывает страсти – ни в любви, ни в ненависти, он не мучим ревностью, жадной мщенья, завистью, не участвует в заговорах, не плетет интриги (а ведь все это – вполне подходящие драматические сюжеты). Он не поддается ни на какие провокации. В нем нет ни одной «слабости», на которой другие люди могли бы сыграть. Он уже все пережил – и смерть возлюбленной, и смерть дочери, ему уже открылась простая истина, что главное в жизни – это именно жизнь. А перед лицом смерти все страсти кажутся такими мелкими... Это понимает Жермон, ставший свидетелем смерти Виолетты (по его вине), это понимает и Риголетто, «своими руками» убивший Джильду. А Симон понял это еще в прологе. Собственно, пролог можно превратить в целую самостоятельную оперу. Вот она, наверное, пользовалась бы популярностью – там Симон все еще «играл»... Томас Хэмпсон говорит, что для него характер Симона соткан из противоречий. Может быть. Но у Хворостовского – это необычайно цельная личность.

И теперь перед нами Симон, потерявший всех близких, и он остается жить. Ему уже не нужен титул дожа – а ведь он собирался ввязаться в политические игры ради Марии. Но, став им, своей единственной целью, единственным долгом считает Симон – сохранить мир, сохранить жизнь, дать этот счастливый шанс другим, ведь для себя он уже не видит возможности второго шанса. И вот он находит Амелию... Судьба возвращает ему дочь. Она уже взрослый человек (даже чересчур взрослый, но, думаю, на эти временные несурзанности вряд ли стоит обращать серьезное внимание), сформировавшаяся личность, и отец ей уже не нужен – в практическом смысле. Ее жизнь уже сложилась, и отцу, настоящему отцу, втиснуться в этот круг не так-то просто. Он не может претендовать на то, чтобы сейчас диктовать ей какие-либо условия, ведь в том, что она «потерялась», есть и значительная доля его вины. Но самое интересное, что им обоим это и в голову не приходит – Симон прекрасно понимает, что не может управлять жизнью дочери, а Амелия и не думает ни в чем его упрекать. И единственное, что они чувствуют – это радость обретения друг друга, радость совершенно бескорыстную, свободную и не омраченную никакими страстями. Они счастливы уже только тем, что знают друг о друге, что живы... И ответ этой великой радости падает и на других персонажей, помогая им увидеть истину, помогая им преодолеть затягивающую инерцию «игр-манипуляций». Так Амелия не раздумывая покидает дворец Гримальди и уходит жить к отцу; так Адорно без колебаний переходит на сторону Симона, отказываясь от игры в ненависть – «я отомщу за своего отца и братьев»; так Фиеско находит в себе силы вырваться из порочного круга игры «я отомщу за свою дочь и свой позор». И все это благодаря Симону, который смог понять, насколько губительными могут быть такие «благородные» страсти, основанные на жадной мщенья. Есть еще один поразительный аргумент в подтверждение его не-игры – ведь даже с Паоло он не играет в «ненависть»

мщение», хотя история с похищением Амелии дает ему для этого все основания. Вместо этого он отдает Паоло на растерзание самому себе, своей совести... Необыкновенной силы личность. И, пожалуй, один из редких случаев, когда герой Хворостовского действительно умирает в финале. Он уже испил свою чашу...

Мы договорились не придавать большого значения хронологическим несуразностям (для оперных либретто – вещь совершенно естественная), но, думаю, сказать о них все же

стоит, если мы хотим действительно представить себе живого человека, а не оперный персонаж. Итак, в начале оперы Симону приблизительно двадцать три года, а потерянной дочери – что-то около трех. Затем (строго в соответствии с реальными событиями) проходит 25 лет – с момента избрания Бокканегры дожем и до его смерти. Он находит свою дочь Амелию, которая собирается замуж и которой в это время должно быть около двадцати восьми лет, никак не меньше. А время-то – вторая половина XIV века, точнее – 1363 год! И 28-летняя девушка, собирающаяся замуж! Да в этом возрасте у нее уже, скорее, есть дочь на выданье. И, несмотря на то, что о 25-летнем интервале говорится вполне ясно, это проходит как бы мимо сознания, потому что мы видим Амелию – молоденькую девушку... Но из этого неумолимо следует, что и ее отец – не старец, а мужчина в полном расцвете сил. Ему, вероятно, около тридцати пяти. Хворостовский в роли Симона делает все поступки и реакции остальных персонажей вполне правдоподобными. Наверное, именно благодаря этому мужественному шарму совершенно естественным выглядит то, что Адорно моментально поддался на провокацию Паоло: Амелия – любовница дожа.

И от этого трагизм еще сильнее – ведь он умирает так рано... Когда я слушаю Симона-Хворостовского, у меня создается впечатление, что его смерть – это сознательное решение, это его свободный выбор, а не просто роковая случайность. И я почти физически ощущаю, какое это сильное искушение для артиста Хворостовского – не пить отравленную воду, поставить стакан обратно... но он все-таки решает пройти свой путь до конца. Мне даже кажется, что вовсе не Хворостовский знает о яде, который убьет его персонаж, а сам Симон об этом знает. И это, на мой взгляд, самый драматичный момент и настоящая трагедия. Ведь Симон именно сейчас чувствует страстную жажду жизни – ведь он еще относительно молод, тело его полно сил, и он только что нашел свою дочь. Он не подавлен, не угнетен. Его воля все так же негибаема – я никак не слышу в голосе Симона надлома и истощения. Он хочет жить. Ведь радость жизни только сейчас стала действительно возможна для него. Но тем не менее он уходит – и знает об этом. И я не могу преодолеть это впечатление – даже будь у него возможность предотвратить свою смерть, он не сделал бы этого. Ведь остаться в живых – значит поддерживать ту игру, в которую он втянут против воли, и единственный способ эту игру прекратить – это перестать жить. Он может продолжать ненавидеть Фиеско, ревниво охранять Амелию от ее возлюбленного, мстить Паоло. И, поступи он так, финал будет вполне предсказуем... Как Виолетта погибла в конфликте Жермона и Альфреда, как Джильда вынуждена была принести себя в жертву соперничеству отца и возлюбленного, так и Амелия, вероятно, избрала бы аналогичный путь. Она бы погибла – чтобы удержать от жажды мщения троих мужчин, каждый из которых ей по-своему дорог, оставив их самостоятельно – и всю жизнь – искать ответ на тот самый вопрос «почему?». По сюжету Симон, конечно же, не знает, что этот поток воды будет для него роковым, но Хворостовский-то знает... А он неотделим от своих персонажей – всегда... Трагическое сочетание в Симоне – жизненная физическая сила, возрождение надежды на счастье и осознанная необходимость смерти. Он умирает, и с его смертью все игры прекращаются – политические заговоры, мщение, ненависть... На смену им приходит ощущение настоящей близости – именно в момент, когда человек уходит...

В творческом пространстве Хворостовского присутствуют и другие отеческие фигуры, пока только как отдельные эпизоды (исполнение им отдельных арий – в концертном варианте или же в записи), а не составная часть оперного действия. Это Борис Годунов и Вильгельм Телль – сами, казалось бы, не играющие в игры со своими детьми, не пытающиеся ими руководить, не стремящиеся их подавить. Потому что их интересует не власть над детьми, а просто власть... Пусть эти два персонажа находятся на противоположных этических полюсах – один захватил власть путем убийства, другой восстает против такой жестокой власти – оба они без колебаний вовлекают своих детей в политические игры... Далее галерею родителей продолжают Станкар и Миллер. И если Миллер – это пример отца, не манипулирующего дочерью, то в «Стиффелно» треугольник отношений усложняется, ведь, помимо отца, здесь

есть еще один «законный обладатель» – муж. И бедной Лине приходится иметь дело с тремя ревнивыми мужчинами. Нетривиальный вариант развития конфликта «отец – дочь – возлюбленный дочери» связан с фигурой Мазепы. На первый взгляд здесь вполне традиционная расстановка сил, но существует один нюанс. Мазепе (который здесь – возлюбленный) уже семьдесят, что просто навязывает ему «отеческий» стереотип поведения – не только по отношению к Марии, но и к Кочубею тоже (ведь тот, вероятно, значительно моложе). И развязка, следовательно, нетрадиционная – это Мазепа сомневается, кого (его или своего отца) предпочтет Мария, и именно по его вине Кочубея казнят... В отличие от комедийного варианта, когда фигура отца заменяется опекуном, и женщина вынуждена разбираться с двумя возлюбленными, в «Мазепе» Мария, в сущности, имеет дело с двумя отцами... И в результате лишается рассудка, как Офелия... С таким вариантом отношений Хворостовский знаком, но на сценическое воплощение подобных игр не решается. Пока не решается...

А далее – не очень ясные, размытые лица – кажется, это Родриго ди Поза и Валентин. Ведь их функция по сути «родительская»: у одного по отношению к другу Карлосу, у другого – к сестре Маргарите...

**Игры супружеские и сексуальные,
или проще –
Страсти любовные.
Баритон – герой или любовник?**

Ну что ж, раз уж мы подошли к любви, то нам не избежать разговора о героо-любовнике. Скажу сразу (да это и не новость), что такое амплуа в своем идеальном виде – для баритона как раз не вариант, хотя именно в этом качестве любят эксплуатировать средства массовой информации имидж Хворостовского... В опере же на долю баритона остается либо одна, либо другая «половинка» этого амплуа – или любовник, но не герой, или же герой, но не любовник. Хотя каждый из них по-своему неотразим. Например, любовник, но не герой (то есть – не главный герой) Роберт. Благородный, отважный, прямой и искренний, для которого долг чести – не пустой звук, к тому же преданный и верный друг... И даже сомнения не возникает, что Матильда из Лотарингии отвечает ему взаимностью. К тому же Роберт – еще и поэт. Хоть его возлюбленная и не появляется в опере лично, ее образ, нарисованный этим рыцарем-трубадуром, так и стоит перед глазами – страстная, чувственная и искренняя в своих порывах, к тому же бесспорная красавица. Всем хорош Роберт, но ведь речь не о нем, не он – главный герой. Хотя не спорю – Роберт-Хворостовский способен произвести очень сильное впечатление, повлияв на расстановку действующих сил. Или же Эскамильо – какая женщина способна противиться его обаянию? И Кармен – не исключение. Но как бы ни желанны были для Эскамильо восхищенные взгляды женщин, Кармен стоит пожалеть. Ведь у него есть страсть гораздо более сильная, чем женщины. И если для Хосе единственная страсть – это Кармен, для Кармен – это свобода в любви, то для Эскамильо – это ежедневная игра со смертью и жизнью на арене, и только она действительно заставляет бурлить его кровь. А «испанок жгучие глаза» – пряная приправа, не более. Кармен никогда не будет полностью властвовать здесь... И она догадывается об этом. Об Эскамильо, в сущности, можно сказать то же, что и о Роберте, добавив еще и великодушие к поверженному сопернику Хосе. Вот здесь уже краски сгущаются, в отличие от идиллии Роберта и Матильды – ведь смерть подходит совсем близко, пусть и не к самому тореадору. Как бы ни был Эскамильо притягателен и неотразим – речь, опять-таки, не о нем. И, опять-таки, Эскамильо-Хворостовскому под силу эти акценты переставить. Мне иногда кажется, что Хворостовский чувствует себя на сцене так же, как и тореадор на арене – или победить, или погибнуть, но ни в коем случае не проиграть... И для него тоже ничего не значат восхищенные взгляды (испанок или не испанок), по сравнению со страстью поистине непреодолимой – к самой музыке...

Сильвио. Краски сгущаются еще сильнее, и хотя ситуация из «Кармен» повторяется почти буквально – Хосе угрожает Кармен так же, как Канио Недде, и точно так же Недда погибает, отстаивая свое право на выбор – смерть на этот раз настигает и Сильвио... Вернее, он сам навлекает на себя смерть, бросаясь на помощь любимой женщине, не раздумывая, не рассуждая, влекомый единственным желанием – спасти ту, которая для него дороже жизни... Может быть, он все-таки герой – этот Сильвио. Вот Роберт, к примеру, действительно находится на периферии действия. Его единственный активный поступок, оказывающий влияние на развитие сюжета – это признание королю Рене в том, что он не любит его дочь. Хотя в этом нет, в общем, никакого подвига – отказаться от женщины, которую не любишь... Эскамильо, конечно, своим присутствием ускоряет трагический поворот событий, но не предопределяет его – Кармен все-равно покинула бы Хосе рано или поздно, если не ради тореадопа, то ради кого-нибудь другого. В случае же с Сильвио я убеждена, что любовь свою

Недда отдала бы только этому мужчине, а против остальных вполне могла бы и устоять... Ах, будь он тенором, его соответствие амплуа вообще не вызывало бы сомнений (читатель, прости мне кажущуюся иронию – это всего лишь попытка пошутить). Но в каждой шутке, как известно... Обожаю эти избитые выражения – за их точность. Так вот, будь Сильвио тенором (а Канио – наоборот, баритоном), у нас получилась бы еще одна опера «Риголетто», хотя эту аналогию я, кажется, уже проводила... Собственно, критерий, по которому мы узнаем разновидность этого амплуа – любовник, но не герой – единственный: не его драма является центральной в оперном действии. Хотя об этих «второстепенных» героях наверняка существует и другой рассказ, в котором они уже играют главную роль, а если же нет – то слушателю вполне под силу такой рассказ домыслить.

Есть еще один персонаж, который я определила бы как героя, но не любовника. Это – князь Елецкий. Почему не любовник – очевидно, ведь не его любит героиня. А герой он – по критериям теперь уже этическим, в противовес Герману, раздираемому страстями. Елецкому-Хворостовскому хочется верить – «я вас люблю, люблю безмерно, без вас не мыслю дня прожить», и остается только недоумевать, почему такая трепетность совершенно не трогает Лизу... Может быть, как раз потому, что в ней нет страсти – той страсти, которая покорила Лизу в Германе. Несмотря на то, что в вокальном отношении Хворостовский просто совершенен в этой роли, сама личность Елецкого, кажется, не соответствует ему... «Я подвиг силы беспримерной готов сейчас для вас свершить!» – и где же этот подвиг? И вообще, зачем так много слов, если достаточно всего лишь «горящего взгляда»... Странно, но даже в момент трогательного признания Елецкий заранее демонстрирует готовность уступить, проиграть. Как мог он так спокойно принять отказ Лизы? Почему не боролся за нее? Почему, при всей его чуткости, он так и не понял ее состояния в момент отказа? Почему не предотвратил беду? Почему оставил ее одну? Все, на что он решился – это пойти в игорный дом и искать повода для дуэли с Германом... Герман закаляется у него на глазах, и что же испытывает князь в этот момент – облегчение, радость, что избавился от соперника, сочувствие, ужас? А ведь он еще не знает о судьбе Лизы. И, как часто это происходит с героями Хворостовского, его трагедия начнется позже... Я буквально вижу это – вот наступает рассвет, Елецкий бежит к Лизе, ее нет, он мечется в поисках, и затем – страшная весть... а у него впереди – целая жизнь, чтобы задавать себе все те же вопросы («Почему я не предотвратил это?»), и не находить ответа.

Теперь же настал черед следующей разновидности «любовного» амплуа – не герой, не любовник, но супруг... Конфликт здесь так или иначе связан с изменой – жены или мужа, и от этого зависит, в каком жанре этот конфликт будет разворачиваться. Измена жены – вариант для трагедии; измена же мужа – повод для комедии. И Хворостовский фигурирует и в том, и в другом сценарии. Начнем с жанра более жизнерадостного – и мы видим графа Альмавиву, изменяющего (или намеревающегося изменить) своей жене... Конечно, он принимает участие в этой комедии, но, впрочем, мне очень легко вообразить, чем бы все обернулось, если бы подозрения Графа в адрес Графини (которую он тоже, в свою очередь, подозревает в неверности) подтвердились... Вполне возможно, нам бы представилась редкая возможность наблюдать «модуляцию» комического жанра в сторону гораздо более трагическую. По крайней мере, такое ощущение возникает при взгляде на Графа-Хворостовского. Думаю, что в этом случае его реакция была бы такой же, как и у его «товарищей по несчастью» из серьезного жанра Альфио и Ренато – вряд ли бы он согласился быть одураченным... И как легко Хворостовский одним своим присутствием может повернуть всю коллизию в совершенно иную плоскость, и лондонская постановка Патрика Янга – тому яркий пример («Безумный день Альмавивы» – так она могла бы называться, по признанию Хворостовского).

Ренато и Альфио находятся – на первый взгляд – в одинаковой ситуации, которая при взгляде повторном выглядит совершенно различной... Ведь Амелия, в отличие от Лолы, невиновна. И Туридду с Альфио – вовсе не лучшие друзья, а Лола для Туридду, следовательно, не жена лучшего друга, а давняя возлюбленная. И поединок их – честный

поединок, а не убийство под маской... Хотя в этом убийстве мотивы личные как будто дополняют политические. Но общим является финал – и Ренато, и Альфио остаются в живых, и в живых остаются их жены, и, возможно, обоим супружеским парам предстоит жить долго, но вот счастливо ли... Интересно, что и в той, и в другой опере в заглавие вынесено не имя собственное («Онегин», или у того же Верди – «Риголетто», «Травиата», «Симон», «Трубадур»), а событие или понятие. Именно оно находится в центре внимания и является кульминацией, а не становление характера отдельного персонажа.

Например, в «Маскараде» традиционно главный и положительный герой – Ричард. Но, как я уже отмечала, если на сцене Хворостовский, то невольно возникает искушение посмотреть на ситуацию глазами его героя. Откуда мы знаем, что Ричард так уж хорош? Из хора, который его славит. Но вряд ли стоит на этом основании делать прямолинейные выводы: хор придворных льстецов и голос народа – это далеко не одно и то же. Ведь заговорщики тоже имеют основания ненавидеть его – «он отнял мой замок», «он убил моего брата», а затем к этому хору добавляется и голос Ренато – «он отнял у меня жену». И сомнительно, чтобы все эти обвинения были совсем уж беспочвенными. По крайней мере в случае с Амелией Ричард действительно виновен. Она – жена друга, он знает, что она увлечена им, но знает также, насколько сильна ее решимость преодолеть эту любовь. Ведь Амелия готова, несмотря на страх, собирать заколдованную траву ночью в глухом месте, как ей посоветовала Ульрика. А вот этого Ричард уже допустить не может. Очень красноречив и эпизод с Сильвано, который дождался награды за долголетнюю преданную службу только после жалоб Ульрике на несправедливость Ричарда (это Ричарду просто повезло, иначе вырос бы за его спиной еще и некий призрак Яго в лице Сильвано – ведь мы не знаем о его потенциале...). По сути, в пользу Ричарда говорит только один факт – то, что он друг Ренато... Ведь вспомним, как Амелия оправдывается перед мужем – «я на мгновение увлеклась». Здесь возникает аналогия с образом Лины из «Стиффелио» – она тоже увлеклась на мгновение, но, в сущности, муж ей все так же дорог. Вероятно, и с Амелией происходит нечто подобное. Но Ренато убивает Ричарда и остается жить. Причем с Амелией – вот где трагедия начинается. Хотя для героев Хворостовского это как раз привычный финал. А Ричард – зная о заговоре, отмахивается от этих мыслей (а ведь это противоречит образу мудрого правителя), зная о внутренней борьбе Амелии (еще раз подчеркнем – жены своего лучшего друга), провоцирует ее. Он играет и своей жизнью, и жизнью других, блестящий и ветреный. И характер Ренато – полная ему противоположность: сильный, решительный, страстный, но умеющий прислушаться к голосу разума даже в гневе (кстати, в отличие от Отелло), надежный, не способный на предательство, но и не прощающий его. Но поразительно, что Амелию он прощает, даже будучи уверенным, что та виновна! Он защищает свою семью, как и следует мужчине...

Дорогой читатель, прошу прощения, если в разговоре об амплу героя-любownika тон моих высказываний местами опускался до скрытой (или, может, даже явной?) иронии – думаю, что и сам Хворостовский к этому своему имиджу относится с большой долей юмора. Ведь, в конце концов, для того, чтобы красиво и убедительно упасть в ноги любимой женщине, вовсе не обязательно пылать страстью к партнерше – достаточно всего лишь освоить технику такого падения, сделав его по возможности безопасным. И подобной сценической «техники» Хворостовский владеет в совершенстве. Но главная причина заключается в том, что мои искренние и горячие симпатии принадлежат совершенно особенному варианту такого амплу – тому, который и не герой, и не любовник, и не супруг... Вот здесь я обещаю быть вполне серьезной.

Граф ди Луна

*О, не гони, меня ты любишь!
И не оставлю я тебя,
Ты жизнь свою напрасно сгубишь!
То валя неба: ты моя!*

То, что ди Луна мог бы сказать Леоноре. И сказал...

Начнем с того, что написание оперы совпало с освободительной борьбой в Италии, поэтому современные события наложили отпечаток на восприятие персонажей и их условное деление на «положительных» и «отрицательных». Если «угнетатель» – так обязательно злодей, а если мятежник – так герой. Вот традиционная трактовка, данная музыковедом М. С. Друскиным: «героика борьбы с мрачными силами угнетения, воплощенные в драме Гутьерреса, живо волновали соотечественников Верди – современников и участников освободительных движений, потрясших Италию в XIX веке». Правда, здесь нужно учитывать еще и другую историческую реальность – советского периода...

Итак, акценты проставлены очень четко. Далее – опера называется «Трубадур». Трубадуры – это средневековые поэты-певцы, активно участвовавшие в социальной, политической и религиозной жизни общества, часто преследуемые за осуждение и критику католической церкви и исчезнувшие где-то в XIII веке (после альбигойского крестового похода). Трубадур (он же Манрико) – герой положительный, а «мрачные силы угнетения» воплощены в образе ди Луна. Сколько раз по ходу оперы звучит в его адрес – «убийца, злодей, изверг» – и остается только недоумевать, когда и кого же граф убил. Ди Луна, как указано в опере – дворянин на службе у принца Арагонского, а Манрико – трубадур (не совсем понятно, что именно это значит, ведь трубадуры как поэтическая и исторически-социальная реальность к XV веку исчезли, вероятно, это просто метафора) и офицер в армии James II, Count of Urgell. Напомним, что события в Испании начала XV века были обусловлены процессом формирования единого государства под властью монарха. Собственно, это было борьбой за трон, и Count Urgell являлся одним из шестерых претендентов, впоследствии проигравшим. Это была война со всеми проявлениями жестокости, свойственными войне, и поэтому единственное прямое «обвинение» графу ди Луна в жестокости, высказанное в сцене подготовки к штурму замка, где укрылись Манрико с Леонорой – *«там будет нам чем пожить, ведь граф нам разрешил взять там все, что мы найдем»* – не может быть обвинением самому графу, вряд ли в армии противника законы были гуманнее и мародерство отсутствовало. Напомним, что нам так и не сказали, чем же все-таки закончилась дуэль графа и Манрико. Манрико говорит, что пощадил графа, остановленный какой-то непонятной силой. А та «смерть», известие о которой получила Леонора, произошла во время сражения двух армий, и к ди Луна прямого отношения не имеет.

