

# Музыкальный театр

Научный обзор

УДК 782

DOI: 10.56620/2227-9997-2026-1-10-27



## Режиссерские подходы к современной оперной постановке



*Евгения Георгиевна Артемова*

*Московский городской педагогический университет,  
Москва, Россия,  
e\_art@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2850-6674>*

**Аннотация:** Современная оперная постановка находится в процессе постоянного поиска и трансформации: традиционные формы сценического искусства переосмысляются через призму новых режиссерских стратегий. В статье на примере премьерных спектаклей на сцене оперных театров Москвы рассматриваются актуальные на сегодняшний день подходы