Да, конечно, говоря о Манрико, нельзя забывать о его матери. Уж сколько раз по ходу оперы Азучена совершает далеко не благовидные поступки, даже рассказывает Манрико, что похитила его ребенком и хотела сжечь, чтобы отомстить – это уж прямое признание без следа раскаяния, разве что непреходящая боль от сознания того, что так и не отомстила, сожгла-то своего собственного ребенка. Не знаю, почему, но как-то само собой разумеется, что мать Азучены казнили несправедливо, и это объясняет одержимость дочери мыслями о мести. Так ли это? Вспомним, о чем нам рассказывает Феррандо. Мать Азучены застали у кровати младенца, и с того момента он стал чахнуть, цыганку же обвинили в колдовстве и сожгли.

Правильно, что она все-таки делала ночью в замке, пробравшись тайно в комнату младенца? Наверняка она действительно виновна. Но вполне возможно, что уже тот ее поступок мог быть мстью за какую-то предшествующую несправедливость или обиду со стороны старого графа, а эта несправедливость, в свою очередь, была причиной еще какого-нибудь поступка матери Азучены... Так или иначе, но совершенно очевидно, что эта вендетта длится на

протяжении нескольких десятилетий, может быть, даже нескольких поколений, и докопаться до первопричины, чтобы все-таки выяснить, кто был прав, практически невозможно. Тем более что к настоящему моменту даже тот, кто был обижен несправедливо, уже достаточно запятнал себя. Конечно, сжечь на костре – это ужасно, но обвинять в этом семейство ди Луна, видя проявление какой-то особенной жестокости, было бы неверно. Вспомним, это Испания, где инквизиция держалась очень долго, и сжечь на костре цыганку-юлдунюю не было чем-то из ряда вон выходящим, тем более что цыганка эта, бесспорно, виновна.

Часто встречается мысль, что Верди своей музыкой выражает сочувствие Азучене – совершенно верно. Но такое же сочувствие он выражает и графу. Скажу сразу, что это личность сильная и благородная – вне всякого сомнения. Сам ди Луна по ходу действия не совершает ни одного бесчестного поступка. Он живет понятием о чести, и для него это – не просто слова. В силу обстоятельств на его плечах лежит ответственность за разрешение той безвыходной ситуации, которую не он создал. Более того, об этой ситуации он и не подозревает.

Граф – военачальник, обязанный подавить мятеж. Следует ли из этого, что он человек жестокий? А мятежники? В постановке Brian Large, Elijah Moshinsky есть сцена изнасилования Азучены солдатами ди Луна. Трудно сказать, зачем она вообще была нужна. Чтобы показать, насколько ужасны были нравы? Но сомнительно, что только солдаты графа такие мерзкие. Это закон войны, и ди Луна лично за это никакой ответственности не несет. Какой с него спрос? Или чтобы вызвать еще большую жалость к Азучене, показав, каким издевательствам она подверглась? Жалость за что? За то, что она ошиблась и сожгла своего ребенка? А если бы сожгла чужого, все было бы хорошо? Конечно, какая-то правда в этом есть. Возможно, если бы ей тогда удалось отомстить, эта ненависть и ненасытная иссушающая жажда мести не мучили бы ее всю жизнь. За это ее и жалеет Верди, и мы вместе с ним. Но Манрико для нее все-равно обречен, рано или поздно им придется пожертвовать. Ведь зачем она идет в лагерь ди Луна? Почему она там ищет Манрико? Что за глупость! А идет она туда потому, что Манрико со своей возлюбленной Леонорой уединился в каком-то замке, похоже, совсем забыв, что он должен мстить. А ведь она только-только поведала ему всю свою историю и начала добиваться своих целей, но Манрико пренебрег этим, помчавшись спасать Леонору от пострига... Поэтому она и направляется в лагерь, надеясь быть схваченной, надеясь, что известие о мучениях, которым она подверглась, оторвут Манрико от возлюбленной и напомнят ему о долге перед матерью. И все предстоящие страдания ее не пугают, так как дадут еще один повод требовать возмездия ди Луна, возмездия, о котором она грезит и в котором – единственный смысл ее жизни. И ей, по сути, безразлично, кто кого убьет – все-равно месть свершится. Конечно, сначала она разыгрывает вариант, при котором пытается сохранить жизнь своему приемному сыну, но, решая стать приманкой и провоцируя Манрико на нападение на графа, она подписывает ему приговор, выманивает его из замка, где он и Леонора были надежно укрыты и достать их для ди Луна было бы не так-то и просто.

А Манрико – тоже фигура трагичная. Есть, конечно, искушение представить его как человека бесхарактерного, простой игрушки, слепо подчиняющейся воле Азучены. Действительно, он наверняка знает о причине жгучей ненависти своей матери к семейству ди Луна, должна же она была эту ненависть как-то объяснить? Но даже если бы она и хотела это скрыть, у нее не получилось бы, потому что такую навязчивую идею скрыть невозможно, она постоянно об этом думает и говорит... Как это можно скрывать на протяжении приблизительно двух десятков лет! И ведь Азучена сама рассказывает Манрико, что похитила его ребенком, чтобы отомстить, но по ошибке убила собственного. Тут уж Манрико

воплне мог бы догадаться, кому именно его мать хотела отомстить, о какой мести она только и думает. Но нет... И это – не проявление слабых характера, а свидетельство его огромной сыновней преданности – ведь только что Азучена призналась ему в совершенном преступлении, похищении, которое лишило его, Манрико, настоящей семьи... И эта сыновья преданность настолько велика, что Манрико просто гонит от себя подозрения, не позволяя им поколебать свою любовь к матери. Такую сильную любовь, что он оставляет свою

возлюбленную и фактически отправляется на верную смерть, узнав о том, что мать находится в лагере ди Луна. Разве человек слабый способен на такое самопожертвование? Нет и еще раз нет. На это способен только мужественный, преданный и благородный мужчина. И это совершенно очевидно, это бесспорно – оба брата ди Луна люди благородные, они одной породы.

И Леонора инстинктивно чувствует это – ведь во время всех стычек Манрико и графа она с одинаковой горячностью защищает и того, и другого, стараясь не допустить убийства. Почему? Ведь со смертью графа все становится гораздо проще. Почему же она так его защищает? Очень просто – потому что она любит и его тоже... И она абсолютно уверена в его благородстве. Вы только вдумайтесь, о чем она его просит! Оставить не только жизнь, но и свободу мятежнику, который по всем законам должен быть казнен, и его матери, которая совершила преступление, похитив и предположительно убив родного брата графа! Она фактически просит его предать свой служебный долг и долг по отношению к завещанию отца, и только из любви к ней, Леоноре! И она оказывается права, граф действительно любит ее настолько сильно... Разве подобное проявление любви может оставить женщину равнодушной? Сомневаюсь... Вот такой треугольник, тугой узел, связавший неразрывно судьбы трех незаурядных и благородных людей – графа, Манрико и Леоноры. И, какой парадокс, все трое по рождению принадлежат к классу угнетателей, о борьбе с которыми и есть весь «освободительный» пафос оперы. Вот это как раз и называется быть «благородного происхождения»!

Стоит упомянуть еще об одной особенности этой оперы – действия «Трубадура» отделены друг от друга отрезками времени, которые по событийной насыщенности не уступают самим действиям, а иногда и превосходят их. То есть жизнь героев не останавливается, с ними все время что-то происходит – в антрактах... В первом действии ди Луна появляется под окнами Леоноры и слышит пение Манрико. Он и так озабочен военным положением, но Леонора – его единственный шанс избавиться от одиночества. По ходу замечу, что Леонора, видимо, сирота, поэтому ди Луна, скорее всего, не только любит ее страстно, но и чувствует себя ответственным за ее судьбу. Появляется Леонора и, приняв графа за Манрико, целует его (кстати, в постановке Brian Large и Elijah Moshinsky этого поцелуя не было, и непонятно, почему же Леонора тогда так страстно перед Манрико оправдывается). Но предположим, что этот поцелуй был – поцелуй страсти и взаимной любви. Состояние графа представить несложно. И потом – сокрушительный удар: это просто ошибка, а любовь Леоноры принадлежит Манрико. И этот удар тем более сильный, потому что граф видит перед собой Манрико – не только своего врага, а человека без роду и племени, претендующего на любовь знатной дамы. Скажем, не совсем подходящая партия, и граф ясно видит, что ни к чему хорошему это не приведет. Отсюда его ярость – ведь Леонора губит себя, и рядом с ней нет никого, кто бы ее образумил. У графа более чем достаточно мотивов вести себя так как он ведет. Происходит дуэль, во время которой Леонора страстно пытается защитить обоих. Но финала ее не видит, и к следующему действию пребывает в полной уверенности, что Манрико убит. В антракте же между первым и вторым действиями происходит сама дуэль Графа и Манрико, во время которой Манрико пощадил графа; затем сражение и смертельное ранение Манрико, его выздоровление благодаря «преданному» уходу матери (мотивация здесь вполне понятна); затем Леонора получает известие о смерти возлюбленного (как – остается только догадываться) и принимает решение постричься в монахини; вероятно, между ней и графом происходит еще одна сцена, и Леонора быстренько уезжает в монастырь. Ди Луна мчится за ней.

Во втором действии мы снова встречаемся с графом – на этот раз под стенами монастыря, где он ожидает Леонору, готовясь похитить. Одно несомненно – решение Леоноры уйти в монастырь весьма скоропалительное, и граф хочет этому помешать. Он поет о своей любви к ней – прекраснейшая мелодия, неоспоримое музыкальное свидетельство благородной страсти. Далее появляется Леонора, братья обнажают шпаги, Леонора останавливает поединок и уходит с Манрико. Замечу только, что оба брата без колебаний используют свои служебные полномочия в личных целях, и эти цели настолько слиты с их

«социальной активностью», что вполне допускают это. Они понимают, что этот поединок проиграет тот из них, кого отвергнет Леонора. Она же без колебания уходит с Манрико. Натура страстная, последовательная, упрямая и свободолюбивая. Возможно, она сама понимает, что совершает ошибку, но настойчиво продолжает идти тем же путем – чтобы доказать самой себе, что она прекрасно может распоряжаться своей жизнью, и никому не позволит руководить ею (что, по всей вероятности, пытается делать граф). Она принимает решение и следует ему, даже чувствуя, что это решение было ошибочным. И для графа это вдвойне непереносимо – видеть, как она сама себя губит... В антракте – Леонора уходит с Манрико, они скрываются в каком-то замке, граф готовится к штурму, Азучена изобретает ходы, чтобы заставить Манрико выполнить свой долг...

Третье действие. Осада замка, где находятся Манрико с Леонорой. Напомним, что Леонора, девушка из знатной дворянской семьи, сбежала вместе с приговоренным к смерти мятежником и живет вместе с ним. Ее репутация погублена окончательно и бесповоротно, на ней можно поставить крест. И граф, возможно, единственный, кому небезразлична ее судьба. Приводят Азучену. Это самый трагический момент: граф узнает, что она – мать Манрико. И, самое главное – она похитила и убила его брата... Брата, который мог бы быть его другом, единственного родного человека, и он уже не был бы так одинок. А сын этой цыганки украл у него возлюбленную. То, что делает граф далее, вполне логично – ведь смертный приговор был вынесен Азучене гораздо раньше, так же как и ее сыну. Возможно, только сейчас граф впервые ощущает, какое мощное кольцо ненависти окружает его, ведь эта семья лишила его собственной семьи и любимой женщины. В антракте – самое главное – нападение Манрико на лагерь графа и пленение. Что в это время делает Леонора? Как она обо всем узнает?

Действие четвертое. Мы уже узнаем, что Манрико пойман (чтобы понять, как это все произошло, придется подключить воображение). И мы наконец-то подходим к развязке. Леонора, опозоренная герцогиня, падшая женщина, приходит к графу, предлагая себя в обмен на жизнь и свободу Манрико. Создается впечатление, что опера начинается не с начала, и не заканчивается финалом. Происходит обратное явление: события, показанные в реальном времени – это очень небольшая часть по сравнению с драмой, разворачивающейся в воображении зрителя и сжимающейся во времени до размеров театрального антракта. И домысливать происходящее приходится буквально в считанные минуты. И это «домысливание», «событийная реконструкция» и есть самое главное – мы можем представлять себе эти события согласно той интерпретации характеров персонажей, которую мы только что видели на сцене. И это может коренным образом изменить наше понимание происходящего вообще...

Теперь понятно – по крайней мере зрителю, не самому графу, конечно – в какой игре и в какой компании игроков он участвует. Я бы сказала, что ди Луна – наиболее трагичный, даже центральный, персонаж, потому что он наиболее сильный. Он облечен властью и, следовательно, огромной ответственностью, и должен выполнять свой долг, в то время как Манрико и Леонора такой ответственности не несут. Итак, сильный, благородный и отчаянно одинокий человек. У него нет ни семьи, ни друзей, только подчиненные. Страдает ли он от этого одиночества? Безусловно! И единственный просвет для него, единственная надежда избавиться от одиночества, найти близкого человека – это любовь к Леоноре. Он проводит ночи под ее окнами, как самый настоящий романтический влюбленный.

Но вернемся к началу оперы. Из рассказа Феррандо следует, что граф ди Луна был ненамного старше своего брата, похищенного младенца. Старый граф не поверил в смерть младшего сына и взял клятву со старшего – разыскать или отомстить. Как вы думаете, сколько лет было этому старшему сыну? И с такого раннего возраста, еще ребенком дав клятву умирающему отцу и осиротев, полностью осиротев (нет никаких упоминаний о матери, только о кормилице), граф и живет – под гнетом этой клятвы, со страстным желанием найти брата, единственного из его семьи, может быть, оставшегося в живых. И в настоящий момент мы встречаемся с ним, безумно влюбленным в Леонору. Это еще один шанс для него обрести семью, близких людей. Напомню, что он отчаянно одинок...

И здесь я выскажу убеждение, к которому буквально подталкивает интерпретация

Хворостовским образа ди Луна и которому совершенно не противоречит либретто оперы. Граф – не безответно и безнадежно влюбленный, а прежний возлюбленный Леоноры, отвергнутый ею ради трубадура. Ведь Феррандо ясно говорит, что трубадур – соперник графа, а не наоборот. Значит, граф первый добился благосклонности Леоноры. Напомним еще об одном факте – Леонора впервые увидела трубадура на турнире, где она наградила его как победителя. Но, по законам рыцарских турниров, королевой на таких ристалищах избиралась признанная красавица. И если Леонора такой красавицей считалась, то, безусловно, хотя бы малейший опыт в сердечных делах у нее уже был. Все это дает полное основание предположить, что графа и Леонору уже связывали романтические отношения, она подала ему надежду, но, покоренная магнетическим взглядом незнакомого рыцаря, изменила предмет своего пристрастия.

Мне она представляется девушкой страстной, импульсивной, романтической и принимающей решения под влиянием минутного порыва (сколько таких решений еще ей предстоит по ходу оперы, взять хотя бы ее намерение постричься в монахини – в тот же день, когда она узнала о смерти Манрико!) Именно потому, что Леонора уже поощрила ухаживания графа, он и испытывает жгучую ревность, этим и объясняется его настойчивость в стремлении вернуть свою возлюбленную. Да, Леонора прямо говорит ему в сцене поединка графа и Манрико – «вас же, граф, я не люблю!». А он все не верит. Почему же? Не потому ли, что раньше с такой же страстностью она говорила нечто прямо противоположное? Более того, ди Луна видит, что своей страстью к осужденному изгнаннику Манрико она может погубить всю свою жизнь. А наставить Леонору некому, судя по всему, она сирота, и только наперсница Инес выслушивает ее откровения, и ее позиция полностью совпадает с позицией графа – охранить, не допустить до беды, спасти от самой себя. И та решимость, с которой Леонора доказывает свою любовь к Манрико на протяжении всей оперы – это свидетельство того, что она хочет обмануть саму себя, доказать самой себе, что не совершила ошибку... «Пусть умру» – говорит она, но тем не менее упрямо продолжает настаивать на своем. Сколько раз в опере она буквально декларирует свои чувства к Манрико, и это для меня звучит как самовнушение, самогипноз, стремление заглушить собственные сомнения. Ведь только убедив себя (прежде всего себя!) в том, что ее новая любовь – это нечто совершенно неслыханное («Свет не знал любви сильнее!») – она может оправдаться перед собой за то, что отвергла графа, а заодно и убедить в этом Манрико. Ведь с какой готовностью, без сомнений и даже секунды колебаний, обвиняет ее Манрико в измене, увидев с графом (кстати, в тексте либретто о поцелуе упоминания нет). Вероятно, у него были достаточные основания подозревать свою возлюбленную в нежных чувствах к ди Луна. И точно так же мгновенно он угадывает, каким образом Леонора купила ему свободу – только лишь увидев ее смятение... но к этому мы еще вернемся. Кстати, один из постановщиков этой оперы – David McVicar – говорит, что видит в характере Леоноры черты бетховенской героини, забывая о самом очевидном – ее имени Фиделио... Вывод – в начале оперы перед нами граф, отвергнутый Леонорой, но продолжающий яростно за нее бороться, знающий ее склонность к необдуманным поступкам и стремящийся предотвратить их последствия. У него две страсти – Леонора и брат, так как только в них он надеется обрести близких людей. В момент поимки Азучены мысль о брате доминирует над всем его существом, и мысли о Леоноре вытесняются в его подсознание (в музыке – отзвук его арии).

Итак, Леонора, будучи первой красавицей при дворе, уже наверняка испытала пьянящее чувство власти над мужскими сердцами. Возможно, именно поэтому она отвергает графа – ведь у него есть качество, бесспорно отличающее его от соперника Манрико. Властность. Вспомним, что к стенам монастыря спасать Леонору явились оба брата – но граф и не думает спрашивать, как Манрико, согласна ли она идти с ним... И это-то как раз и пугает Леонору – она интуитивно понимает, что граф гораздо сильнее, что он будет полностью доминировать над ней. А в Манрико ее привлек горящий взор в сочетании с «робким признанием». В этом случае она может не опасаться никакого давления, наоборот, сама будет властвовать, на что с графом ей вряд ли приходится рассчитывать. Правда, она не догадывается еще, что эту власть над сердцем Манрико ей придется делить с его матерью, и что в конце концов ради матери она будет фактически брошена. Собственно, вся ситуация

любовного треугольника Леонора – граф – Манрико напоминает треугольник Наташа – Болконский – Курагин... С той только разницей, что Леоноре повезло больше – ее новый возлюбленный, в отличие от Наташиного, оказывается действительно благородным человеком. Или, наоборот, можно сказать, что больше повезло Наташе, так как она избавлена от мучительной необходимости делать выбор... Тот выбор, который Леонора так и не найдет в себе силы сделать, предпочтя умереть...

Еще один штрих, подчеркивающий несомненное благородство графа. Собираясь казнить Манрико и Азучену, он сам себе задает вопрос – «не превышаю ли я своих полномочий?» Чаше всего это понимается прямолинейно – конечно же, превышает. Но давайте разберемся. Манрико – офицер мятежной армии, изгнанный и заочно приговоренный к смерти. Более того, он попадает в плен при нападении на лагерь ди Луна. Человек без понятий о чести вообще не стал бы задавать себе подобных вопросов – по законам войны Манрико должен быть казнен, здесь вообще двух мнений быть не может. Граф же сомневается... Тем более странно мучиться угрызениями совести по поводу Азучены – казнить цыганку, похитившую и убившую его брата. Хорошо, пусть ее вина не доказана юридически, но зритель ведь знает из ее собственных слов, что она безусловно виновна в этом преступлении, как виновна была и ее мать. Тем более в Испании начала XV века, где инквизиция долго сохраняла свои позиции. А граф и здесь сомневается... А ведь есть клятва, которую он ребенком дал умирающему отцу, и тем не менее он все еще спрашивает себя, правильное ли решение он принял. Очень выразительный штрих. И ведь как легко он забывает о мести, получив надежду обрести в Леоноре родную душу – мстительность не в его характере, это же очевидно...

И вот Леонора – девушка из знатной семьи, сбежавшая с мятежником, не обвенчанная, по сути, падшая женщина, без поддержки и защиты со стороны возлюбленного – эта самая Леонора, узнав о пленении Манрико, принимает решение пойти и упасть в ноги графу. И она не обманывает себя, она уже знает, за чем именно она идет – иначе зачем ей перстень с ядом? То есть Леоноре уже известно, каким образом ей придется спасти своего нынешнего возлюбленного. Это первая и единственная мысль, пришедшая ей в голову. Но подумайте, ведь это не тот случай, когда она осталась совершенно одна, и, кроме нее, спасти Манрико некому – ее сопровождает Рюиц, наверняка есть и другие мятежники, оставшиеся на свободе. Можно же подумать и о побеге (кстати, эта мысль самому Манрико приходит в голову, но его отговаривает мать). Можно, в крайнем случае, убить самого графа, если уж он действительно такой подлый изверг-убийца, каким его пытаются представить враги. Не думаю, что Леонору останавливает христианская мысль о том, что убийство – это грех, ведь прелюбодеяние и самоубийство – это грехи не меньшие. У Леоноры есть прекрасная возможность убить ди Луна, но она вместо этого умоляет его убить ее (вот это уж точно ничем не поможет Манрико), прекрасно зная, что ди Луна никогда этого не сделает. Уж если он сомневается, стоит ли казнить явно виновных, то на Леонору он совершенно точно не поднимет руку. Будь он таким безжалостным ревнивцем безо всяких на то оснований, стремящимся во что бы ни стало заполучить желанную женщину, он бы непременно воспользовался сложившейся ситуацией. В лучшем случае сам предложил бы Леоноре сделать тот выбор, который она делает по собственной инициативе, без малейшей провокации со стороны графа. Но он ее отталкивает! Причем до тех пор, пока ей не удастся окончательно убедить ди Луна в своей искренности. И он готов все простить и забыть. «Изверг!» – бросает Леонора графу. Но почему, почему? Ведь он не причинил никакого зла Леоноре лично, он не убил ее возлюбленного в поединке и уж тем более не убил исподтишка. Он приводит в исполнение приговор, и без того уже вынесенный Манрико. Более того, Манрико взят в плен при нападении на лагерь графа. Конечно, ради матери, но о мотивации Азучены мы уже говорили. А «изверг» он потому, что вновь заставляет ее делать выбор, вновь заставляет ее испытывать чувство вины, открывает ей глаза на саму себя и свои тайные побуждения... Потому он и «изверг», что не принуждает ее к тому решению, которое она приняла, оставляя его исключительно на ее добрую волю.

Леоноре, по сути, предстоит сделать тот же выбор, что и Джильде. На мой взгляд, то, что Джильда выбирает между отцом и возлюбленным, а Леонора – между двумя

возлюбленными, не является здесь принципиальным. Главное здесь – это вопрос власти. Или ты выбираешь человека, власти которого должна подчиниться, или же предпочитаешь властвовать сама. Леонора, как и Джильда, колеблется. И, как и Джильда, она выбирает того человека, над которым, как она думает, у нее есть власть. И умирает, убедившись, что и здесь она не властна... И то, что Леонора в постановке МакВикара ведет себя активно, бросаясь на графа (и т. д.), по моему мнению, скорее свидетельствует не о силе, а о душевной смуте. Физическое противостояние наступает тогда, когда все духовные ресурсы к сопротивлению уже исчерпаны. Леонора это прекрасно понимает, тем более что у графа этой духовной силы еще вполне достаточно, чтобы не применять силу физическую и не опуститься до шантажа.

Леонора клянется принадлежать графу и выпивает яд, пока он отдает приказ об освобождении Манрико. Почему именно сейчас? Ведь это не спасет ее от выполнения договора, да и не в характере Леоноры обман. Кроме того, гораздо разумнее было бы сначала убедиться, что ее возлюбленный действительно свободен – раз уж приносишь жертву, то хотя бы позаботиться, чтобы эта жертва не была напрасной. А выпить яд никогда не поздно. Она же выпивает яд именно сейчас, возможно, чувствуя, что позже будет уже просто не в силах этого сделать, что ей захочется жить. И жить придется с невыносимой мыслью о предательстве – по отношению и к прежнему возлюбленному, и к нынешнему. Интересно, что Леоноре беспрепятственно удается проникнуть в тюрьму, чтобы увидеться с Манрико, следовательно, она пользуется абсолютной свободой и полным доверием со стороны графа. Вероятно, у ди Луна не возникает никаких сомнений в природе чувств, которые питает к нему Леонора, иначе ни о какой свободе и доверии не могло бы быть и речи. Опять-таки вероятно, что ей полностью удалось убедить графа в своей любви. И вряд ли бы она могла так лицемерить, скорее именно теперь она не обманывала саму себя. И оправданием ей было сознание, что это последние минуты ее жизни. Она прекрасно знает, что на самом деле предала свою любовь к Манрико, что ее сделка с графом – это не сделка и не жертва. Она знает, что виновна, и вновь хочет оправдаться – и перед собой, и перед Манрико. И снова ее отталкивают – на этот раз уже другой возлюбленный, который без слов догадался, что произошло между Леонорой и графом, повторю – у него наверняка были для этого основания. Граф приходит в темницу, чтобы выпустить Манрико, видит там Леонору, и его мир рушится. Это предательство, смерть всех его надежд на счастье. Манрико казнят (а что еще граф должен был сделать?), или же ди Луна в отчаянии сам стреляет в трубадура, и тут следует новый удар, возможно, еще более сокрушительный, чем предательство Леоноры – *«то брат был твой!»* И ди Луна бросается к брату, надеясь на чудо – может, тот еще жив. Но нет – чуда не произошло, и он восклицает в разрывающем душу отчаянии – *«Я жив еще!»* А жить ему придется долго, ведь вряд ли он малодушно решится на самоубийство. И Азучена торжествует – трое благороднейших людей приведены к гибели ее рукой, именно потому, что они благородны. А на благородных страстях так легко играть – тем людям, которые не любят никого и ничего... Конечно, из них троих Леонора оказывается самым слабым звеном, но не думаю, что ее можно в этом упрекнуть – в конце концов, она же женщина. А женщина, если она предоставлена самой себе, редко может принять мудрое решение, особенно в вопросах жизни и смерти...

Вообще, эта опера дает безграничные возможности для интерпретации. Возможно, в этом и состоит секрет ее притягательности, несмотря на постоянно упоминающееся запутанное либретто и многочисленные драматургические «нелепости». Ведь каждое действие отделено от следующего отрезком времени, и что именно происходит с действующими лицами в течение театрального антракта – зритель может домыслить сам, избрав вариант, наиболее соответствующий своему личному восприятию. А Верди в своей музыке сочувствует всем персонажам – у него достало мудрости не делить их на положительные и отрицательные. И Азучене он тоже сочувствует, это бесспорно. Ведь она в самый страшный момент своей жизни тоже оказалась предоставлена самой себе, слабая женщина без покровительства и поддержки мужчины, иначе, возможно, смерть матери она перенесла бы гораздо легче... Верить здесь можно лишь тогда, когда герои говорят о каких-либо событиях (в рассказе Феррандо, в рассказе Леоноры о том, как она встретила с Манрико, в рассказе Азучены о матери...) А там, где они говорят о своих чувствах, можно

или верить, или нет – когда Леонора с пафосом заявляет о своей любви, а граф – о своей ревности и гневе. Верить или не верить, помня о том, что люди могут обманывать как других, так и себя, могут заблуждаться, причем порою так искренне...

Вот такой он – граф ди Луна в исполнении Хворостовского – не герой и не любовник. Но безусловно наиболее трагичная фигура из всех действующих лиц, плавным образом потому, что его трагедия не заканчивается и после того как занавес уже опущен... Человек одинокий, благородный и великодушный, страдающий и непонятый, личность сильная, страстная и незаурядная... Не утверждаю, что ди Луна именно таков в драме Гутьерреса. Возможно, и Верди задумывал его как-то иначе... Но у Хворостовского – безусловно именно такой. Конечно, существует концепция режиссера, но она, я бы сказала, подобна аромату духов, заключенному во флакон – один из ряда выстроенных на полке (да простит мне Дмитрий Александрович такую «женскую» метафору). И никогда этот аромат не будет одинаковым у разных людей. Вот так и с постановками – какие бы действия ни совершал граф, следуя режиссерскому замыслу, он никогда не будет злодеем при соприкосновении с артистическими и личностными особенностями Хворостовского.

Евгений Онегин

*Он звал прекрасное мечтою;
Он вдохновенье презирал;
Не верил он любви, свободе;
На жизнь насмешливо глядел —
И ничего во всей природе
Благословить он не хотел.*
А. С. Пушкин «Демон»

*И, как ни сладок мир подлунный,
Лежит тревога на челе...
Не обещайте деве юной
Любови вечной на земле.*
Песня из кинофильма
«Звезда пленительного счастья»

Да, Онегин тоже относится к ним – тем, которые и не герои, и не любовники... Хотя и не так, как ди Луна. И если о любви Леоноры к графу мы могли всего лишь догадываться (и, возможно, совершенно безосновательно, как наверняка подумает кто-то), то в случае с Онегиным это не подлежит сомнению – Татьяна его искренне и нерушимо любит. Но тогда придется сомневаться в искренности и нерушимости ее отказа...

Начну с мысли более чем оригинальной: «Евгений Онегин» – опера необыкновенная, настолько же, насколько необычен и роман в стихах Пушкина. Не получилось быть оригинальной? Тогда попробуем иначе: и опера, и роман уникальны, потому что уникальна здесь сама игра. Именно потому, что она не окончена... Невероятный эмоциональный накал и ирония – казалось бы, их трудно примирить. И вплоть до самого финала так и не ясно – возможно ли... Обычно подобные игры на сцене заканчиваются смертью одного из героев, и в таком случае все понятно – это действительно развязка, продолжать играть бессмысленно, если один из игроков вышел из игры. Как часто ремарка композитора «падает замертво» (это ведь не то же самое, что «умирает!») режиссером претворяется буквально, для логичности завершения. А в «Онегине» оба не только живы, но молоды и полны сил, и поэтому финальная сцена, на мой взгляд – это всего лишь завязка. Теперь Татьяна и Онегин – в равных условиях. Онегин переживает то же, что и Татьяна – после его отповеди. Но она же и есть живой пример – это ее не убило, она нашла в себе силы пережить крушение девичьих грез и устроить свою жизнь, и до возвращения Онегина была довольно спокойна и благополучна. Но Онегин появился вновь, и теперь очередь за ним. И в исполнении Хворостовского это так явно – занавес падает, а ты задаешься вопросом «что же будет дальше?».

Вероятно, нечто подобное действительно чувствуют все, кто так или иначе соприкасается с этой оперой – необходимость развязки, желание узнать, чем же все закончится. Как в концерте Хворостовского с Рене Флеминг, где они поют сцену из «Онегина», и все это предваряется рассказом от лица «пожилой» Татьяны. Конечно, главная цель такого хода – познакомить публику с содержанием оперы, но с какой ясностью и отчетливостью в словах постаревшей Татьяны слышится это сожаление, это раскаяние –

ведь она сама оттолкнула Онегина, и теперь, на закате своей жизни, она понимает, что самое главное в ее жизни прошло мимо, и винить некого. И она задает себе тот же вопрос, что и Онегин – стоило ли все изменить, было ли это действительно возможным, и когда, в какой момент... Никак не могу согласиться с тем, что финальная сцена – действительно финальная. Развязка просто необходима! Недаром даже Чайковский в первом варианте придумал появление Гремина в момент заключительного объяснения героев. Чтобы была какая-нибудь внешняя сила, противодействующая их союзу. Но такой силы нет! И все, что остается Татьяне – это спастись бегством. Но от себя не убежишь – уж Онегину это хорошо известно... И если она не смогла забыть Евгения и продолжала любить даже после его отказа, то как же она сможет прогнать мысли о нем теперь, зная о его ответной страсти? Ведь именно сейчас он стал тем Онегиным, тем героем, к которому на самом деле было обращено ее письмо... Каждый зритель – и исполнитель, и дирижер, и постановщик – находят для себя приемлемый вариант. Ведь образ, прежде чем дойти до зрителя, прошел и проходит через несколько этапов интерпретации. Существует пушкинский Онегин, затем Онегин Чайковского (и где-то в подсознании сидит, что у Прокофьева тоже есть Онегин), и вот мы видим Онегина в интерпретации Хворостовского – а где-то одновременно с ним, в том же пространстве существует и гергиевский Онегин (но это уже совсем другая история).

Несмотря на то, что опера называется именем Онегина – и, на первый взгляд, его статус «героя» обозначен очень четко – традиционно в центре внимания находится не он... А жаль, ведь это несправедливо. Потому что даже через иронический пушкинский тон просвечивает совершенно ясно, что Онегин – личность незаурядная! Чего стоит хотя бы тот факт, что он нигде не служил и чина никакого не имел – ведь это прямое противопоставление себя и своей воли общепринятым нормам поведения, тем нормам, которым даже его создатель номинально соответствовал... И его несомненный успех у женщин, который так подчеркивает Пушкин – тоже косвенное (или не совсем косвенное) тому подтверждение. Женщины любят незаурядность. Онегин у Пушкина и Чайковского – не то чтобы разный, но... В романе у Евгения есть один настоящий друг, которому он может доверить свои переживания – это сам Пушкин, бережно сохранивший письмо Татьяны... Чайковский же, давая подробную «интродукцию» Татьяне и выделяя ей целую большую сцену для письма, Онегина публике совсем не объясняет – здесь нет той трогательной дружбы между автором и героем. Мы не знаем никакой его предыстории, и мотивы его поступков занимают композитора гораздо меньше. Поэтому и складывается впечатление о нем далеко не самое лестное – по сути, он даже больше соответствует амплуа «злодея» – разбил сердце Татьяны, убил Ленского... Вот у них-то как раз и есть возможность высказаться, объяснить себя, чего Онегин лишен. И это – такой драматургически выразительный штрих: Евгений, несмотря на все обвинения в его адрес (высказанные зрителем), не снисходит до оправданий, не пытается вызвать жалость и сочувствие, рассказывая о своих душевных терзаниях, предоставляя тому же зрителю самостоятельно о них догадаться. Или же не догадаться – у Онегина вполне достаточно самообладания, чтобы их скрывать.

Общезвестно, что Чайковский в процессе написания оперы хотел назвать ее «Татьяна Ларина», но впоследствии решил все же оставить Онегина. Не случайно. Если Пушкин чувствовал необходимость (художественно оправданную) уравновесить структуру романа, предоставив слово самому герою – в письме Евгения к Татьяне, то Чайковский показывает нам его только во взаимодействии с остальными персонажами, и никогда – наедине с самим собой. Потому что Онегин – действительно главный герой, вынужденный меняться по ходу

оперы (и после ее окончания), и являющийся причиной внутреннего изменения других действующих лиц, включая и Татьяну. Его воля, его выбор определяют направление развития всего сюжета. А что касается названия, то в некоторых случаях оперу можно было бы смело назвать «Владимир Ленский» – к примеру, когда эту роль исполнял Собинов. Но если в роли Евгения – Хворостовский, то такой вариант, безусловно, может называться только «Евгений Онегин», и никак иначе. И, как очень часто в случае с Хворостовским, сама личность артиста оказывает влияние на восприятие оперного сюжета.

Редко (а, может, и никогда) я встречалась с попыткой понять, кто же он – Онегин? Ведь Татьяна видит его только в двух ипостасях – «ангела-хранителя» и «коварного искусителя»... И, если уж по ходу действия становится очевидным, что он не ангел, проще всего избрать другую альтернативу, даже не задумываясь о том, существует ли третья. Интересно, как бы выглядела вся эта история, расскажи нам ее Онегин... Я думаю, читатель, тебя уже не удивляют «барочные» (в буквальном смысле) завихрения моей фантазии, и если даже после нескольких десятков страниц ты все еще со мной, то, кажется, мне нет нужды в них оправдываться. Наверное, мы уже друзья... Итак – Метрополитен, февраль 2007 года, Хворостовский и Флеминг, финальная сцена... *о жалкий жребий мой!* И далее – от лица Онегина. Где-то мы уже встречались с идеей ретроспективы – ах, да, в корсаровском «Риголетто»...

«...Позор, тоска... И что же дальше – кажется, будущего просто не существует. В чем, где я ошибся? Она говорит - я тогда моложе, я лучше, кажется, была... Нет, она стала в тысячу раз лучше – теперь. Не потому, что богата и знатна. Учись властвовать собой – был мой совет. И сейчас – это совершенное самообладание. Какой парадокс! Как мы оба изменились... Я вижу, насколько она владеет собой, она же видит, на какую страсть я способен. А счастье было так возможно... Да полно, было ли оно действительно возможно тогда, для нее и для меня? Почему же я упорно думаю о том, что ошибся? Мы ведь совсем не знали друг друга... и до сих пор не знаем, но мы на пути к этому...»

Я помню ее письмо наизусть – сколько раз перечитывал его! Нет, не так – кажется, эти строчки впечатались в мой мозг с первого же взгляда. Сейчас оно тоже передо мной, я перелистываю пожелтевшие странички и все пытаюсь понять, было ли счастье возможно. *Быть может, это все пустое, обман неопытной души...* Именно так я тогда и подумал. Но как все начиналось? Иногда память мне отказывает – кажется, я всегда знал ее...

Но это я помню... я согласился вместе с другом Владимиром нанести визит своим соседям Лариным – Ленский влюблен в их дочь Ольгу. Ох уж эти влюбленные! Только и разговоров, что о ненаглядной Оленьке. Я уже насмотрелся на таких манерных девиц, что начитались романов и воображают себя героинями – и столичных, и провинциальных. Наверняка эта – такая же. Но я ошибся – в Ольге вовсе нет жеманства, она оказалась девушкой без всяких «возвышенных претензий», весела, смешлива и неглубока. Тяжело ей будет постоянно играть роль идеала, что навязывает Ленский! Хотя, может, ей-то как раз и не тяжело – вряд ли она вообще задумывается о всяких идеалах, а вот Ленскому не избежать разочарования. Впрочем, подумаешь, экая важность! Разочарование в любви – вообще вещь неизбежная. И никто от этого не умирает (подумать только, тогда я действительно в это верил!). Лучше бы Ленский выбрал себе в возлюбленные сестру Ольги, как же ее звать, ах да, Татьяна... Правда, имя не совсем подходящее для идеальной героини – слишком уж русское. Забавная девчушка! Не так красива – да, для идеалиста Ленского, несмотря на его утонченные духовные порывы, все же важно, чтобы идеал был внешне прекрасен. А Татьяна, бедняжка, красотой не блещет. Но утонченные порывы присутствуют несомненно. Такая мечтательница, запоем читает сентиментальные истории о любви, и, похоже, искренне им верит... Ну, это понятно – какие же могут быть в деревне развлечения! Но это все преходяще – вот выйдет замуж, нарожает детей и станет варить земляничное варенье. И от девичьих романтических устремлений не останется и следа, живут они, эти устремления, только до замужества, как показывает жизнь – вот только стоит посмотреть на старушку Ларину... Что-то я увлекся описанием сестер Лариных, не иначе как от скуки. Куда ни попаду, везде одно и то же, и можно сказать наперед, что будет – эта скука просто наказание!

Да, так мы встретились. Прошло время, и я почти забыл о той встрече – только Ленский все пенял мне, что больше к Лариным не езжу... Но однажды утром (как они все похожи – эти утренние часы в деревне) меня нагнал дворовой мальчишка и передал письмо. От кого? – Не велено говорить... Я почему-то сразу понял, как будто ждал чего-то подобного. Сейчас мне кажется – действительно ждал... Я знаю, ты мне послан богам, до гроба ты хранитель мой... Она была права, именно так, именно это я чувствую – сейчас. Но тогда я не мог вообразить себя таким ангелом, вот уж неподходящая для меня роль! Она грезила о Грандисоне. Но я уж точно не таков. И, поверь я тогда в ее чувство, ответь я на него, вся наша дальнейшая жизнь сложилась бы в точности как я и предвидел. Судьбу мою отныне я тебе вручаю... Я был прав тоже. Я не мог поступить иначе, чем поступил. У меня не было выбора, я не мог обмануть ее, я не мог лгать ей о себе, и вряд ли она бы любила меня – такого, каким я тогда был. Мы оба были другими...

Я не поверил ей. То есть в то, что она действительно искренне написала о том, что чувствует, я поверил, но мне ли не знать об изменчивости женской натуры! И все же – такая порывистость и восторженность, такая патетика чувства, и все это обращено ко мне... Мои давние грезы... Онегин, дружище, опомнись! И что теперь – женишься, заживешь отцом семейства и будешь наблюдать, как драгоценная супруга варит варенье?! Смешно... Нет, не было у нас второго шанса. Нельзя было ничего изменить...

Что же дальше? Ленский... Ее именины. Тогда мы встретились снова. Да, с Татьяной уже все произошло, но теперь я все думаю – был ли у меня шанс изменить все с Ленским? Я вижу ярко освещенную бальную залу, медленно пересекаю ее, провожу рукой по обивке кресел... Не хочется вспоминать, память отказывается вновь переживать это. Но я должен, я хочу понять. Она едва не упала в обморок (эти обмороки в моде у петербургских барышень), но нет, удержалась... И снова меня затопила горячая волна, и снова я чуть было не поддался искушению – и это чувство обращено ко мне! Но нет, не ко мне – я-то знаю, насколько далек от ее идеала. От любого идеала. Откуда же это раздражение? – не иначе как на себя самого. И пересуды уж пошли – стоило бежать в деревню от столичного света, чтобы стать героем света провинциального! Мазурку я танцевал с Ольгой... Конечно, можно было перенести свое внимание не только на нее, но кто знает, не попадет ли мне еще одна восторженная барышня, мечтающая о страстной любви! А Ольга – она, к счастью, не мечтательница, к тому же у нее есть Ленский. Да, Ленский... Но ему я объясню позже...

Дальше мысли путаются – как же все произошло на самом деле? Кажется, на следующее утро ко мне явился Зарецкий и объявил, что Ленский вызывает меня на дуэль. Какая дуэль, почему я должен с ним стреляться? Это просто недоразумение! Но эта ухмылочка Зарецкого – он уже предчувствует скандал и намерен получить его. Или мы поссорились с Ленским прямо в тот же вечер, на балу? Не помню... Кто же выкрикнул эти слова – видно, для тебя одной Татьяны мало... бесчестный соблазнитель... Сказал ли это Ленский, или же моя совесть? Но ведь это не так! Именно этого я и старался избежать – чтобы никто не обвинил меня в том, что я смутил покой Татьяны. Это не моя вина! И Ольгин покой я не смутил! Нет! Но вызов брошен, и назад пути нет... Все как в тумане... Я опоздал, заставив Ленского ждать, я привел с собой Гильо в качестве секунданта – Зарецкий, в дуэлях классик и педант, должен был возмутиться, и дуэль бы не состоялась... И при передаче картеля он даже не упомянул о возможности примирения. Господи, неужели это не сон, неужели это я? Зарецкий развел нас на тридцать два шага – условия очень жестокие, кажется, он делает все, чтобы кровавый исход стал неизбежным, но отказаться немисливо... Или я. Или Ленский... Стрелять в воздух? Но Ленский, в его нынешнем ослеплении, может увидеть в этом только новое оскорбление. Мы начинаем сходитьсь... Я не верю... Кажется, палец случайно нажал на курок... Я не мог ничего изменить...

Меня никто не обвинял. Смерть Ленского представили как самоубийство. Я уехал. Сбежал. Бесплезно. Я обвинял сам себя, и окровавленная тень ко мне являлась каждый день. Не было у меня шанса, я не мог изменить ход событий, и теперь я вынужден меняться сам. Бежать некуда. Я как будто на сцене под беспощадным светом прожектора, и, в какие бы одежды я ни переодевался, какие бы маски ни примерял, куда бы ни отправился, этот яркий свет – повсюду, и я не могу его избежать, не могу погрузиться в спасительный мрак, хотя бы на мгновение, не могу забыть...

И вот мы встретились вновь... Про такие случайности говорят – судьба. Она была так спокойна... Вспоминала ли обо мне? Может, я был прав: да, она испытала неудачу в своей первой романтической страсти, но ведь потом смогла же выйти замуж за Гремину – не могу не признать, вполне достойный выбор... Да, возможно, она и не любила меня все это время, вспоминала, конечно, но острота перенесенной когда-то боли уже наверняка прошла. И, не появившись я вновь, была бы совершенно счастлива, на собственном опыте постигнув мудрость истины *«привычка свыше нам дана»*... Но мы встретились – новая встреча двух новых людей. Она, научившаяся *«властвовать собой»*, и я, проведший несколько лет с мыслью о том, что я – убийца. Мне не нужно было перечитывать ее письмо – строчки сами собой всплыли в памяти. И я вдруг отчетливо понял – теперь я именно такой, каким она воображала меня тогда, давно... Но теперь она для меня – загадка, а я хочу, чтобы она оставалась прежней. Люди меняются...

Я следую за ней по пятам, я напряженно вглядываюсь в черты ее лица, пытаюсь уловить призраки той Татьяны. Напрасно. Но она не может предать меня теперь! Она не может изменить – себе самой! Не верю! Мне кажется, что вся моя предыдущая жизнь состоит только из нескольких воспоминаний – мой визит к Лариным, наше «объяснение», ее именины... И если они окажутся ложью, то воспоминаний не останется вообще – только те, от которых я напрасно стараюсь убежать. Однажды мы встретились в опере – давали «Демона». Как же ясно я вижу в нем повторение моей судьбы... Подумать только, меня тоже одолевала скука... Неужели же мне, как и Демону, нет спасенья? А Тамара спасется. Всю зиму я никуда не выходил. Я снова погрузился в книги – нет ответа... Только она знает этот ответ. Нам необходимо объясниться. Раньше она ждала от меня ответа, теперь же черед ее отповеди, и я, как ребенок, смиренно ожидаю ее решения. Как поменялись наши роли! А может, мы только сейчас стали равны.

Она упрекает меня в тщеславии – как будто меня привлекли ее знатность и богатство. Что она говорит! Я не в силах возражать, я не знаю, как ее убедить... за прошедшие годы я прошел через все попытки примириться со своей совестью, а она все еще судит обо мне как о прежнем... У меня не хватает слов, и только строки из ее письма стучат в моем мозгу, только они реальны – как она была права!

Блаженство! А сейчас я грежу о нем. Она ведь любит, она сама сказала. Но что же нас ждет? Уж точно не блаженство... *И гордость, и прямая честь* – она знает это обо мне. Ведь я всегда был честен с ней – и тогда, и теперь. Но блаженства нам не видать – высший свет, черт бы его побрал, живет по своим законам. Он ее не пощадит. Бежать в деревню – но нас и там достанут, от этого яда убежать невозможно. *И гордость, и прямая честь*... Она просит, она знает, и я знаю, что, продолжай я настаивать, она уступит. И что потом? Могу ли я обречь ее на это? Она просит меня уйти, из снисхождения к ее слабости. Ведь я мужчина, я должен быть сильнее. Вот ирония! Все сбылось, точь-в-точь как я и думал, тогда, во время нашего первого объяснения. И в то же время совершенно не так. *Когда бы жизнь домашним кругам*... Да, я изменился, но и теперь я прекрасно понимаю, что не создан для блаженства. *Его чужда душа моя*... Блаженство возможно в идеальном мире, но как далека действительность от этого идеала! «Идеал» – раньше я произносил это слово только с иронией. Да, я понимаю, единственное, что я могу сделать для женщины, которую люблю больше жизни – это уйти и дать ей покой... Ее жизнь устроена, она еще может быть если не счастлива, то хотя бы спокойна. А моя жизнь... Она и так ничего не стоит. *Дожив без цели, без трудов*... *Себя занять я не сумел*... Но что делать! Что делать! Блаженство в идеальном мире... Но мир не идеален... Высший свет отравлен... Уехать, снова начать путешествовать? Чтобы убедиться, что эта отравка повсюду? Я и так уж это знаю. И изменить ничего нельзя... Нельзя? Но ведь можно же хотя бы попытаться! Пусть, пусть эта попытка заведомо обречена на провал – все-таки я не настолько идеалист, чтобы безоговорочно верить в торжество справедливости... Но вдруг, вдруг это возможно? *Дожив без цели*... Да, конечно! Вот она, цель! Раевский, тысяча чертей, как ты прав! И какое дело может быть более достойным? Я зван к ним нынче вечером...»

.....
.....
Из росписи государственным преступникам, приговором Верховного уголовного суда осуждаемым к разным казням и наказаниям – 29 июня 1826 г.:

«К четвертованию... Пестель, Муравьев-Апостол... К смертной казни отсечением головы – Трубецкой, Волконский... К ссылке вечно в каторжную работу – Анненков, Онегин, Вульф...»

Из дневника княгини Греминой – 27 декабря, 1826 год:

«Трубецкая уехала... Вчера виделась с Машенькой Раевской – у княгини Зинаиды Волконской. Она тоже едет в Иркутск... Но я... другому отдана... Другой? То воля неба...»

Возможно, рассказ Онегина был бы таким...

Сколько дискуссий вызывает замечание Пушкина о том, что время в романе рассчитано по календарю! А ведь все попытки определить реальный возраст героев и точное время того или иного события в их жизни – неоспоримое свидетельство «реальности» и «жизненности» персонажей и, осмелюсь сказать, некоторой «заурядности» изначальной ситуации. Недаром до сих пор пушкинисты ищут прототипы этих героев, и далеко не одна женщина из окружения Пушкина была уверена, что Татьяна списана именно с нее... Незаурядной является развязка, вернее, ее отсутствие, равно как и отсутствие четких оснований для предпочтения того или иного варианта развития ситуации, эта двойственность, которую мы видим в пушкинском послесловии на смерть Ленского – могло быть так, а могло и иначе... И здесь вступает в свои права личность артиста, благодаря которой акценты могут сместиться в ту или иную сторону... И, знаете, я не могу безоговорочно согласиться с тем, что этот сюжет отличается каким-то особым «русским духом». Да, национальный колорит безусловно присутствует и одушевляет само действие, но события, описанные в романе и показанные в опере, могли произойти (и происходили, и происходят) с любыми людьми. Независимо от их национальности...

Я (и Пушкин – звучит забавно, не правда ли?) подвела Онегина к восстанию декабристов, найдя впоследствии подтверждения своей догадке в комментариях Лотмана и Набокова. Это возможный вариант – Набоков даже предлагает рассматривать десятую главу как дневник Онегина – но меня смущает следующий момент. Если согласиться с ними, Онегину в момент дуэли с Ленским было 26 лет (а Ленскому-то – семнадцать!). В таком случае ответственность Онегина значительно возрастает (ведь он гораздо старше!), но, с другой стороны, сам факт дружбы между ними вызывает у меня сомнения – разочарованный 26-летний Онегин вряд ли бы нашел для себя интересным общение с «неоперившимся юнцом», слагающим романтические элегии. Как неинтересной оказалась для него тогдашняя Татьяна (они и есть ровесники по хронологии Лотмана)... И вряд ли в таком случае он мог назвать старшую Ларину «милой старушкой», ведь между ними разница была бы уж никак не более десяти лет! Так что, скорее всего, Онегин был старше Ленского на три-четыре года, не больше. И потом, стоит доверять своему внутреннему ощущению, когда слушаешь музыку Чайковского. А всяческие хронологические несоответствия вряд ли стоит воспринимать буквально – это же не историческая хроника. Но существует еще один (и наверняка не один) вариант хронологии романа, по которой декабристское восстание Онегин пропустил из-за своих заграничных странствий, а окончание романа датируется мартом 1827 года. Но тогда могут возникнуть другие версии, ведь это время Русско-Персидской войны. Конечно, Онегин не пошел бы воевать, так как он, как я уже говорила, нигде не служил и чина никакого не имел. Но туда мог бы отправиться генерал князь Гремин...

Вообще все, что касается трактовки художественного произведения, замыкается на вопросе «верить или не верить». Если зритель видит в финале оперы такого страстного и безрассудного Онегина, каким он предстает в исполнении Хворостовского, то вполне можно ожидать от него преданности декабристским идеям, да-да, такого вот «идеализма». Или не верить, и тогда никто не докажет тебе обратного. Интересно, что и сам Пушкин не дает в своем романе никаких четких ориентиров, чтобы представить себе дальнейшую судьбу героев – вспомним две альтернативы будущего, которые он нарисовал в отношении Ленского. Нечто подобное могло бы ожидать и Татьяну, и Онегина. Онегин мог бы стать обычным помещиком, может, и женился бы – вот как раз на такой уездной барышне, какой он и представлял себе Татьяну, кто знает. А Татьяна провела бы всю жизнь в воспоминаниях о любви к Онегину и в сожалениях... Пушкин (и Чайковский, вероятно, тоже), кажется, и сам не решил, кто они – Татьяна и Онегин. Сильные и неординарные личности с такой же неординарной судьбой, или же вполне заурядные люди, жизнь которых на какой-то миг озарилась истинной поэзией любви, но которые, в сущности, прожили несостоявшуюся жизнь... В одном из интервью Хворостовский сказал, что снова вернется к Онегину лет через двадцать – вероятно, когда сможет сам себе ответить на вопрос «что же было дальше?»

Есть у Хворостовского еще один персонаж, при мысли о котором я неизбежно вспоминаю Онегина – такого, какого мы видели только что – настолько их судьбы для меня похожи, а их личности дополняют и объясняют друг друга. Да, это Андрей Болконский... Ведь Болконский мог бы быть Онегиным, родился он лет на пятнадцать позже. И брак Онегина с Татьяной развивался бы по сценарию брака Андрея и Лизы, точно так же как и брак Андрея с Наташей, женись он на ней до ее измены. И именно таких тягостных отношений Онегин и стремился избежать. Он видел в Татьяне порывистость, искреннюю веру в свои иллюзии, увлеченность и экзальтированность Наташи, с полным основанием предполагая в ней такую же изменчивость. Как князь Андрей, мучимый чувством вины из-за смерти жены, увидел знак прощения и возможности возрождения в Наташиной любви, так и Онегин смог влюбиться в Татьяну – прежнюю. «Обновление чувств» князя Андрея происходит после его близкого свидания со смертью и неизбывных мук совести из-за судьбы маленькой княгини. И тут – наивная, романтическая, восторженная Наташа, появление которой так совпадает с «весенним» состоянием Андрея, жаждой снова жить и чувствовать, или же само Наташино появление спровоцировало эту жажду. Насколько же он и Онегин похожи – ведь Онегин так же терзаем чувством вины и муками совести из-за смерти Ленского, он живет в этом кошмаре несколько лет, он почти отчаялся, его жизнь представляется ему уже почти закончившейся, лишеной всякого смысла и не сулящей никаких сюрпризов – тем более радостных. И вот он видит Татьяну, которая – да, конечно, она княгиня – но Онегин помнит ту, другую Татьяну, доверчиво и наивно признавшуюся ему в страстной любви. Он видит ее именно такой и верит, что вот наконец наступил тот момент «обновления» – и для него тоже...

Мне кажется, что полному соответствию князя Андрея амплуа «героя-любownika» мешает образ его возлюбленной. Наташа, с ее увлечением Курагиным, не очень подходит на роль идеальной оперной героини, главная черта которой – нерушимая верность. Но, раз уж князь Болконский так или иначе вовлечен в орбиту героев-любowników, то совершенно естественно, что он попадает и в аналогичные ситуации. Как, например, нечто напоминающее ситуацию Альфреда – югда собственный отец считает его возлюбленную неподходящей парой для своего сына и делает все возможное, чтобы этот союз расстроить.

Интересно, насколько же пересекается и налагается друг на друга время и пространство в этих произведениях (интересно, что и в той, и в другой опере используется оригинальный текст первоисточника). Роман Толстого был написан гораздо позже романа Пушкина, равно как и опера Прокофьева отделена от оперы Чайковского значительным отрезком времени, но события «Войны и мира» предшествуют событиям, описанным в «Онегине». И в сознании артиста, играющего эти две роли, они неизбежно пересекаются. Так же как и придуманный мною визит Онегина в оперу – пушкинский герой никак не мог быть знаком с «Демоном» (не только Рубинштейна, но и Лермонтова). Но Онегин Чайковского – вполне...

Игры преступного мира, или Блестящая шкура тигра

*С ужасам и изумлением следуем мы по беспредельному хаосу за мильтоновским Сатаной. Медя древних трагедий, при всех своих злодеяниях, все-таки великая, достойная изумления женщина. Читатель столько же восторгается шекспировским Ричардом, сколько возненавидел бы его, если бы столкнулся с ним в жизни... Предостерегая против тигра, я не смею обойти молчанием красоту его блестящей пестрой шкуры, иначе в тигре не узнают тигра. Во всяком случае, не может быть предметом искусства человек, который есть одно зло: он не привлечет к себе внимания читателя, в нем будет только сила отталкивающая...
Фридрих Шиллер. Предисловие к «Разбойникам».*

Друг мой читатель, у меня зародилось одно подозрение, которое просто необходимо прояснить, прежде чем мы начнем играть со злодеями-преступниками-интриганамимошенниками. После моих страстных протестов против «злодейского» статуса графа ди Луна не ждешь ли ты с моей стороны убеждений в том, что все злодеи в интерпретации Хворостовского – это вовсе не злодеи? Потому что этого я сделать не в силах: чтобы черное назвать белым, нужно быть или вовсе слепой, или совсем уж лицемерной. Нет... но не зря я поставила эпиграфом слова Шиллера – каждый из злодеев у Хворостовского обладает этой «блестящей шкурой», а артист порою делает ее блеск настолько ярким, что впору и ослепнуть. И вместо «силы отталкивающей» эффект получается прямо противоположным – возникает сила притягивающая...

И, я уверена, с этими словами Шиллера Верди бы полностью согласился – нет в его музыке деления героев на положительных и отрицательных, на белое и черное... В недавней берлинской постановке «Бала-маскарада» (постановщик – G. Friedrich) с участием Хворостовского вся цветовая комбинация была сведена всего лишь к белому, черному и красному – цвету крови... Но в костюмах героев эти цвета так причудливо сочетались: иногда – больше белого, иногда – черного, и редко – какого-то одного... Мне это напомнило песню юродивого Зденко из великолепного романа «Консуэло» неповторимой Жорж Санд:

Была однажды большая гора, совсем белая, совсем белая, рядом с ней большая гора, совсем черная, совсем черная, и рядом еще большая гора, совсем красная, совсем красная... Отчего, гора красная, совсем красная, задавила ты гору черную, совсем черную? А ты, гора белая, совсем белая, зачем позволила раздавить гору черную, совсем черную? Горы черные и горы белые, много вам надо воды с красной горы, чтобы вымыть ваши платья; ваши платья, черные от преступлений и белые от праздности, ваши платья, загрязненные ложью, ваши платья, сверкающие гордыней. Но вот они вымыты, хорошенько вымыты, оба ваши платья, не хотевшие переменить свой цвет. Вот они изношены, совсем изношены, ваши платья, не хотевшие влачиться по дороге! Вот все горы красные, совсем красные. Нужны все воды неба, все воды неба, чтобы их вымыть...

Прости, друг-читатель, за такое пространное отступление, но ты волен бросить в меня камень, если «Бал-маскарад» – не об этом...

Да, злодеи у Хворостовского – это настоящие злодеи, но интересно, что некоторые

из них имеют свои прототипы среди персонажей, обычно вызывающих у публики самое горячее сочувствие. Например, Яго, одержимый завистью и желанием уничтожить Отелло за то, что он его тень и вынужден находиться на вторых ролях, внутренне ощущая, что он ничем не хуже – можно, следуя примеру Э. Берна, обозначить эту игру как «Чем он лучше меня?» или «Почему одним все, а другим – ничего?». К слову, у Хворостовского Яго – совсем другой, но о «традиционности» его трактовки я уже, кажется, упоминала. Такие же чувства испытывает и Риголетто по отношению к Герцогу и его придворным. Разница только в том, что Риголетто действительно есть в чем упрекнуть противника (или ему кажется, что есть), и в его жизни присутствует любовь, сильнейшая любовь к дочери, в то время как Яго не любит никого и ничего. Интересно, что Шекспир вкладывает в уста Яго оправдание его мстительности – Яго подозревает (и, видимо, не без оснований), что его жена изменяла ему с Отелло... Или же фигура Бориса Годунова – в сравнении с Симоном... Мне даже представляется, что Годунов попал в эту злодейскую компанию чуть ли не случайно и выглядит в ней почти чужеродным элементом. Это скорее мудрый правитель и любящий отец. И одно совершенное некогда преступление не дает ему покоя всю жизнь. Кстати, так и остается непонятым, действительно ли он виновен в смерти царевича Дмитрия, и если да – то сам ли он его убил, срежиссировал ли убийство, или же просто не предотвратил его... Ведь говорит же он – *чур, чур... Не я... не я твой лиходей...*

И именно благодаря присутствию таких «злодейских» персонажей в репертуаре Хворостовского ярче и неоспоримее проявляются его герои... Так наличие Скарпиа полностью оправдывает ди Луна и с бесспорной очевидностью свидетельствует о его благородстве. Ведь Скарпиа в ситуации очень похожей ведет себя совершенно иначе. Он – фигура, облеченная властью, этой властью беззастенчиво злоупотребляет, чтобы арестовать соперника и отобрать у него возлюбленную, ставя ее перед выбором, который Леонора сделала совершенно добровольно, и ей еще пришлось ди Луна уговаривать. Кроме того, он свою часть договора не выполняет, идя на заведомый обман (в отличие от графа, который честно следует слову, данному Леоноре), и Каварадосси расстреливают. Да, Леонора не воспользовалась возможностью убить ди Луна, как сделала Тоска... Как хотела поступить Амалия с Франческо... Но ведь ди Луна – не Скарпиа. И не Франческо. И докажите мне, что Леонора не любит его...

Говоря об играх преступного мира, я обозначила их героев очень длинно: злодеи-преступники-интриганы-мошенники. И у каждого из них – своя игра, хотя во многом они похожи. Общим является то, что практически все они – и Скарпиа, и Годунов, и Макбет, и Франческо (о Яго пока говорить не будем – это совершенно особая игра!) – облечены властью или очень сильно к ней стремятся. Они боятся смерти и пытаются убедить себя, что после смерти ничего нет – никакого Страшного суда, и им удастся избежать возмездия... Как Франц Моор, терзаемый сомнениями –

... пустынно, безжизненно, глухо там, над звездами! Ну а если там, за ними, все же есть нечто большее? Нет, нет, там пустота! Я приказываю!.. Там ничего нет!.. А если? А если?

За этими словами слышится голос Яго –

*...и после смерти что? После смерти нет ничего!
Небеса – байки старых жён...*

И, как отзвук далекого эха, до нас долетают слова того, кому уже однажды пытался противостоять Хворостовский – в роли Елецкого – и проиграл –

*Труд, честность – сказки для бабья.
Что верно?
Смерть одна!*

Они терзаются кошмарами и видениями, в которых им являются жертвы их преступлений, как Годунов –

*И голова кружится...
В глазах... дитя... окровавленное!*

Как Франческо –

*И вдруг мне послышалось, словно имя мое было первым
произнесено горными вихрями; и мозг закован в моих костях,
и мои зубы громко застучали...*

Или же Макбет –

*Если бы убийство могло стереть следы, успех оставив...
Урок кровавый лишь преподай – и сразу же обратно
Учителя разит он.
Быть королем – ничто, когда есть страх...*

Страх и ярость – это два полюса страсти, и они раздираемы этими крайностями...

Некоторые из них – злодеи, но не преступники (но обязательно интриганы!), как Франческо, Скарпиа или Яго; некоторые – преступники, но не злодеи, как Борис Годунов. Главный критерий их отличия – это раскаяние, когда преступление становится источником мук совести, гораздо более непереносимых, чем прямое возмездие в виде смерти (...*О совесть лютая, как тяжело ты караешь!*). Наверное, у Хворостовского только Бориса и можно отнести к таким преступникам, но я же говорила, что его «злодейский» статус – вещь спорная, настолько сильное сочувствие он вызывает... Вот такие преступники – они не интриганы... Интересно обыграть в этом смысле название оперы «Разбойники». Кто здесь разбойник-то? Получается, что оба брата. Старший – преступник, но не злодей (фактически герой, потому что раскаивается – «преступник поневоле», как и Борис); младший же – злодей, но не преступник (ведь он так никого и не убил, ни отца, ни брата, и, следовательно, в тех двух самых страшных грехах – отцеубийстве и братоубийстве – не повинен!). Но зато такая интересная личность – материалист, циник, сластолюбец, интеллеktуал... Кстати, единственный по-настоящему злодейский персонаж, сыгранный Хворостовским «от ноты до ноты» на оперной сцене.

У злодеев Хворостовского есть амбиции, присущие выдающимся людям (и этим они похожи на него самого) – они знают это о себе, они уверены в этом! Недаром Франц Моор (у Шиллера) восклицает – ... *я был не простым убийцей, господи!.. Никогда не грешил по пустякам...* Они хотят подчеркнуть именно свою незаурядность – ну и что, что злодей, но ведь не просто мелкий воришка, а вершитель судеб... почти бог. Скарпиа сравнивает себя не с кем-нибудь, а с Яго – гением в искусстве манипулировать чужими страстями! Но он определенно не достигает уровня Яго. Ведь у него есть цель – заполучить Тоску (...*мое желание стремится объять две цети, и голова мятежника не самая ценная из них...*) он играет ради этого приза, он одержим этой мыслью, и главное наслаждение для него – именно в этом результате. Или Франческо, для которого сама Амалия не так важна – она всего лишь еще один трофей, еще один атрибут власти... Но Яго!..

Я долго колебалась, стоит ли причислять к злодеям Дона Карлоса («Сила судьбы»). Конечно, он разрушает жизни Леоноры и Альваро, но по сути это ведь благороднейшая личность во всем, что не имеет прямого отношения к его единственной страсти – отомстить за смерть отца. Гораздо более человеческое воплощение этих чувств, чем Азучена, своеобразный «невольник чести»...

И еще существуют не злодеи-преступники-интриганы, а просто отпетые мошенники, такие как неподражаемый Фигаро... Треугольник «отец – дочь – возлюбленный дочери» – это, как я, кажется, уже говорила, подходящая экспозиция для трагедии. В комедиях чаще обыгрывается иной вариант, почти идентичный, но все дело в этом «почти» – это «опекун – подопечная – ее возлюбленный». И в таком, комическом, варианте природа отношений «сторон» треугольника проявляется гораздо четче – это соперничество из-за женщины, борьба за обладание ею. Ревнивая природа соперничества между мужчинами здесь гораздо более наглядна и прямолинейна, но без фатального исхода. Но в такой игре Хворостовский вообще не участвует, предпочитая выступать «сторонним наблюдателем». Или нет, неверно, активным действующим лицом,

выступающим на стороне возлюбленного. А сам «приз» – Розина – ему и даром не нужен. Для него главное удовольствие – в игре, в интриге, в самом процессе, а не в этом призе. И удовольствие он получит – несомненно, при этом совершенно неважно, кто же в результате окажется выигравшим. Конечно, большое значение для него имеет вполне реальное «вознаграждение» – в виде платы от Альмавивы, и это несомненно стимулирует его энтузиазм, но! Предложи ему эти деньги Бартоло, он играл бы на его стороне. Еще Й. Хейзинга, автор книги «Homo ludens», которого я уже упоминала, отмечал, что в игре этические и эстетические критерии не действуют – главное заключается в неожиданности, свободе изменить сценарий, получении удовольствия, а вовсе не в каком-то призе... Да, оказывается, этот «приз» и был-то нужен только лишь Альмавиве – Бартоло же, как выяснилось, гораздо больше заинтересован в ценностях материальных... К мошенникам также относится и Лепорелло, хотя сам по себе он Хворостовского не привлекает – он интересуется его лишь как составная личности Дон-Жуана.

Как же трудно было удержаться до поры до времени от разговора о Яго! Всем злодеям, какие бы отвратительные поступки они ни совершали, никогда не достигнуть его величия (да, именно так!). Просто потому, что они идут на преступление ради определенной цели, а Яго играет судьбами не то что не боясь и не мучаясь, а прямо-таки наслаждаясь, не ради какой-либо выгоды, а получая несказанное удовольствие от самой игры. Это уже почти божественная игра, только сила ее – не созидающая, а разрушающая. Гений злодейства, сам Сатана! Наипрочайшее опровержение пушкинской формулы о несовместимости этих понятий. Ведь злодейство – это всего лишь сфера деятельности (то, что ты делаешь), а гений – определение качества (насколько хорошо ты это делаешь). И до чего же блестящая шкура у этого тигра! И, кажется, Хворостовский сам не может противиться подобному блеску. Уж в этом они оба действительно схожи – и для одного, и для другого гораздо предпочтительнее блеск «злодейской» незаурядности, чем обыкновенность и серость существования по заранее предписанным нормам. Именно поэтому Хворостовский никогда не сплет жалкого убийцу Вощека, и даже Шена из бергеровской «Лулу» – тоже вряд ли...

Причем заметьте – Яго никого не принуждает силой или шантажом (как Франческо и Скарпиа поступают со своими женщинами), он только слегка подталкивает, да еще и предостерегает от поспешных выводов, лицемерными словами пытается удержать свою жертву от совершения ошибок. Он говорит чистую правду, в то же время откровенно лицемеря! Потрясающее искусство! Он развлекается, предоставляя противнику шанс не подчиниться... Шанс, которым жертва и не думает воспользоваться. И он знает это о себе – шекспировский Яго:

Так в чем же я злодей? Ведь мой совет

Точнейше согласован с благом Кассио.

Вот, вот она, витийственность злодейства!

И именно таким этот «тигр» выглядит у Хворостовского. Это не тот Яго, что снедаем завистью и мучим необходимостью находиться в тени Отелло. Он не разрывается этими страстями и не страдает от внутренних противоречий. У него нет цели – доказать, что «я не хуже, чем Отелло». И он не задается подобным вопросом – «почему я должен отойти на задний план и удовольствоваться вторыми ролями?». У Хворостовского Яго – оптимистичный и торжествующий. И он знает совершенно точно – он не только не хуже, а в тысячу раз лучше, более того, он – избранный! Потому что понял то, что эти «черви ничтожные» никогда не поймут (интересно, что русский перевод, встречающийся в либретто, совсем не соответствует оригиналу). Он – сверхчеловек, он уверен в этом и торжествует, не собираясь никому ничего доказывать. И в своем «теновом» положении он видит определенные преимущества – ведь, находясь в тени, очень легко дергать эти марионетки за веревочки, заставляя их играть в ту игру, которую придумал гений Яго. Он задумал эту интригу не ради какой-то практической пользы – нигде он не говорит о честолюбивых мечтах добиться власти. Зачем она ему, эта официальная и формальная

власть, если он и так властвует над этими жалкими и доверчивыми душами, распоряжаясь ими и перетасовывая эту карточную колоду по своему усмотрению. Он играет ради самого процесса, и это – истинное проявление игры, практически по Хейзинге, который подчеркивает, что в игре не действуют нравственные или этические критерии. А главный критерий – это чтобы игра доставляла удовольствие, чтобы весело было! И Яго веселится – совершенно искренне, заливаясь радостным торжествующим смехом...

На самом деле у «марионеток», которыми он играет, есть шанс не подчиниться, вырваться... Но для этого им нужно перестать играть в свои собственные игры, а это очень трудно. Ведь мог же Отелло прямо и открыто поговорить с Дездемоной? Но он предпочел питать свои подозрения домыслами и мучиться из-за этого. Несмотря на всю тяжесть подозрений – эмоциональную и моральную – которую Отелло (под руководством Яго, конечно) принял на себя, это для него тем не менее неизмеримо легче, чем прямой разговор. Пушкин сказал, что беда Отелло не в том, что он ревнив, а в том, что доверчив. Но мне кажется, точнее будет сказать, что Отелло вообще не свойственно задумываться над своими поступками и их последствиями. Он действует – да-да, именно – необдуманно... Это замечательно в боях и сражениях, когда твои инстинкты подсказывают верное решение, потому что основной из них – выжить – срабатывает всегда, и ему можно доверять больше, чем разуму. Отсюда и репутация Отелло-храбреца. Но не в человеческих отношениях. Например, Отелло внезапно повесил в чине Кассио (наверняка импульсивное решение), затем так же внезапно его разжаловал, не разобравшись, в чем же, собственно, дело. Вот так же и с Дездемоной – это не Ренато... Отелло не размышляя действует, не веря ничему, кроме собственных мучительных подозрений. И дело не в том, что он чересчур вспыльчив и доверчив, а в слабости его рассудка. Наверняка у психологов есть термин для определения такого типа личности, но сама природа подобного психологического феномена была Яго знакома еще тогда – и он блестяще этим знанием воспользовался... И вообще, первое сомнение в верности Дездемоны зародилось у Отелло не по вине Яго. Вспомним, в трагедии Шекспира Дездемона сбежала из дома и обвенчалась с Отелло без согласия отца. И именно ее отец предостерегает мавра: «Смотри, она бросит тебя так же, как и меня». О такой отцовской ревности очень хорошо знает, например, Риголетто-Хворостовский. А Яго же просто использовал эту ситуацию – соперничество ревнивых мужчин – уж больно почва благодатная...

Кажется, я все-таки ослеплена этим блеском – вот-вот оправдаю Яго. И не только я. Потому что Верди, как мне кажется – да нет, не кажется, а наверняка – был равнодушен к этому персонажу, ведь он дал своему герою возможность бежать (так же он поступил и в отношении Франческо – не допустив его смерти, в отличие от Шиллера). Шекспир ему этого не позволил – Яго все-таки поймали... В какой-то мере он сходен с Дон-Жуаном, ведь даже будучи пойманным, он не раскаивается, как не раскаивается и Дон-Жуан – подумаешь, велика важность, эта геенна огненная.

Интересно, какая игра развернется вокруг злодея-Хворостовского, когда портреты Скарпиа, Годунова или Яго будут включены в галерею других действующих лиц, и с какими противниками в таком случае ему придется иметь дело в реальности оперной сцены? Просто интересно...

Игры на приеме у психотерапевта

Наверное, каждый новый раздел мне суждено начинать с высказывания каких-либо опасений. Теперь, когда, в точности следуя за Эриком Берном, мы переходим к «Играм на приеме у психотерапевта», я так и слышу чей-то шепот: вовремя, похоже, прием у психотерапевта – это как раз то, что автору сейчас нужнее всего... Но я уверена, друг-читатель – это не твой шепот. Тем более что следование за Берном одним названием и ограничится: играть здесь предстоит не психотерапевту с пациентом, а создателю (или интерпретатору) музыкального произведения – с самим произведением. Хворостовский сыграл эти игры, и теперь наша очередь...

Вот она, игра первая –

«Don Giovanni: unmasked», или Еще одна из «Песен об умерших детях»...

*Милый Лепорелло!
Я счастлив!.. «Завтра – вечером, позднее...»
Мой Лепорелло, завтра – приготовь...
Я счастлив, как ребенок!
А. С. Пушкин «Каменный гость»*

*Pentiti! – No!
Sì! – No!
Sì! Sì! – No! No!
В.-А. Моцарт «Don Giovanni»*

Попадание моцартовского шедевра в этот раздел обусловлено именно замыслом фильма, где Хворостовский играет одновременно и Лепорелло, и Дон Жуана. Но в целом сама фигура Дон Жуана представляет огромный простор для игры воображения, ведь он сам по себе является неисчерпаемым источником все новых и новых версий и интерпретаций: Дон Жуан – романтик, скептик, мятежник, пессимист, эстет, идеалист... И далее – если бы он был женщиной; Дон-Жуан, являющийся всего лишь марионеткой в руках другого, умело им управляющего... и даже на этих страницах его имя встречалось уже не раз – в самых разных играх. И еще встретится.

Но вернемся от обобщенного «легендарного» Дон Жуана к тому, которого обессмертил Моцарт. Кстати, отношения отцов и детей очень волновали композитора во время написания этой оперы – для него властная фигура Родителя, его отца, воплотилась в облике Командора, и ему тоже приходилось отстаивать право на собственную свободу, право жить и творить так, как только он считает нужным...

И вот нынче – Дон Жуан, предпочитающий иногда скрываться под маской

Лепорелло... или наоборот? Казалось бы, здесь можно говорить о раздвоении личности. Но это, конечно же, не совсем так. При раздвоении личности человек и не подозревает о существовании нескольких характеров, живущих в его теле, его разные «воплощения» и встречаются. Здесь же Лепорелло – это оборотная сторона Дон Жуана, он постоянно присутствует, наблюдает, оберегает, спорит.. По ходу действия несколько раз «перевоплощается» в Дон Жуана, причем так ловко, что даже Донна Эльвира и подозревает об обмане. Хотя, казалось бы, как неотесанный слуга может превратиться в господина-соблазнителя? Я бы сказала, что в личности Дон Жуана есть этот уровень «Ребенка» и «Родителя», и совсем нет примиряющего их между собой «Взрослого». Сам Дон Жуан, конечно, «Ребенок» – он смел, захвачен водоворотом жизни, с восторгом погружается в игру, не задумываясь о последствиях, не подразумевая ничего дурного, но и не умея поставить себя на место другого человека. Он искренне не понимает, что мешает другим людям жить и наслаждаться так же, как и он. Дон Жуан не признает никаких этических норм и предписаний, которые заставляли бы его страдать, и считает глупцами или трусами тех, кто этим нормам подчиняется. И только жажда наслаждений, которых он не знает меры, влечет этого неисправимого игрока, только он дает ему почувствовать, что он действительно живет. Он идет по жизни, ни о чем не думая, ведомый исключительно этим игровым инстинктом и азартом охотника... И на службе этому инстинкту, этой единственной страсти, поставлены все качества его природы – интеллект в том числе. Лепорелло же играет роль даже не родителя, а сердобольного «дедушки», который, конечно, предостерегает внука, пытается учить его, образумить его, заставить прислушаться к здравому смыслу... Но в то же время он втайне гордится, восхищается своим «чадом», тщательно записывая в книжечку все его «победы» полностью находясь во власти всепокоряющего обаяния Дон Жуана. Вероятно, он и сам хотел бы быть таким...

Надо же, насколько сильна инерция представления о Дон Жуане как великолепном блистательном соблазнителе! Настолько, что я не заметила очевидного факта – ведь начала оперы и до самого конца он так никого и не соблазнил! Скорее – это мужчина, чьи победы остались в прошлом, и он чувствует, как теряет силы, как угасает его привлекательность, он действует по инерции (по-настоящему, ему эти победы уже и нужны), лихорадочно пытается доказать самому себе, что все не так, что он еще полон сил и желаний! Мы видим его в момент, когда внешне он все так же блестящ и удачлив, но глубоко в душе у него уже поселились сомнения. Казалось бы, все неприятности Дон Жуана можно объяснить неудачным стечением обстоятельств, но ведь раньше он мог подчинить себе обстоятельства... Собственно, все произошло уже в начале оперы, когда он убил Командора. Это единственный настоящий поединок. Все остальное время Дон Жуан только и делает, что убегает. От себя, от своего страха. Действительно, если у Донны Анны главное движущее чувство – страдание, у Эльвиры – страсть, то у Дон Жуана – страх. Один и тот же корень, но все три чувства способны полностью завладеть человеком. Но, возможно, все началось даже не с убийства Командора, а гораздо раньше – по видимому, с Дон Жуаном что-то произошло уже в момент обольщения Эльвиры. Ему не удалось расстаться с ней как обычно, без взаимного неудовольствия. Он в чем-то ошибся (а, может, просто начался процесс его взросления?), и у Эльвиры он вызвал настоящую страсть. Наверняка в первый раз в своей жизни – иначе его преследовал бы целый полк таких вот Эльвир. И вот потом – убийство Командора, повлекшее и ускорившее изменение его личности. Примерно в такой же ситуации, наверное, оказался и Онегин после убийства Ленского.

Мне кажется, что распространенная традиция «сравнения» Казановы и Дон Жуан не совсем оправданна. Как можно сравнивать реально жившего человека, да еще и оставившего свои мемуары, с персонажем! Хотя ведь существовал же некий дон Хуан Тенорио, любовник и дуэлянт при дворе испанского короля Педро (1350-1369), убивший на поединке командора донна Гонзаго. И существовал еще один дон Хуан – де Маранья

который, как верили люди, продал душу дьяволу... Мне кажется, что Дон Жуан в момент своего «рождения» как раз и был Казановой, это уж потом позднейшие трактовки в разные эпохи придавали ему те или иные черты – в соответствии со своими представлениями. Как для Казановы достаточно только намек на то, что женщина рядом – доносящегося из соседней комнаты звука ее голоса, силуэта, мелькнувшего в глубине коридора гостиницы, всего лишь случайного упоминания женского имени, и этот *homo eroticus* (так назвал Казанову Стефан Цвейг) уже не в состоянии противиться желанию пуститься в новое приключение. Так и Дон Жуану достаточно мимолетного аромата – «*Тише, я чувю, что где-то близко женщина*» – и он уже находится во власти охватившего его азарта. И знаменитая ария со списком Лепорелло полностью подтверждает эту аналогию, даже идентичность, потому что является своеобразным сжатым конспектом мемуаров Казановы. Тех мемуаров, в которых запечатлены портреты множества женщин – разной внешности и интеллекта, разного возраста и социального положения, потому что все это отступает на задний план по сравнению с тем, что все они – это женщины, существа противоположного пола. Пространное перечисление в арии Лепорелло всех «трофеев» Дон Жуана, завершающееся словами «лишь бы была в юбке», звучит унисоном к мелодии любовных побед Казановы. Так что примем за исходное, что Дон Жуан и Казанова – один и тот же тип. Впрочем, Казанова – не единственный, кого можно назвать реальным Дон Жуаном. Вероятно, Дюма-отец был точно таким же ярким и безудержным игроком, так и не повзрослевшим.

Конечно, следует обратить внимание на замечание Цвейга о том, что Казанова делал женщин счастливее, не обещая им никакой страсти и не вызывая ее, а Дон Жуан – наоборот, оставлял за собой одни разбитые сердца, обманывая женщин своими обещаниями. Хотя, например, Церлина после своего «падения» наверняка не наложила бы на себя руки, а спокойно вернулась к Мазетто. Но мы уже предположили, что «невезение» Дон Жуана началось немного раньше – с момента соблазнения Эльвиры, и именно поэтому его постигла неудача с Донной Анной, которой смерть отца от руки Дон Жуана дала силы воспротивиться власти могучего обаяния этого рокового соблазнителя.

Очень символично звучит в финале «*Мальчик резвый, кудрявый, влюбленный, Адонис, женской лаской прельщенный...*». Ведь Дон Жуан и есть этот мальчик, ребенок, Керубино, очарованный каждой женщиной, побуждаемый «*волнением в крови*». И такое волнение, такой огонь в нем способна зажечь любая женщина, все они прекрасны в его глазах. Как и для Казановы... Собственно, ему могли бы принадлежать слова другого персонажа, еще одного воплощения «детской» беззаботности – «*...та или эта – я не разбираю...*» Да, это Герцог, исторический прототип которого, будучи обвиняем в безнравственности, нацарапал алмазом своего кольца на одном из окон: «Каждая женщина – уникальна». Как Дон-Жуан ненароком пробудил страсть Эльвиры, так и Герцог – вызвал жертвенную любовь Джильды. И оба они становятся объектом для отцовской ненависти, правда, с разным исходом. Только ирония, шутка судьбы заключается в том, что теперь Хворостовский уже не отец, защищающий честь дочери, а вот тот самый соблазнитель... Как сказали бы в зале заседаний суда – «Хворостовский против Хворостовского».

Но вернемся к «резвому мальчику» из фильма. И именно этот мальчик вот сейчас, в эту минуту, должен – ну, пусть не умереть – но отойти, уступив место «взрослому», подчиниться ему. И именно этого «взросления» Дон Жуан больше всего и боится, потому что с ним приходит и ответственность – за то, что соблазнил Эльвиру (и не только ее), за то, что убил Командора... Я упоминала, что Дон Жуан движим страхом – так вот, это и есть страх ответственности, страх «взросления». И этот ребенок, выражаясь фигурально, «умирает», так и не повзрослев, отказываясь раскаяться и покориться. Дон Жуан, *мальчик резвый*, умирает, оставляя своего «дедушку», неотъемлемую часть его личности, в одиночестве жить воспоминаниями, тщательно записывая их, силой воображения вызывая в памяти красочные образы всех своих возлюбленных, далекие призраки своих побед. Он все еще существует, переживая этот восторг хотя бы в воспоминаниях, которые для него

более реальны, чем нынешняя жизнь в безвестности и забвении. Существует, страстно желая напомнить «публике» о своем былом блеске, о том, каким он был в молодости. Собственно, с этого и начинается фильм... Собственно, это и есть участь Казановы в старости... И как это напоминание, во время заключительных титров звучит обольстительная мелодия дуэта «Ручку, Церлина, дай мне» – портрет «ребенка» Дон Жуана во всей красе, ведь Церлина – единственная из всех женщин, фигурирующих в опере, которая действительно им очарована. А в самом фильме ее роль и вовсе сведена к минимуму. Раньше мне казалось, что Дон Жуан должен сойти с ума... Нет, просто часть его личности «отмирает». И вообще, это личность, никогда не знавшая целостности, потому что в ней отсутствует тот личностный уровень, который мы вслед за Берном обозначаем понятием «взрослый». Этот «взрослый» настолько неприемлем для Дон Жуана, что вытесняется в образ врага-соперника – Командора, с которым Дон Жуан продолжает сражаться и подчиниться которому не хочет. Но это уже не сам Командор... потому что Призрак Командора – это всего лишь продукт воспаленного и истерзанного страхом воображения Дон Жуана. Это его «взрослый», примирение с которым для «ребенка» Дон Жуана немислимо, равнозначно смерти...

И если режиссерская фантазия Barbara Willis Sweete допустила отождествление господина и слуги, то почему бы нам и не пойти дальше, вообразив, что партию Командора тоже исполняет Хворостовский. Правда, она не совсем подходит Хворостовскому в вокальном отношении – но то же можно сказать и о партии Лепорелло. А теперь представьте этот эпизод – терцет Дон Жуана, Командора и Лепорелло, исполняемый одним голосом...

Еще один смысловой оттенок: в отношениях Командора и Дон-Жуана побеждает Командор, а Дон-Жуан погибает... И за этими образами видится бунт «ребенка» Моцарта против отца Леопольда, и этот бунт имеет роковой исход для ребенка, который тоже умирает первым... Моцарт обозначил жанр оперы как *drama giocoso*. Но здесь перед нами – именно драма. И ничего «веселого» в ней нет и в помине, одна только оболочка. Внешнее соответствие ситуации законам жанра, не более....

Вообще у Хворостовского с Дон Жуаном довольно непростые отношения – стоит вспомнить его участие в постановке Luca Ronconi в Зальцбурге. И, мне кажется, настоящего Дон Жуана в облике Хворостовского – беззаботного и, следовательно, бесстрашного, легкомысленного и страстного – мы видим не в этой экранизации моцартовского шедевра, а тогда, когда он поет:

*От лунного света зардел небосклон,
О, выйди, Нисета, скорей на балкон.*

Знать бы, против кого именно сейчас бунтует Хворостовский? С какими демонами сражается? Не иначе, как с самим собой – так же как и в фильме...

И игра вторая –

**Déjà vu,
или
В поисках Святого Грааля**

*– Но если документы Saint Graal так и останутся
неопубликованными, тайна Марии Магдалины будет
потеряна навсегда, – сказал Лэнгдон.*

*– Отчего же? Да вы только посмотрите вокруг! Ее
история присутствует в изобразительном
искусстве, музыке, литературе. И с каждым днем о
ней вспоминают все чаще. Этот маятник не
остановить... Спойте ее песню. Миру нужны новые
трубадуры.*

Д. Браун «Код да Винчи»

Думаю, не стоит объяснять, почему говорить о «Déjà vu» мы станем именно здесь – где же еще подобный психологический феномен будет более уместен? И самое главное, что необходимо отметить в связи с этой работой Хворостовского – она находится в совершенно особом положении, просто потому, что мнение публики о ней сформировалось задолго до знакомства с альбомом в целом – или вокальным циклом, или оперным моно-шоу? Мнение заинтересованное, независимо от того, сопровождается ли оно знаком «плюс» или же «минус» – как бывает всегда, когда то или иное явление невозможно втиснуть в привычные рамки, описать терминами какого-либо одного жанра, адресовать определенной категории слушателей... Ведь интересно, что, независимо от того, кто составляет эту аудиторию – поклонники классической оперы или же любители популярной музыки – и те, и другие могут увидеть в «Déjà vu» игру не по правилам. И здесь возможно всего два выхода – или принять новые правила, или же нет... Я их принимаю – и предлагаю тебе, друг-читатель, сыграть эту игру вместе со мной. В конце концов, правила старые никуда не денутся...

И еще один момент – премьера этой работы не стала концентрированной единовременной акцией, поскольку отдельные композиции были представлены публике раньше – клипом «Toi ét moi», выступлением Хворостовского в Юрмале, его участием в телевизионных передачах. И поэтому к собственно премьере каждый слушатель подошел с теми или иными представлениями (или предубеждениями) о смысле цикла, или же с категоричным утверждением отсутствия в нем всякого смысла вообще... Я – не исключение... и я даже отважусь свои представления озвучить – именно те первые впечатления, которые сформировались сразу же, после клипа «Toi ét moi», и которые не были опровергнуты следующими «позтапными» премьерами. Конечно, это довольно рискованно, так как все мои наблюдения и умозаключения основаны только на тех песнях, которые были представлены публике до выхода диска, а из них только одна – на русском. Остальные – на итальянском и французском, а этими языками публика (имеется в виду русская публика, и я в том числе) в своей общей массе не владеет. Кстати, с подобной ситуацией Хворостовскому придется сталкиваться не только в России, ведь нет гарантии, что где-то найдется такой идеальный слушатель (не один и не два), в равной степени владеющий этими языками... Но даже те, кто не знаком с французским и итальянским, все же могут выхватить слухом какие-то «знаковые» слова, да и сам язык обладает

определенным флером, ароматом, пробуждая целый ряд ассоциаций (индивидуальных для каждого): французский – это язык провансальских трубадуров, а, может быть, язык Джо Дассена или Жюль Дрю; итальянский – это язык «классической» оперы или неаполитанских песен, или, например, далекий отзвук латинского в католических песнопениях, ведь Рим – это тоже Италия... Французский – это «cherche l'amour», итальянский – это «passione»... Может быть, текст даже не настолько важен – конечно, он придает конкретность образам, возникающим под влиянием музыки, но не является первоначальным импульсом к их возникновению. И если слух выхватит из непонятного языка какие-то слова, то именно они и станут ориентиром. И у каждого слушателя такие знакомые слова будут разными и, следовательно, понимание музыки окажется другим. А ведь именно музыка играет здесь огромную роль – сколько таких «подсказок» и ориентиров заключено в ней! Об этом проекте (как неоднократно подчеркивали его создатели) можно сказать и так – «Вначале были звуки...»

Поэтому весь цикл изначально рассчитан, я бы даже сказала – провоцирует очень широкую амплитуду мнений и трактовок. Но такая ситуация – парадоксально – потрясающим образом работает на главную идею цикла, создавая эффект *déjà vu* в реальном времени! Это неуловимое ощущение, что ты уже видел этот пейзаж, вдыхал эти запахи или слышал что-то похожее, ты даже можешь сказать, что прозвучит дальше, эти мелодии кажутся тебе такими знакомыми... И в то же время невозможно указать на что-то конкретное, невозможно это ощущение зафиксировать... Уникальный шанс стать «создателем», домыслить текст в соответствии со своими представлениями... И сам эффект «*déjà vu*» в каждом конкретном случае будет разным – кому-то знакомыми покажутся одни моменты, кому-то – другие... Ведь наверняка французы услышат «французские» песни цикла (а итальянцы, соответственно, итальянские) совершенно иначе, чем русская публика. И вся картина изменится – потому что каждый слушатель будет рисовать ее разными красками-образами, в зависимости от своего эмоционального, интеллектуального, профессионального, или, проще сказать, жизненного опыта. Ведь *déjà vu* – это и *déjà entendu* («уже слышанное»), и *déjà vécu* («уже пережитое»)...

Попробуем и мы нарисовать такую картинку – позволим состоянию *déjà vu* завладеть нашим мозгом и ощущениями. Конечно, имея в распоряжении всего несколько номеров из двадцати четырех (тем более для меня пока еще безымянных), я заранее иду на риск – картинка эта заведомо может оказаться неполной, а, может быть, будет и вовсе «не про го». И попаду в ситуацию, аналогичную той, в которой очутился Эдгар По со своим рассказом «Тайна Мари Роже»: он изложил собственную версию нашумевшего убийства, оставшегося нераскрытым (причем довольно убедительную версию), а потом разгадка этой криминальной загадки была найдена – совершенно случайно – и выяснилось, что все произошло совсем не так. И профессиональная репутация автора, равно как и его героя Дюпена, оказалась поставленной под сомнение... Ободряющий пример – пожалуй, я тоже рискну своей профессиональной репутацией, ведь Эдгар По и Огюст Дюпен – это вполне подходящая компания... Да, кстати, Хворостовский тоже принадлежит к этой компании и рискует тем же самым...

«*Toi et moi*». Прокатился магический кристалл – идеальный шар, прозрачный, если смотреть через него на свет, но такой же мутный, если попытаться разглядеть сквозь него что-то в беспросветной тьме... Кристалл, в котором можно увидеть прошлое, настоящее и будущее – но вот их уже множество, этих кристаллов, раскатившихся в разные стороны под ногами человека. Множество вариантов будущего, и все они связаны с тем, какой вариант прошлого мы предпочтем – ведь прошлое тоже можно изменить, или изменить свое понимание этого прошлого... И мы видим человеческую фигуру (это тот же человек или другой, или человек вообще, такой же, как ты и я?) – мускулы неестественно вывернуты, все тело напряжено, кажется, каждый нерв обнажен... И реющий красный цвет – цвет страсти и страдания, крови и желания, всего того, что составляет смысл нашей

земной жизни. Но все эти чувства остаются именно там, в земной жизни, а сейчас перед этим человеком раскрываются Врата – или те, за которыми находятся девять кругов, или же те, за которыми – путь к прощению...

И наконец мы видим ее – девушку, не похожую на других. Роза – вот ее имя, и... я останавливаюсь в замешательстве. Что можно сказать о Розе? С чего начать? Роза – символ женской красоты и сексуальности; Rose – это имя звучит одинаково во многих языках; Rose – анаграмма латинского Eros; а Эрос – бог плотской любви в Древней Греции. Но в лице этой девушки нет ничего нарочито чувственного и эротичного – ни изгиба алых губ, ни страстного обещающего блеска глаз, ни призывного румянца, ни кокетливого трепета ресниц. Рыжие струящиеся волосы, гладкое лицо, и в глубине глаз затаилась полуулыбка – она знает свою власть... Лицо ангела или мадонны, оно подобно тому, которое в различных вариациях воспроизведено на полотнах да Винчи. Она окружена острыми лезвиями, она осуждена, наказана, почти распята...

Мои мысли разбегаются в стороны, совсем как те магические кристаллы, и в каждом из них – новая история о Розе... Я поднимаю один из них, даже не надеясь собрать всю эту россыпь, и счастлива уже тем, что хотя бы этот один кристалл у меня в руках, и я могу с его помощью попробовать раскрыть тайну этого имени – имени Розы... Может быть, это та тайна, которую пытался разгадать Умберто Эко в своем знаменитом романе. Один из его героев, юный послушник Адсон Мелькский, после гибели девушки, с которой он был близок, с отчаянием понимает, что у него нет даже слабого утешения – оплакивать свою возлюбленную, произнося ее имя. *Имя розы...* И за этой распятой фигурой возникают изображения – не менее страшные – других женщин: их сжигают на кострах инквизиции, топят, секут, клеймят, изгоняют, на них охотятся, забрасывают камнями, их провозглашают ведьмами, посланницами дьявола и губительницами благочестивых душ... Потому что чувствуют их власть над собой, власть, сопротивляться которой невозможно... И остается всего лишь выбрать – либо упасть на колени и провозгласить словами Микеланджело, что лик возлюбленной *«...обретает божью чистоту, бессмертному творцу уподобляясь...»*; либо же сокрушить, уничтожить, стереть самую память о них – женщинах, не похожих на других. Первый выбор – признать чью-то власть и сознательно ей подчиниться – под силу только душам действительно свободным, но много ли таких среди нас, скованных страхом, боящихся встать в этот ряд – не похожих...

И второе действующее лицо – палач... Я обещала, что мы к этой фигуре вернемся – вот время и пришло... Ему дана власть над жизнью и смертью – и, несмотря на то, что приговор выносит не он, только он имеет право привести его в исполнение... Или не привести... И точно так же, несмотря на то, что он выступает от лица «праведников», сам он не принадлежит к их числу. Он – такой же отверженный среди них, как и та, которую он должен казнить... Он – тоже чужой среди этих существ, у которых – клеймо на груди. Шрам, оставшийся после того, как у них вырезали сердце, и теперь они не способны любить. И сердца их были вырезаны именно этим палачом (кто же еще мог провести такую операцию?), и у самого палача на груди – такая же правдоподобная имитация шрама с клеймом. Но сердце у него есть...

Выше мы упоминали, что власть палача является отражением власти монарха, но и не только. Палач – это своего рода священник наоборот. Недаром в средневековые существовал обычай – если родители противятся заключению брака между двумя молодыми людьми или если церковь не соглашается благословить их союз, чета отправляется на поиски палача – он имеет право совершить обряд бракосочетания. Палач – это колдун, ведь ему в силу своей профессии очень легко завладеть ингредиентами, необходимыми для изготовления колдовского снадобья; и, снова-таки, благодаря специфике своей профессии он обладает немалыми познаниями в медицине, позволяющими ему не только наделять страданиями, но и исцелять... Так же как и та распятая женщина-колдунья, что способна и подарить блаженство, и принести смерть... Они оба – не похожие на других, и, значит, они оба – родственные души...

Но я продолжаю всматриваться в странные силуэты в глубине кристалла – какое же будущее ждет эту женщину? – смутно ощущая, что от этого зависит и наше будущее тоже... И тут происходит превращение «гонителя» в «последователя» – нечто подобное пережил и фарисей Павел из Тарса, которому послышался голос – «...что ты гонишь меня?» Палач отказывается казнить девушку, но это значит, что теперь он сам должен разделить ее судьбу, и теперь его черед ожидать приговора. Мы видим лицо судьи, которому со всех сторон нашептывают – «уничтожить... уничтожить...» Решение принято – он поднялся, и за его спиной взметнулись крылья, совсем как крылья архангела Михаила, взвешивающего на Страшном суде души грешников. И приговор этот – пусть палач разделит участь жертв осужденной колдуньи, пусть его тоже поражают ее острые шипы... Они идут друг к другу, удерживаемые обнаженными безликими фигурами (и снова в памяти возникает картина Страшного суда – ю теперь уже в версии Микеланджело из Сикстинской капеллы), идут, внутренне готовые к тому, что обоих ожидает смерть, сомневаясь в своем решении, но все же идут... И магический кристалл делает еще один круг (который по счету?), и у палача в распоряжении всего лишь доля секунды, чтобы решиться – или дасть погибнуть ей, или же рискнуть, спасти ее и погибнуть самому – от ее шипов... Но происходит чудо, и... видения исчезают, и Врата закрываются...

Это одна из них, неисчислимых историй о Розе... но каков же все-таки финал? Последняя строка романа Эко гласит – «*Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*». И это значит, как говорит автор, что от прекрасного прошлого, ныне исчезнувшего, нам досталось всего лишь имя, имя, смысл которого утрачен. *Что в имени тебе моем? Оно умрет, как звук печальный...* Но возможно ли, проникнув сквозь это наслаение слов, достигнуть сердцевины смысла? Недаром имя Леонардо, Мастера вымышленного (или нет?) *Priory of Zion*, уже не раз встречалось на этих страницах, недаром лицо Розы напоминает мне ту, что сидит по правую руку от Христа – в «Тайной вечере» кисти да Винчи – ох недаром... Ведь у Розы есть еще одно имя, знакомое каждому. Имя, зашифрованное во множестве псевдонимов – *Сосуд, Чаша Грааля, Роза...* Роза, под знаком которой (*Sub Rosa*) скрывается тайна; Роза, указующая путь... Мария Магдалина, чью захватывающую дух историю поведал нам Дэн Браун. *Код да Винчи*. Так вот откуда он, этот *Vitruvian man* в моем странном сне – из строчек, правда, уже другой песни: «...так за веком – век, в центре круга – человек...» Все проходят этот путь, в поисках любви, в поисках Грааля, в поисках Марии Магдалины, идя по одному и тому же кругу, в центре которого – человек, витрувианский человек, символ симметрии и правильного «порядка». Символ гармонии... И выйти за пределы этого круга нельзя, как невозможно выйти за пределы самого себя, что бы ты ни пел...

Мария Магдалина – не Дева Мария, Царица небесная, не Ева, ввергшая человечество в вечную борьбу с искушением, а излюбленная святая всех женщин средневековья, такая же, как и они. Мария Магдалина, опороченная богиня, позабытая королева, вечная возлюбленная рыцарей-трубадуров... Мария Магдалина, сущность которой с особой силой воплотилась в музыке (и в «Музыке»). Только в таком обличье она проникла в церковное богослужение, и даже в таком обличье ее власть постоянно ограничивалась – дабы чувственная красота мелодии не отвлекала молящихся от смысла самой молитвы... Но именно она одухотворяла эти слова, и трудно сказать, что привлекало верующих сильнее. Эта ее сущность отражена и в строках Пушкина – «*но и любовь – мелодия*», и в словах Стендаля – «*музыка пробуждает любовь*»... Мария Магдалина, «*печальна и чиста*», и, может, это о ней – «*ты – моя мелодия*», и, может, именно к ней обращен призыв (Магомаева или Хворостовского?) – «*стань моей Вселенной*». И, может, в ответ как раз на этот призыв раздается звук другого голоса (или того же самого?) – «*ты – Вселенная, ты – и небо, и земля, целый мир – в тебе...*» И это сказано именно о ней – с потрясающей точностью – «*твоя безмерна власть над теми, кто свободен*». И это тоже ей – *Ave Maria, Ave Maria...* – Мария Магдалина...

И на этом *déjà vu* не заканчивается, так как память влечет меня все дальше, и после слов «целый мир – в тебе» мне чудится спетый вполголоса мотив шансона – *Et Si Tu N'Existais Pas...* и вправду – зачем тогда мне этот мир, если б не было тебя... И далее – эхо слов «целуй меня, целуй меня крепко, как если бы эта ночь была последней», эхо песни, сочиненной шестнадцатилетней мексиканкой по имени Консуэло в далеком 1940 году... *Besame, besame mucho...* А в этой мелодии, в свою очередь, слышится голос Розарио, которая умоляет своего возлюбленного Фернандо не покидать ее, ведь утро еще не наступило – из оперы испанца Гранадоса «Гойески»... Или голос Джульетты, обращенный к Ромео – «...еще не рассвело... куда спешишь? Еще чуть-чуть побудь...» Голоса, голоса... Их множество, влюбленных, для которых ночь – это вся жизнь, а утро – враг любви, воплощение тягот жизни, всего того, что противостоит раю любовников... «*Doucement, doucement...*» Не торопись, помедленней, не спеши – «*когда мы с тобой вдвоем, и вдали беда... когда весь мир в тиши...*» Неисчислимое множество голосов, что слышатся в каждой альбе провансальских трубадуров – жалобе влюбленных, которым утро несет разлуку... Тех трубадуров, что воспевали Прекрасную даму, называя ее путеводной звездой, розой, утешительницей скорбящих... Трубадуров из Прованса, что на юге Франции, куда бежала Мария Магдалина после распятия Христа... Трубадуров, приверженцев мистического учения о Святом Граале... И произошло то, о чем можно сказать словами Пушкина – «...поэзия проснулась под небам полуденной Франции...», или словами ученого-историка Виктора Саксера – «*магдалиновское брожение в XI веке...*» И, может быть, «*doucement, doucement...*» – это эхо молитвы Марии Магдалины в ночь ареста Иисуса.

Но ведь трубадуры – еще и рыцари... Рыцари, отправившиеся в поход на поиски Чаши Грааля. И вот я уже слышу отдаленный шум шествия, но пока не могу разобрать, что это – кажется, паломники, поющие молитву. Но постепенно эта огромная масса людей подходит все ближе и ближе, и это приближение неотвратимо – такое же впечатление производит и «Болеро» Равеля, и тема из седьмой симфонии Шостаковича (которая известна как тема фашистского нашествия). И я уже ясно вижу, что эти люди – не только паломники, но еще и воины. И в их поступи четко проступает ритм – тот ритм, магии которого невозможно сопротивляться, и ты тоже встаешь в эти ряды – ряды крестоносцев, отправляющихся в поход, чтобы добыть Чашу Грааля, чтобы преклонить колени перед прахом Марии Магдалины. Тот самый ритм, отголоски которого слышатся в «Гневе» из вокального цикла Шостаковича на стихи Микеланджело... И голос, поющий по-итальянски... Я не знаю этого языка, но у меня в ушах звучат именно эти слова – «*здесь делают из чаши мечи и шлемы и кровь Христову продают на вес...*» Это голос вождя, предводителя, и возникает ощущение следующего за ним войска – в голосах хора, в звучании оркестра. И вот та неотвратимость приближающейся мощной силы воплощается в слове – *energia*... Ярость, натиск, сила, мощь, энергия... Хор скандирует *energia*, а мне вместо этого слышится *Miserere* или *Dies irae*. Покаяние и Страшный суд... И еще одна мелодия – как низвергающаяся лавина, ярость, сдерживаемая ритмом наступления, но... Ведь по существу это – лирическая мелодия, а ее контуры напоминают романс Неморино из «Любовного нашествия» Доницетти. Не случайно – ведь это войско поклоняется богине, женщине, Марии Магдалине... В поисках Грааля, в поисках любви, *l'amour, l'amour...* Но скрытое торжество Марии Магдалины на юге Франции продолжалось недолго, и вот мы видим войска с севера Франции, по призыву папы отправившиеся в крестовый поход на Прованс, Лангедок, Тулузу, чтобы искоренить «альбигойскую ересь», против тех, что провозглашали себя *L'Eglise d'amour* – Церковью Любви... Да, конечно, у меня, как и у многих других, при упоминании Тулузы появляется еще один образ, еще одно воплощение Магдалины – женщина с золотыми волосами и зелеными глазами, Анжелика, жена графа Тулузского... Двадцать лет непрерывных войн, и Прованс, некогда могущественный и богатый край, лежит в руинах, и настало время свирепствующей инквизиции уничтожать вот тех, не похожих, среди которых – рыжеволосая Роза...

И последний фрагмент загадки – песня, премьера которой состоялась 26 сентября минувшего года в «Субботнем вечере». Последняя премьера перед выходом диска... Наличие стилизации грегорианского хора не просто вызывает, а буквально диктует ассоциации с композицией «Sadness» (“Enigma”), сюжет клипа которой своей пьянящей и утонченной чувственностью перекликается с эротичной аурой видеоряда композиции «Toi ét moi»... Молодой монах, во сне, над книгами, грезящий о прекрасной женщине – может, это монах из романа Умберто Эко? И ее облик чудится ему даже в барельефах христианского храма, эта богиня зовет его, и он не в силах противиться этому зову, зову Марии Магдалины... Наказанная женственностью, которая мстит за себя вечным искушением. И только поддавшись этому искушению, только признав власть этой богини, ты можешь стать воистину свободным. Свободным от собственного бессердечия. Служение этой музе – религия для избранных, для поэтов-крестоносцев, и ее власть над их свободными душами – безмерна... А сама мелодия – романтическая, красивая – своими мелодико-гармоническими очертаниями напоминает... Что же она напоминает? Что-то связанное с восторгом полета, когда ты ощущаешь крылья за спиной... *Que acquarello siamo noi - io e te, io e te...* а, может, лучше по-французски – *toi et moi...* И почему-то хочется, чтобы песня звучала на французском языке – но это ничего не значит, позже я придю к мысли, что лучше всего здесь выглядел бы испанский. Или вообще латынь... Наконец-то мне удалось ухватить эту аллюзию – мелодия напоминает ту, что использовалась как заставка к передаче «В мире животных»... Но почему? Конечно, в сознании русского слушателя эта музыка прочно связана с передачей, но у французов – это Поль Мориа и его оркестровая обработка песни «Alouette» – “Жаворонок”. Но ведь если это песня, то существуют и слова, написанные Pierre Delanoë, автором текстов песен Джо Дассена – “L’Été indien”, “Les Champs-Élysées”, “Et si tu n'existais pas”... Где-то уже мелькало это имя, и слова – «если б не было тебя»... Ах да – «*doucement, doucement*» – не спеши... И в голосе Хворостовского мне уже слышатся обаятельнейшие интонации – нет, не Дассена, а Жюль Дрю – «...*в полях высокой ржи, под солнцем золотым, я засыпаю подле моей Магдалины*». Когда я увидела имя Madeleine в тексте песни, то сказала самой себе – не может быть...

Но ощущение *déjà vu* все продолжается и ведет меня дальше и глубже в кладовые памяти, и вот уже я слышу другое имя – Ариэль Рамирес, и песня эта уже не «Жаворонок», а «Паломничество» – «*La peregrinación*». И вместо «*alouette*» звучит «*A la huella, a la huella, Jose y Maria*» – «В путь, в путь, Иосиф и Мария...» А путь лежит в Вифлием, где должен родиться Иисус... «*Есть рожденья свет, смерти – нет...*» И теперь голос Жюль Дрю преобразуется магическим образом – это уже Хосе Мария Каррерас, поющий «*в путь, в путь, Хосе и Мария...*», и спустя мгновение я слышу как – уже не Каррерас, а великий голос латиноамериканской Америки – La Negra, Мерседес Соса – зовет нас, и этот зов подхватывает хор ангелов – «*в путь, в путь, Хосе и Мария...*». Точно так же голоса хора следовали за полетом жаворонка – «*Alouette, alouette...*», точно так же эти голоса следуют и за кистью, которой Хворостовский рисует очаровательную акварель – «*Que acquarello siamo noi - io e te, io e te...*». Ты и я – Иосиф и Мария – Иисус и Мария Магдалина – Орфей и Эвридика – Ромео и Джульетта... наверняка в этом ряду встретится и твое имя, читатель – рядом с именем твоей возлюбленной... И не зря почти в каждой из песен, представленных публике до выхода диска в свет, присутствуют явные связи с религиозной тематикой. Такое же соотношение мы слышим и в монологе Скарпия с «*Te Deum*» – религия и страсть... Или религия – это страсть... Или страсть – это религия... Мне кажется, музыка и вера неразрывно связаны, даже, я бы сказала – взаимодополняемы и взаимозаменяемы, почти идентичны. И снова я слышу эти слова – «*твоя безмерна власть над теми, кто свободен...*» И снова тебе, читатель, предстоит решать – верить или не верить...

Знаешь, друг-читатель, вся эта игра в *déjà vu* по жанру напоминает мне детектив. Любопытно, что книги, которые я упоминала – «Имя розы» и «Код да Винчи» – тоже

подчинены законам этого жанра. Ведь процесс разгадки любой тайны может быть только таким – найти, заметить «улики», оценить их, отбросив случайные, те, что не имеют отношения к собственно загадке, и сложить из них целостную картинку... Точно так же действовал и Лэнгдон, шаг за шагом расшифровывая таинственный текст, чтобы открыть криптекс. Криптекс, изобретенный гением Леонардо... Ведь все композиции, предшествующие самой премьере, можно представить как вот это самое зашифрованное послание, и задача слушателя – найти ключ... И я не могу с уверенностью сказать, кому же выдать патент на изобретение этого криптекса – ведь здесь неразрывно сплелись и образы из клипа Алана Бадоева, и стихи Кайсына Кулиева и Лилии Виноградовой (поразительно, говоря о концепции проекта, она называет имя не кого-нибудь, а да Винчи!). И, конечно же, аллюзии в музыке Игоря Крутого – как мудро, органично и естественно они вплетены в музыкальную ткань, создавая новые оттенки смысла, поворачивая уже знакомое совершенно непредвиденными гранями значений... И способ расшифровки этого криптекса очень чутко уловил Хворостовский, дав ему название – «Deja vu». Именно об этом сказал Умберто Эко – *«...книги всегда говорят о других книгах, и каждая история уже когда-то была рассказана...»*.

Да и само количество композиций в цикле – двадцать четыре – обладает магией символа для любого музыканта... Это двадцать четыре тональности, в которых великий И. С. Бах написал свой «Хорошо темперированный клавир», замкнув тональный круг, еще один вариант того круга, в котором находится витрувианский человек... И если существует интерпретация этого произведения как антологии жизни Христа, то при определенном полете фантазии вполне допустимо, я думаю, увидеть в «Deja vu» жизнеописание другой богини, Марии Магдалины (вот если бы и здесь тональностей было действительно двадцать четыре!). И я уже представляю себе мюзикл о Марии Магдалине – почему бы и нет, ведь об Иисусе уже есть рок-опера... Итак, я набираю этот пароль – Мария Магдалина – и поворачиваю криптекс (то есть начинаю слушать альбом «Deja vu» целиком), надеясь, что сейчас не раздастся звук треснувшего стекла, и уксус не уничтожит пергамент с секретным посланием...

Спойте ее песню, Дмитрий Александрович, миру нужны новые трубадуры...

Вероятно, даже очень вероятно, что все это не имеет никакого отношения к концепции «Deja vu», как ее замыслили авторы. Но со мной, наверное, произошло то, о чем писал Дэн Браун – *«...не вы находите святой Грааль, это святой Грааль находит вас...»* И в свое оправдание могу лишь сказать, что такое déjà vu, пожалуй, только у меня и возникло... А кого-то оно, возможно, приведет к «Основному инстинкту», или же к Гарри Поттеру, или даже к клипу «Цветок и нож» группы «Виагра»... И, в конце концов, каждый имеет право на собственное déjà vu или даже на полное его отсутствие – кто знает, может, и существуют где-то такие стопроцентно психически здоровые личности...

Я вовсе не собираюсь ратовать здесь за новую религию, ниспровергать устоявшиеся представления или спорить о том, какими были на самом деле Иисус и Магдалина. Ведь, в конце концов, между романом Дэна Брауна и серьезными научными трудами по истории христианства существует приблизительно такое же соотношение, что и между «Deja vu» и классической оперой... И, если уж быть совсем честной, то я совершенно искренне и с удовольствием признаю, что примерно в таком же соотношении находятся это мое эссе и серьезное музыковедение (есть там такое слово – семиотика). Но я, кажется, уже говорила, что все те, чьи имена встречались в этой игре – это вполне подходящая компания... Замечательная компания. И вот мы плавно переходим к следующему разделу, который так и называется –

Игры в компаниях

Компании людей созданы для времяпрепровождений, а времяпрепровождения - для компаний. По мере углубления знакомства в ход все более начинают идти игры. Начинается обычный, хотя и незаметный процесс взаимного выбора.

Эрик Берн "Games people play"

Мы выбираем, нас выбирают,

Как это часто не совпадает...

Песня из кинофильма "Большая перемена"

Трудно сказать, насколько компанейским является артист Дмитрий Хворостовский... С одной стороны - мы не раз слышали его заявления о том, что он "не любит делить сцену", с другой - зачем же тогда существует проект "Hvorostovsky & friends"? Полно, да он просто нас разыгрывает! А, может, и нет... Но - прочь сомнения! Разве во все те игры, о которых мы уже говорили, можно играть в одиночку? Конечно, нет - ведь партнер по сцене есть практически всегда! КА все дело в том, что сама сцена бывает разная, и естественно, что на разных сценах происходят разные игры. Поэтому я вообще предлагаю заменить слово "сцена" понятием "игровая площадка". Бывает, что артист сам выбирает эту площадку и компанию, а бывает, что его выбирают для той или иной площадки, и играть приходится с такими же "выбранными" партнерами, и иногда этот выбор получается удачным, иногда - нет...а, следовательно, и сама игра.

Итак, самая сложная игровая площадка - это оперная сцена. И, следовательно, здесь происходит самая "многокомпонентная" игра. Иногда даже кажется, что удачный оперный спектакль получается скорее вопреки обстоятельствам, а не благодаря им... Ведь каждому артисту нужно координировать свою игру с многочисленными партнерами - остальными персонажами оперы - и их игрой, в ведь это еще и дирижер (с оркестром и хором), режиссер (со своей концепцией), хореограф (с танцевальной группой), дизайнер костюмов (со своими представлениями о том, что именно будет лучше выглядеть на сцене)... наверняка существуют и множество других, о которых зритель может и не догадываться. А иногда присутствует и композитор лично - и тогда сама постановка вполне может превратиться в повод для настоящей битвы. Правда, те оперные игры, в которых участвует Хворостовский, принадлежат перу классиков, что предохраняет от личного вмешательства композитора. Но здесь возникает другая сложность - приходится иметь дело с инерцией традиций трактовки произведения и его персонажей, а также со стремлением эти традиции сломать, иногда вместе с самим произведением... Но Хворостовский принадлежит к типу артистов, которых трудно испугать сложностью поставленной задачи, для него чем сложнее, и даже более того, чем невозможнее - тем интереснее.

Да, говоря об этой площадке, вполне уместно употребить выражение "поле битвы", особенно если вспомнить споры, ведущиеся на протяжении всей истории существования этого жанра: что же такое опера - драма, раскрывающаяся посредством музыки, или же музыка, использующая драму всего лишь как повод для демонстрации своих возможностей. Я вовсе не претендую на то, чтобы поставить точку в этом споре - он был начат не мной, не мной (естественно) и закончится. Но, как следствие, публика (а ведь это самый главный участник игры, ради нее, собственно, все и затевается) тоже делится на два лагеря - в варьируемом количественном соотношении: одни приходят в оперу, чтобы насладиться качественным вокалом, другие - чтобы увидеть захватывающий дух спектакль. Вообще оперный артист - это некий специфический род деятельности, когда не ясно, кем же ты должен быть в первую очередь - то ли певцом, то ли актером. И сбалансировать эти грани очень сложно - всегда в данный конкретный момент будет превалировать одна из них. И это даст либо той, либо другой категории зрителей повод для недовольства. Например, если в финале оперы Риголетто споет вот то пресловутое вставное ЛЯ звонко и чисто, то половина зала взорвется рукоплесканиями - и вполне справедливо; но если на этом самом ЛЯ его голос задрожит и сорвется, то, возможно, этот момент своей драматической правдой и силой воздействия превзойдет эффект совершенного вокала. Как можно петь, если горло сжато в тисках, если задыхаешься от отчаяния, если почти умираешь... Хворостовский - это, безусловно, актер, иначе сюжет "Пуритан" ("Прекрасная музыка, но я больше не могу петь этот идиотский сюжет") все еще продолжал бы его привлекать... Или нет? Ведь с той же степенью категорически можно утверждать, что Хворостовский - это певец. Певец, вот уже два десятка лет пытающийся выйти за пределы своих чисто вокальных возможностей, и публика ждет (одни - затаив дыхание, другие - с холодным любопытством, третьи - с неприкрытым злорадством), когда же этот момент "предела" наступит. До сих пор ждет...

И далее - в точности по Берну - по мере углубления знакомства возникает другая игра - проект "Hvorostovsky & friends". Так русская публика познакомилась с Рене Флеминг - партнером Хворостовского по игре в "Онегина" и "Травиату", и точно таким же образом в череде друзей появилось имя Суми Йо (после игры в "Пуритан"), и имя Сондры Радвановски (с которой он сыграл в "Трубадура"), и имя Йонаса Кауфмана... Серия этих концертов - нечто совершенно особенное по "жанру" - это, собственно, игра в игре, спектакль в спектакле... С одной стороны - присутствуют практически все атрибуты масштабной оперной сцены (разница, пожалуй, только в том, что оркестр "выходит из подполья"), но это уже, по сути, совершенно иная ситуация, когда ты выбираешь - и сцену, и партнера, и игру... Она предоставляет Хворостовскому гораздо большую свободу и, к слову, гораздо больше пространства на сцене, ведь делить ее (и, соответственно, координировать свою игру) приходится только со сценическим партнером и дирижером. К слову, Хворостовскому удастся найти общий сценический язык с самыми разными партнерами - из тех, чье место за дирижерским пультом. Ион Марин, Владимир Спиваков... В компании с Константином Орбеляном можно пускаться в рискованные (а некоторые могут даже сказать - сомнительные) авантюры, чувствуя надежный тыл. В компании с Гергиевым можно - ни больше, ни меньше - осмелиться на борьбу с демоном (или с "Демоном"?), и даже позволить себе в этой борьбе проиграть...

Дальше по степени свободы (и свобода, опять-таки , выражается и в "территориальном" преимуществе, и в возможности выбирать собственную игру - то есть программу) следует площадка "концертная сцена", когда, помимо артиста, присутствует один аккомпаниатор - или же оркестр, выполняющий аналогичную функцию. И, в зависимости от личности партнера, игра может строиться или по принципу соревнования (как с Михаилом Аркадьевым), или же на основе взаимной поддержке (как с Ивари Илия). А есть и совершенно особая игра - с Евгением Кисиним. Конечно, свобода - это прекрасно, если бы не один момент - степень свободы всегда равна степени ответственности. И я, пожалуй, готова пересмотреть свое мнение о сложности оперной сцены сравнительно с концертной. На первой площадке трудно играть из-за обилия партнеров, на второй - из-за их отсутствия... Конечно, двухчасовое (а часто и больше) оперное действие - это колоссальная нагрузка, но артисту, по крайней мере, не нужно заботиться о последовательности развития сюжета и необходимости объяснять его аудитории. В условиях концерта задача артиста, с одной стороны, облегчается, ведь он свободен интерпретировать свой персонаж как ему вздумается. С другой - это должна быть такая интерпретация, чтобы зритель мог понять, что же произошло до этого, а затем и предположить, что же произойдет после... И, поскольку сама драматическая канва все-таки находится на периферии внимания, сделать это нужно с максимальным вокальным совершенством - ведь среди публики, заполняющей концертный зал, наверняка будет больше тех, кто пришел именно за этим...

Если, говоря о серии концертов "Hvorostovsky & friends". мы наблюдали, как оперные фрагменты адаптировались к специфике концертной сцены, то в сольном концерте можно зафиксировать ситуацию прямо противоположную - когда фрагмент оперы, впервые исполненный именно здесь, затем перерастает в полнометражную драму. В артистическое, художественное пространство Хворостовского попадают образы, очень значительные для его творчества, но присутствующие пока только в качестве "портретов", не включенных еще в целостность оперного действия. Это Яго, Демон, Годунов, Вольфрам... Хворостовский часто исполняет эти арии, но в контексте не оперного, а концертного пространства. Прекрасная возможность создать а глазах публики (в ее сознании) образ вне соотнесения с остальными действующими лицами. Если учитывать, что идея целостной оперной постановки время от времени все-таки озвучивается, то происходит любопытное явление: образ создан артистом, он уже живет, и о мотивах поступков этого героя мы будем судить , основываясь на своем первоначальном впечатлении о его личности, а не наоборот, как в оперном спектакле, когда отношения героя с другими персонажами и его поступки формируют наше представление о нем как о личности. А может, это один и тот же процесс... Как, например, сцены Онегина с Татьяной, которые сначала были исполнены Хворостовским и Рене Флеминг как концертные номера, а после реализовались в оперной постановке, и, замыкая круг, снова вернулись в концертную площадку уже после осуществления постановки - в концерте из этого "дружеского" проекта...

Но бывает и совсем особенная площадка - когда нет ни партнера-певца, ни дирижера с оркестром, ни хора, ни аккомпаниатора, когда Хворостовский действительно один на сцене, и действительно ни с кем ее не делит. Ах ты, ноченька, ночка темная... А уникальность этого игрового пространства в том, что сцена - это всего лишь его составная

часть, а размеры целого могут варьироваться от пространства концертного зала до Красной площади, и артист все равно неизбежно делит его - с публикой... И игра здесь одна на всех - радость от наслаждения музыкой, и эта радость тоже одна - и для певца, и для слушателей. Самая высшая свобода для артиста - выбирать публику, а для публики - выбирать артиста. И когда выбор взаимный, то эти моменты наверняка станут одними из тех, что принято называть незабываемыми. И о них мы еще поговорим - в иной игре...

Теперь же стоит упомянуть и другие игры, происходящие в студии звукозаписи и на съемочной площадке. Их специфика знакома Хворостовскому очень хорошо, и с новыми партнерами по игре - всеми теми, кто обеспечивает техническую сторону процесса - он играть прекрасно умеет. И хотя такая игра в конечном итоге тоже рассчитана на публику, сама публика исключается из этого игрового поля. Этот эффект известный музыковед Е.В.Назайкинский определил как "шизофония" - разорванное звучание - когда исполнение произведения и его восприятие отделены энным отрезком времени, а аплодисменты выражаются в определенном денежном эквиваленте, иногда равнозначным бурным овациям, иногда - несколькими хлопками из вежливости... Кстати, среди партнеров, которых Хворостовский выбирает сам, особенно часто встречается имя Рене Флеминг - вот с ней он может играть в любых условиях, и даже на этих непростых площадках... Хотя простых, судя по всему вообще не бывает.

Подводя итог, скажем, что Хворостовского можно видеть в самых разных компаниях - с разными певцами, дирижерами, оркестрами, аккомпаниаторами, композиторами, журналистами, критиками. Одни словом - с представителями почти всех профессий, имеющих отношение к музыке (пожалуй, только мои коллеги музыковеды являются в этом ряду печальным исключением). И, несмотря на иногда декларируемый индивидуализм, я не сомневаюсь, что Хворостовский не просто любит быть в компании, скажу больше - компания ему как артисту просто необходима. В конце концов, полная самодостаточность может быть отнесена только к богу, но даже и ему, чтобы быть богом, требуется компания верующих...

Хорошие игры

Страшитесь гнева моего! Я сильный враг!

Маркиз ди Поза - принцессе Эболи.

Джузенне Верди "Don Carlo"

Говоря о хороших играх, я испытываю затруднения, аналогичные тем, с которыми столкнулся и Эрик Берн. Психотерапевт, говорит он, располагает наилучшими возможностями для изучения всевозможных игр, в которые играют люди. Но ему преимущественно приходится иметь дело с людьми, чьи игры довели до неприятностей - а это означает, что большинство этих игр в каком-то смысле можно

назвать "плохими". Поэтому поиск "хорошей" игры становится крайне затруднительным предприятием - если такая игра не является источником проблем, то с ней психотерапевт и не сталкивается... В определенном смысле это верно и для моих изысканий - ведь из "хорошей" игры никакого по-настоящему драматического сюжета не скроишь. Нужны страсти, интриги, обман или хотя бы слепая игра случая - который, как известно, вовсе не слеп... В рассказе о Симоне мы уже сталкивались с подобной ситуацией, но там, на наше "драматическое" счастье, оказалось достаточно персонажей, ведущих свою игру, в которую Симон так или иначе вовлечен. Да и сам он еще до начала оперного повествования успел совершить многое из того, что и стало впоследствии причиной для конфликта. Поэтому, если уж нельзя отыскать такую "хорошую" игру, то можно, по крайней мере, попытаться найти абсолютно и безусловно положительного героя. К тому же мне казалось, будет неплохо завершить минорную пьесу о "взрослых играх", насыщенную бесконечными гармоническими эллипсами, если уж не мажорным аккордом, то хотя бы каким-то более светлым созвучием. И я нашла такого героя... По крайней мере, я какое-то время совершенно искренне в это верила, и его имя уже было упомянуто мною - именно в разговоре о Симоне... Но - по порядку.

Родриго ди Поза. Тито Гобби сказал о нем - "самый живой, человечный характер во всей драме", основная черта которого - душевное благородство, и выразил бесконечную благодарность гению Шиллера за создание образа идеального человека. Родриго, пламенная вера которого в идеалы и преданность идеям гуманизма могли поколебать даже Филиппа; Родриго, единственный друг и покровитель Карлоса, давший ему то, чего не мог дать отец - понимание, любовь, веру и поддержку; Родриго, мечтающий о справедливом государственном устройстве, где не будет места насилию и где свобода найдет себе пристанище... Я вижу перед собой Родриго-Хворостовского, на пороге смерти властно завещающего Карлосу бороться за свободу Фландрии из честь Испании. Да, в его характере, как, в общем, и у всех персонажей, интересующих Хворостовского, есть эта черта - властность. Именно так - Родриго умен, решителен, последователен в достижении своих целей и властен. И не просто властен, а порой и жесток - как в сцене с Эболи, и, кажется, готов в равной степени пожертвовать как своей жизнью, так и жизнью того, кто ему мешает. И он находится слишком близко к власти... И здесь меня начинают одолевать сомнения, потому что мое намерение завершить эту часть мажорной нотой, кажется, терпит сокрушительное фиаско. Ах, если бы я начала с хороших игр, если бы я еще не написала раздел об играх преступного мира, то этих сомнений не было бы. Если бы я не убедилась воочию, каким обаянием, искусностью и правдивостью - в варианте Яго - отличаются злодеи в исполнении Хворостовского! Но слишком уж часто в этой пьесе встречаются режущие слух диссонансы - так часто, что даже а благозвучных гармониях начинаешь подозревать подвох, обман, игру... И это уже не просто сомнения. Это - паника.

Итак, маркиз ди Поза только-только возвратился из своих странствий и застал друга Карлоса в отчаянии - тот влюблен в Елизавету Валуа, когда-то обещанную ему в жены, а ныне - супругу короля Филиппа II, его отца... Родриго, как и полагается настоящему другу, пытается отвлечь Карлоса и показать ему другую цель, другое дело, достойное внимания мужчины и наследника престола - борьбу за свободу угнетенной Фландрии (любителям классической музыкаинаверняка знакома эта история - в варианте

бетховенского "Эгмонта"). И, чтобы окончательно убедить его, прибегает к союзнничеству королевы, которая также полностью поддерживает эту идею - пусть Карлос едет в Нидерланды. Все правильно, все так, но тем самым Родриго превращает Карлоса в соперника короля - не только из-за женщины, но из-за власти в государстве. Ди Поза, испанский гранд, произносит пламенные речи, которые были бы гораздо более уместны в устах Эгмонта Ламорала или Вильгельма Оранского, желающих освободить свою страну от испанского гнета, но никак не испанца...

Родриго подстрекает Карлоса возглавить мятеж, усиливая и без того существующий раскол между отцом и сыном. У ди Позы есть планы - допустим, гуманистические и человеколюбивые - орудием для воплощения которых и становится несчастный принц. Не нужно быть особенно проницательным, чтобы догадаться, кто на самом деле будет руководить Карлосом, в чьей власти окажется Флондрия... Родриго встречается с королем Филиппом, таким же одиноким в окружении придворных льстецов, как и его сын. И король поверил в искренность и честность маркиза, как раньше поверил и его сын, и его жена, которая тоже совсем одинока... и все они доверяют только одному человеку, и человек этот - Родриго. И этот Родриго, которому безоговорочно доверяют все члены королевской семьи, в разговоре с королем по своей инициативе роняет намек о преступности Карлоса, которого он же и подвиг на мятеж! Эболи слышит этот разговор ("Я слышала, что Поза о вас все говорил с вашим отцом. Но я спасти могу вас"), и передает его принцу, но тот никак не реагирует на предупреждение. И какова же реакция Родриго? Не колеблясь ни минуты, он угрожает принцессе кинжалом, показывая, на что способен, если кто-то посмеет нарушить его планы.

Как доверенное лицо короля, он достигает вершин могущества и становится герцогом, и я не могу удержаться от мысли, что арест Карлоса, произведенный Родриго, вызван вовсе не желанием спасти друга. Скорее - именно тем, что друг ему больше не нужен, ведь благосклонность короля дает ему возможность самому отправиться во Фландрию в качестве наместника. Так зачем же ему теперь Карлос?

Во всем этом хитросплетении интриг (и даже те, кто верит в честность маркиза, не смогут отрицать, что он - незаурядный интриган!) только девяностолетний инквизитор способен, несмотря на слепоту, с безошибочной ясностью увидеть причину раскола, требуя выдать ему Родриго -

(И друг короля и вернейший наперсник

против тебя сына Карлоса восстанавливает.

А я не могу его взять, под защитой находится он

самого короля.)

Смерть Родриго - во имя спасения друга Карлоса - вызывает у меня недоумение. Я даже рискну высказать предположение, что он вовсе не собирался умирать, он не ожидал такого скорого поворота событий. И я не понимаю, какой смысл брать всю вину на себя,

чтобы потом призывать Карлоса продолжать борьбу за Фландрию, ведь побег принца был уже подготовлен. И зачем же Карлос должен бежать, если его невиновность будет доказана? И так остается неясным, что же делать Карлосу - спасти Испанию или же Фландрию... Но совсем уж неубедительным выглядит упрек Карлоса отцу - "ты обагрился кровью невинною" - так как в разжигании мятежа Родриго бесспорно виновен... Но Карлоса терзает чувство иной вины перед отцом, и здесь и в самом деле маркиз ни при чем...

Теперь принц отправляется во Фландрию, собираясь воздвигнуть там памятник другу. Но и он обречен, так как Филипп видит только один способ сохранить целостность государства, сохранить позиции Испании как господствующей державы - пожертвовав сыном...

Я совсем ничего не понимаю, и в этом есть вина Хворостовского - я уже привыкла искал и находить в его героях нечто такое, что противоречит инерции сложившегося восприятия его персонажей. Но, может, все станет ясным, если обратиться к драме Шиллера? Конечно! Я начинаю читать и запутываюсь окончательно. Потому что неизбежно вижу в лице Родриго черты Яго, что умел говорить абсолютную правду, которая на самом деле была такой же абсолютной ложью. Витийственность злодейства... Ведь как ловко он побеждает недоверие, которое Филипп мог бы возыметь к нему, высказывая это обвинение самому себе - "в вольной речи вы видите льстеца уловку только". И Филипп побежден... И далее - еще яснее, вы только вслушайтесь!

Вы могли бы

Других творцов терпеть в своем созданыи?

И мне ли сделаться резцом послушным,

Где бы я сам ваятелем быть мог?

Но Филипп уже покорен - не станет человек, так честно и откровенно высказывавший свои взгляды, разжигать мятеж за спиной.

Да и бумаги Карлоса - те, что в опере были найдены у маркиза во время обыска - в драме Родриго собственноручно передает королю, утверждая, что это совместный заговор королевы и принца. Единственное, что он хранит в тайне от короля - это любовь Карлоса к Елизавете, но, как мне представляется, тоже не без причины. Ведь ему нужно влияние королевы на Карлоса, чтобы полностью подчинить себе принца. В опере есть слова маркиза, которые воспринимаются как свидетельство его готовности к самопожертвованию - "погибнет человек - Испания спасется". Но ведь это же совсем другой человек! И у Шиллера это звучит иначе - "Судьба Испании или жизнь женщины!" Женщины, принцессы Эболи, которая готова предать огласке любовь Карлоса к королеве, единственное, что Родриго пытается скрыть. Только этим, по его словам, вызван арест Карлоса - арест, произведенный им собственноручно и предусмотрительно подготовленный уже имеющимся на то разрешением короля - арестовать без объяснений.

Арест, который, как впоследствии оправдывается Родриго, помешал бы Карлосу повторить признание, уже однажды сделанное принцессе - в своей любви к Елизавете. Не думаю, что Родриго назвал истинную причину, побудившую его так обойтись с Карлосом, ведь "связь" принца с королевой для короля уже не тайна - ларец выкраден принцессой Эболи, которая все-таки вмешалась в игру маркиза, и Родриго был первым, кому король об этом рассказал... Мне могут возразить, что планы у ди Поза самые что ни на есть человеколюбивые, что он стремится воплотить идеал свободы и сделать людей счастливыми. Но, вероятно, в свое время Борис Годунов стоял перед такой же дилеммой - благо государства или жизнь царевича Дмитрия... И к чему эти декларации о благе Испании, если вся деятельность ди Поза (и предпринятое им заграничное путешествие) направлены как раз на то, чтобы подорвать могущество Испании - и в нидерландском мятеже он нашел именно то, что ему нужно, чего он на самом деле добивается. Власти.

И только одна королева - с безошибочной женской интуицией - догадывается об истинных намерениях маркиза. Прости меня, друг-читатель, но я не могу устоять перед искушением привести несколько фрагментов из Шиллера - и оправданием мне послужит то, что его строки гораздо более достойны твоего внимания, чем мои. Итак, королева говорит Родриго -

Скорей поверю я, маркиз -

Что, впрочем, в вас меня бы удивляло -

Что вы... что вы...

- Двуличен? Может быть!

И, наконец, открыто, и без боязни -

Вы сами бросились на это дело,

Которое возвышенным зовете.

О, уж не отпирайтесь. Я вас знаю:

Давно, давно вы жаждали того.

Хоть тысячи сердец терзаться станут,

Что вам за дело, если ваша гордость

Одна насытится?

С проницательностью, которая не может не вызывать моего восхищения,

она предостерегает маркиза -

В этот раз - простите робкой женщине, боюсь я,

Играете вы в трудную игру.

Преклоняюсь перед ней - ведь Елизавета единственная разгадала Родриго! Он блестящий игрок, интриган, манипулятор. И, вопреки характеристике, которую дал ему Тито Гобби, Родриго предстает в совершенно ином свете - как единственный персонаж, в котором нет ничего человеческого, хотя он и самонадеянно провозглашает себя "посланником человечества"! Посудите сами: Карлос любит Елизавету и, глубоко в душе, своего отца; Елизавета любит принца; Филипп любит свою жену; Эболи любит Карлоса и - только один Родриго никого не любит" Как и Яго, собственно... Ничего не могу поделать - как ни стараюсь я убедить себя в благородстве маркиза, но вот промелькнет эта полуулыбка или знакомый прищур глаз, и в Родриго-Хворостовском я вижу не благородство, а вот ту самую "блестящую шкуру"... Конечно, смерть ди Поза оправдала его в глазах всех трех его жертв - короля, королевы и принца, но сама эта смерть мне кажется случайной... Она - результат того, что Родриго уж слишком заигрался, сам запутавшись созданном им клубке интриг. Родриго и есть Яго, только пока не настолько опытный. Но, в конце концов, даже гению Верди понадобится еще двадцать лет, чтобы приобрести нужный опыт для того, чтобы создать гений Яго...

Вот такая сокрушительная неудача постигла меня с хорошими играми... Признаюсь, я хотела здесь же поговорить т о Валентине - еще одном положительном и благородном герое, но не буду даже пытаться. Умирая, проклясть сестру, которую хотел защитить - вряд ли это можно назвать "хорошей игрой".

Часть третья

Игры детей

Ребенок играет в полном самозабвении, — можно с полным правом сказать: в священной серьезности. Но он играет, и он знает, что он играет. Спортсмен играет с безмерной серьезностью и с отчаянною отвагой. Он играет, и он знает, что он играет. Актёр целиком уходит в игру. Тем не менее он играет, и сознает, что играет.

Йохан Хейзинга «Homo ludens»

Это сложно – представить баритон в образе ребенка, но тем не менее... нет ничего невозможного, стоит только поискать персонаж, вовлеченный в игры «отцов и детей», где Хворостовский играет на стороне последних. В таких играх он задействован трижды – в «Разбойниках», в «Силе судьбы» и в «Трубадуре». И вот перед нами Франческо, который играет с родителем, мстя тому за нелюбовь, непонимание, невнимание... Ведь все обилие отцовских чувств достается не ему, а брату, по мнению Франческо – вовсе не достойному такой любви. И брата нужно уничтожить. А заодно и отца... Ребенок побеждает. Далее – другой образ в череде сыновей – Дон Карлос, мстящий за смерть отца. Ребенок, так и не сумевший вырваться из-под власти правил, навязываемых ему Родителем, и посвятивший свою жизнь (или пожертвовавший своей жизнью), чтобы утвердить нерушимость этих правил. Ребенок, который произрывает. И, наконец, граф ди Луна (я и не отрицаю своей пристрастности к этому персонажу), выполняющий завешание отца. Ребенок, сумевший преодолеть в своей душе мстительные порывы – ради любви... Ребенок, который страдает – не играть... Куда ни глянь – повсюду эта разрушительная месть. Ведь ди Луна – это тоже объект мести Азучены. Азучены, воплощающей такой же жизненный сценарий, что и дон Карлос, только уже в варианте «матерей и дочерей».

Но все это – игры выросшего ребенка, взрослого ребенка, а, следовательно – «плохие» игры, направленные прежде всего на достижение цели, которая всегда одинакова – подавить, навязать свои правила, самоутвердиться, иногда даже отомстить за то, что ты не являешься тем, кем хочешь быть – и не имеет никакого значения, виноват ли в этом тот, на кого направлена твоя месть... Конечно, можно испытывать удовольствие от самой игры (так и хочется сказать – извращенное удовольствие), но важность выигрыша в ней гораздо весомее. Настоящий Ребенок играет иначе. Помните, я цитировала Берна – «ребенок – это источник интуиции, творчества, спонтанных побуждений и радости»... Той радости, которую я напрасно искала в разделе «Хорошие игры». Той радости и наслаждения, что, по утверждению Й. Хейзинги, должны сопровождать истинную игру. Я уже столько раз упоминала это имя, что пора, наконец, расставить четкие акценты и объяснить, кто же это такой и что же, собственно, он утверждал. Йохан Хейзинга – автор исследования «Homo ludens. Человек играющий» и сказал он приблизительно следующее (или, может, это уже сказала я, просто продолжив его игру?): все великие открытия, равно как и гениальные произведения искусства, были созданы в процессе игры, и все стили, течения, направления – это тоже порождение игры, которая есть ценность сама по себе, которая доставляет истинную радость и в которую играют «просто так», без какой-либо практической пользы. Играют те, кого современники называют безумцами, а последующие

поколения – гениями. Как гений Моцарт, разочаровавший своего отца, так и не оправдавший его надежд, проведший жизнь в ребяческих забавах и не добившийся ни положения, ни почестей. «Ребенок» Моцарт...

Если попытаться выразить отличие игры взрослого от игры ребенка при помощи метафоры, то получится примерно следующее. Представьте, что вы идете по незнакомому городу. Представили? Взрослый намечает конкретную цель такого путешествия и заранее избирает маршрут, который приведет его к ней наикратчайшим путем. Собственно, ради этой цели прогулка и предпринимается... А попутчики взрослому не нужны, ну разве только те, с чьей помощью можно побыстрее достичь пункта назначения. А ребенок идет куда глаза глядят, всегда готовый свернуть с дороги, если вдалеке мелькнет что-то более привлекательное, чем тот объект, который занимал его пять минут назад. И чем больше впечатлений, тем лучше, это и есть самое главное, а куда ты придешь в итоге – не рмеет значения, ведь конца такому путешествию нет и быть не может. И попутчики всегда будут кстати, и неважно, кто именно, главное – чтобы они разделяли твою страсть к новому и неизведанному, и, может, под влиянием одного из них ты изменишь свой путь, поблагодарив судьбу за предоставленный шанс узнать то, чего иначе никогда бы и не узнал... Так какой вариант прогулки предпочтешь ты, друг-читатель?

В музыке так играют фолк- и джазовые музыканты... Они импровизируют на ходу, не очень-то задумываясь, к чему игра придет в итоге, не стараясь следовать какой-либо композиционной логике, во что бы то ни стало выстроить драматургию, концепцию, идею, но зато сохраняя азарт, ведь финал – непредсказуем. В одном из интервью Хворостовский признался, что не играет джаз, потому что не умеет так импровизировать. Возможно, какая-то правда в этом есть – именно так он не умеет, но это вовсе не значит, что он не умеет импровизировать вообще. Просто он делает это иначе, ведь поле его деятельности – это классика, где как раз все более или менее предсказуемо. Но самое интресное здесь то, что классик – это не тот, кто следует установленным стандартам, а тот, кто сам устанавливает их, разрушая старые, иногда – свои же собственные... И, по большому счету, именно это качество и отличает настоящего игрока – неподчинение схемам, отстаиваемое право на свободу идти своим путем, несоответствие «норме», непредсказуемость... Собственно, так и должно быть, ведь гений – это явление не нормальное. Ребенок играет так, потому что еще не знает об этих нормах, его еще не научили «правилам», и он пока еще свободен им не следовать, изобретая свои собственные. Тот же Хейзинга подчеркивал, что в игре нет никаких эстетических или этических норм, они отступают на задний план по сравнению с радостью выявления своей воли и следования своим фантазиям и представлениям. И если уж ты проигрываешь в такой игре – так и быть, ведь факт проигрыша не умаляет и не обесценивает той радости и удовольствия, что эту игру сопровождали, и того опыта, что мы получили в итоге... Так играет Дон Жуан, отстаивая свое право жить так, как он считает нужным, совершенно не раскаяваясь перед лицом смерти. Главное для него – наслаждение жизнью, без стремления дать этическую оценку этим наслаждениям. «Ребенок» Дон Жуан, увековеченный «ребенком» Моцартом. Наверное, поэтому часто таких игроков можно встретить среди мошенников и интриганов, ведь они тоже нарушают установленные нормы – например, бесподобный Фигаро Россини. А кульминацией такой «безнравственной» игры достигает Яго, радостный и торжествующий.

Отсутствие критериев эстетических значит, что для истинного игрока просто не существует искусства низкого и высокого, серьезного и несерьезного, настоящий игрок всегда готов отнестись с юмором и посмеяться в том числе и над музыкальными «святынями», пусть даже созданными им самим, и насладиться этим смехом. Совсем как «ребенок» Моцарт, теперь уже увековеченный «ребенком» Пушкиным – в «Моцарте и Сальери». Помнишь, читатель, этот эпизод в самом начале – Моцарт идет к другу Сальери, чтобы показать тому свое новое сочинение, и, проходя мимо трактира, слышит игру скрипача, перевирающего его собственную мелодию? Но будет лучше напомнить об

этом строками Александра Сергеевича –

Нет, мой друг Сальери!

Смешнее отроду ты ничего

Не слыхивал... Слепой скрипач в трактире

Разыгрывал voi che sapete. Чудо!

Не вытерпел, привел я скрипача

Чтоб угостить тебя его искусствам.

И слова Сальери –

Ты с этим шел ко мне

И мог остановиться у трактира

И слушать скрипача слепого! - Боже!

Ты, Моцарт, недостойн сам себя.

Наверное, Хворостовскому тоже при желании можно было бы предъявить подобные обвинения в легкомысленном отношении и к высокому искусству, и к своему дару – «...недостойн сам себя...» Но вот парадокс – его серьезное отношение к собственному таланту как раз и состоит в несерьезном, можно сказать детском (и здесь это – комплимент) отношении и к классическому искусству с его высоким предназначением, и к своему «звездному» статусу, и к прилипшему имиджу сексуального красавца... И когда он совершает поступки, на первый взгляд вредящие его профессиональной репутации, и вяжется в «неподходящие» проекты, то делает это именно потому, что очень-очень серьезно относится к своему таланту... Могу предположить, что тот Сальери, о котором написал Пушкин, испытывал бы сильное искушение отравить и Хворостовского тоже – имея такой мощный дар, разменивать его на какую-то эстраду, позволяя «малярам негодным» пятнать возвышенный образ классического оперного певца...

Но если нет никаких «норм» или «форматов», то, следовательно, нет и не может быть осуждения за то, что артист этим правилам не следует. Хотя артисту классическому так трудно оставаться ребенком на сцене, ведь его судят именно за соответствие критерию, эталону... В интервью, данном Хворостовским вместе с Кауфманом накануне их концерта («Hvorostovsky & friends»), журналистка выражает сожаление, что нельзя было заснять репетицию, впечатление от которой ничем не уступало самому концерту... Может, как раз потому, что пение на репетициях – это тоже чистая игра. Игра, в которой отсутствие суждения и осуждения – ключевой момент. Ведь на репетиции публика отсутствует, и, следовательно, артист волен выстраивать ход игры как ему заблагорассудится, иногда решаясь попробовать «трюки», недопустимые в условиях серьезного концерта, и позволяя себе просто пошутить и получить удовольствие от самого процесса пения. Здесь нет окончательного сценария, в любой момент ты можешь изменить его ход, ты абсолютно свободен в своих действиях, можешь поберечь голос и отказаться от исполнения высоких нот (и никто не упрекнет тебя в этом), а можешь, наоборот, даже передержать верхушку, просто чтобы проверить себя, можно позволить себе новые жесты, экспериментировать со смысловыми оттенками и не заботиться о том, как это воспримут. Можно побыть ребенком...

Но иногда это возможно и во время выступления... Судите сами – программа концерта, как правило, известна заранее. Если не публике, то по крайней мере оркестру или аккомпаниатору, то есть партнеру по игре. Артист выходит на сцену и – нет, не играет, он всего лишь показывает, на какую игру способен. Ему нужно произвести впечатление на публику, нужно заставить ее захотеть с ним играть. И, если у артиста такое стремление есть, то публика чаще всего не остается безучастной. Но происходит и обратный процесс – не только публика оценивает артиста, но и сама является объектом оценивания – артист тоже попутно решает, стоит ли эта публика настоящей игры или же просто добросовестно отработанной программы. Это процесс напоминает взаимное рассматривание (аналогичное ситуации «у вас – товар, у нас – купец»), с целью – оценить партнера. И вот только после такой «обязательной» программы начинается программа «произвольная», то

есть сама игра – когда наперед не знаешь, как она обернется (в смысле ее итога), но ясно только одно – это игра, от которой обе стороны получают огромное удовольствие. Да, пение на бис. Ведь «бис» – это уже, собственно, не концерт, в нем отсутствует самый главный критерий «игры на результат» – оценивание. «Бисы» – это не для оценки с точки зрения вокального (или какого-либо другого) искусства, это общение, настоящее общение артиста и публики. И в выборе этих «бисов» артист гораздо более свободен – можно спеть то или другое, смотря по настроению... И это то, что так любят все дети – элемент сюрприза, неожиданного подарка, и, со стороны артиста – радостное ожидание реакции – «Ну что, мой подарок понравился?» (заранее зная, что ответ будет – «да, конечно, спасибо!»). И звучат эти «бисы» часто гораздо более выигрышно – ведь артист может позволить себе расслабиться, получая удовольствие от пения и разделяя это удовольствие со слушателем, а не вздыхая с облегчением после аплодисментов (слава богу, получилось!). В «бисах» нет никакого напряжения, скованности – это настоящее дружеское общение, когда артист может быть уверен, что его любят, и разрешить себе быть самим собой. И эта часть, пусть по времени гораздо меньшая, и является кульминацией, целью всего предыдущего «исполнения» – ведь только теперь можно по-настоящему играть, играть, как дети... А если «бисов» нет, то и артист, и публика расстанутся взаимно недовольными, находя каждый для себя оправдание: публика – в профессиональном несовершенстве певца, а артист – в невосприимчивости аудитории. А ведь на самом деле причина такого недовольства в другом – поиграть-то не удалось... И любовь к «бисам» – это не проявление тщеславия со стороны артиста, это стремление ощутить удовлетворение игрока, нашедшего достойного партнера по игре.

И часто Хворостовский такого партнера в публике находит. Проявление того же игрового принципа есть в отдельных фрагментах его концертов – например, когда Суми Йо поет вместе с ним «Как много девушек хороших»; или дуэт Дон Жуана и Церлины, спетый терцетом с Сюриной и Домашенко; или «Катюша» в одном из концертов, когда дирижер К. Орбелян позволяет себе повернуться спиной к оркестру и дирижировать залом, который поет вместе с Хворостовским; или же «Sole mio», исполняемая в одной тесситуре с тенором Кауфманом; или «Очи черные» с цыганочкой в исполнении Анны Нетребко. Их не нужно оценивать как концертные номера, по критериям вокального мастерства, их вообще не нужно оценивать, так как это и есть воплощение игры – судя по тому удовольствию и радости, с которыми они воспринимаются и артистами, и публикой...

Не зря я снова вернулась ко взаимоотношениям артиста с публикой (как и обещала раньше). Потому что именно здесь Хворостовский совершенно точно действует как «ребенок». И игра эта называется – «Таланты и поклонники». В ней как раз и проявляется его детское упрямство, стремление во что бы то ни стало нарушить запрет, сопротивление навязанным правилам игры, страсть к экспериментированию, желание испытать что-то новое – не задумываясь о последствиях, просто потому что интересно... Желание играть в свою игру, пусть даже взрослым она кажется бессмысленной и вредной, и нежелание брать ответственность, неподчинение «форматированию»... А все эстетические критерии (классика или эстрада, высокое искусство или «не очень» высокое, или не искусство вообще) отступают на задний план по сравнению с удовольствием, получаемым от самой игры... И поклонники, как ты, читатель, уже догадался, выступают в роли «родителей», налагая ограничения на нестандартное поведение «ребенка», заставляя его играть в привычные им игры по ими же установленным правилам, вынуждая артиста пребывать в одном и том же амплуа.

Забавная мысль пришла мне в голову: почему-то у Хворостовского все «родительские» фигуры имеют свой реальный прототип и основаны на таких же реальных событиях. Реальность Симона не подлежит сомнению, равно как и реальность Вильгельма Телля или Бориса Годунова... Далее Риголетто – тоже имеющий свой прототип, шута Трибуле, который под пером Гюго преобразился, приобретя горб и хромоту и сохранив остроумие, язвительность и болтливость. А за фигурой Жермона вполне узнается Дюма-

отец (тоже, кстати, равнодушный к чарам Мари Дюплесси). Даже малеровский цикл «Kindertotenlieder» совершенно автобиографичен. Реальные, настоящие трагедии... Во «взрослых» играх доля реальности значительно уменьшается (может быть, за исключением «Бала-маскарада»), будучи сведена к историческому фону – как в «Трубадуре» или «Войне и мире», а в играх ребенка реальности и вовсе нет места – это уже результат фантазии, это вымысел, иногда, может, даже более реальный».

И Хворостовский действительно способен играть как ребенок. Нет, он не импровизирует и не сочиняет музыку, все его роли уже расписаны от ноты до ноты и спеты бесчисленное множество раз. Выступая в какой-либо роли или жанре, он каждый раз строго соблюдает внешнее соответствие правилам игры, привнося в этот ритуал единственный «неучтенный» фактор – свою индивидуальность... Он импровизирует образ... Хворостовский – очень сильный игрок, способный убедить, а иногда даже и навязать темп и интенсивность своей игры партнерам по сцене, в то же время внешне удерживаясь в рамках жанра и не нарушая правил. Спортсмен. И он играет по-другому – меняя роли, жанры, амплуа, стили – тем не менее оставаясь верным своей единственной страсти, Музыке... Как Казанова, постоянно меняя объект своего увлечения, всю свою энергию подчинил утолению его единственной страсти – женщинам... И если Казанову мы уже однажды, следуя за Цвейгом, назвали *homo eroticus*, то Хворостовского можно было бы назвать *homo canticus*... Хорошо, пусть кому-то сравнение с Казановой покажется очень поверхностным и прямолинейным (хотя отдадим должное этому блистательному гению обмана – да-да, гению...). Заменяем Казанову Дон-Жуаном, ведь это не такой реальный персонаж. Может, так будет даже более верно. Моцартовский герой (особенно это очевидно в «Don Giovanni: unmasked»), как мне представляется, переживает нечто подобное тому, что Хворостовский, говоря о себе, назвал «творческим кризисом». Это период взросления Дон-Жуана, связанный с появлением в его сознании такого понятия как ответственность, и осознание того факта, что планка этой ответственности с каждым годом становится выше и выше. Это раньше можно было играть, стремясь вместить в себя всю полноту и разнообразие жизни, меняя свои пристрастия, но не оставляя за собой разбитых сердец. Но что делать сейчас, когда ты уже вызвал не просто любовь, а страсть и поклонение, и тебя хотят видеть именно таким, и уже невозможно просто так взять и уйти, ничего не объясняя, невозможно избежать этой ответственности, зная, что оставляешь в душах горечь и сожаление, а может, и желание отомстить и уничтожить. Такие же противоречивые чувства испытывает Эльвира к Дон-Жуану. Ведь публике очень часто свойственна женская психология, даже если эта публика целиком состоит из одних мужчин. Наверное, этим азартом Дон Жуана объясняется сказанное Хворостовским в одном из интервью – чем публика холоднее, тем интереснее ее завоевывать. Потому что такая «холодность» – вызов для артиста, и искушению принять подобный вызов этот – может, не Дон Жуан, а тореадор Эскамильо? – просто не может противостоять... Или не Эскамильо, а Демон? Демон, стремящийся покорить Тамару. Когда Демон-Хворостовский на сцене, его практически полная неподвижность поначалу производит впечатление скованности, даже робости, смиренного ожидания приговора, неуверенности во взаимности. Но, чем больше вслушиваешься в этот голос, тем отчетливее понимаешь, что такая неподвижность – от совершеннейшей уверенности в своей власти. Этот Демон прекрасно знает, что сопротивляться ему невозможно, что ему вовсе не нужно прилагать никаких усилий, чтобы покорить слушателя. Достаточно всего лишь звука голоса, чтобы убедить, очаровать, завладеть душой...

Пожалуй, это прозвучит слегка странно, но меня упорно преследует навязчивая мысль об аналогии между отношениями Дон-Жуана с женщинами и отношениями артиста с публикой. Каждый из женских характеров, сопровождающих этого блестящего повесу, концентрирует в себе черты определенной части его поклонников. Например, такие слушатели, как Эльвира, о которой мы только что говорили – страстно влюбленные в своего героя (или созданный ими самими его портрет), упрекающие артиста в измене, не

стесняющиеся в резких словах, говоря о его нынешнем поведении, желающие убедить его изменить образ жизни, исправиться и вернуться к ним, снова стать таким же как раньше, и они будут любить его вечно... Готовые не задумываясь обвинить, но колеблющиеся, только им почудится намек на раскаяние... Или же как Донна Анна – вначале подпавшие под власть его неотразимого обаяния, но после «неправедного» поступка стремящиеся и вовсе уничтожить артиста, поставить на нем крест. Или как Церлина – не способные сопротивляться магнетизму артиста и чувствующие его правоту, но одновременно и не способные твердо и уверенно об этом заявить, подпадающие, причем очень легко, под влияние «профессионально компетентной» Донны Анны. Существуют еще потенциальные поклонники – как камеристка Донны Эльвиры, которую можно было бы завоевать, если бы та часть публики, что соответствует образам Донны Анны и Донны Эльвиры, не сделала это невозможным... Но Хворостовскому, как мне кажется, повезло с публикой немного больше, чем Дон-Жуану – с женщинами, и поэтому творческая жизнь Хворостовского складывается намного счастливее, чем жизнь неисправимого игрока Дон Жуана. И у него – другая задача. Можно остаться верным публике, но иногда это означает – изменить самому себе. И самое сложное здесь – не пойти на компромисс с самим собою, и в то же время найти моральное оправдание этой «верности себе».

Хворостовский импровизирует, но это совершенно особая импровизация – он каждый раз создает заново не музыку и даже не образ, а самого себя. Он импровизирует артиста Хворостовского... И делает это, играя в детские игры – может, несерьезно, может, безответственно, но всегда с удовольствием и самоотдачей. Потому что только так это возможно – быть артистом. Он сам играет в такие непредсказуемые игры – как ребенок – в своем творчестве, играет всегда, всю свою артистическую жизнь, именно он, а не его герои. Я однажды уже выразилась подобным образом – говоря о хороших играх, и пообещала к ним вернуться. Вот время и пришло, и ты, читатель, наверное, уже догадываешься, что наша игра скоро подойдет к концу, раз уж я стала выполнять обещания и раздавать долги. И этот круг замкнется, круг, в центре которого – человек, артист, Дмитрий Хворостовский... Итак, вот они, игры ребенка, хорошие игры, и они же –

Игры на всю жизнь.

Игры на всю жизнь

George Bernard Shaw:

The reasonable man adapts himself to the world;

The unreasonable man persists in trying to adapt the world to himself.

Therefore all progress depends on the unreasonable man.

И вольный перевод Андрея Макаревича:

Не стоит прогибаться под изменчивый мир –

Пусть лучше он прогнется под нас...

В одном из интервью Хворостовский процитировал Достоевского – «безнравственно не менять своих убеждений». Я уверена, что это даже не безнравственно, а просто-таки невозможно, ведь нерушимая твердость убеждений – чаще проявление инерции мышления, а не его последовательности... Сколько раз по мере своего рассказа я замечала, что начинаю противоречить написанному выше – мною же написанному – и менять направление нашего разговора. И теперь я снова (уже в который раз?) ловлю себя на этом. Помнишь, читатель, в самом начале я, говоря о понятии игры у Берна, заявила, что игры на всю жизнь – самые разрушительные. Это верно – если всю жизнь человек играет в одну-единственную игру, воплощает один-единственный сценарий, причем из тех, плохих игр. Не случайно здесь я нарушила логику повествования Эрика Берна, который именно играми на всю жизнь и начал рассказ об играх взрослых. Но с Хворостовским все происходит иначе, ведь в своем творчестве он играет во множество игр сразу, играет как ребенок, всегда со страстным увлечением, не деля музыку на высокую и низкую, каждый раз с радостью погружаясь в новую авантюру, новое приключение, и все это – хорошие игры...

Эпилог (немного преждевременный, а потому короткий).

«Зимняя сказка»

... Прекрасные сказки с таким же прекрасным финалом, о котором втайне мы всегда мечтаем – с примесью большей или меньшей доли скепсиса и цинизма – «и они жили долго и счастливо...». И, убаюканные их очарованием, мы засыпаем, и, возможно, нам приснится сон куда более диковинный – о той зимней сказке, которую Хворостовскому еще только предстоит нам рассказать... И порывы ветра за окном не пугают, мы даже можем услышать его песню – не всю, только отдельные фразы, и в памяти, уже погруженной в полудрему, возникают слова – но сейчас нам неохота вспоминать, откуда они –

в тревоге мирской суеты...

но тайна...

в грезах неведомых...

... кажется мне, что...

– и фермата вместо точки...

В разновидность игры

«Ах, вы просто великолепны, мистер Мергитройд!»

играла Ирина Царенко.

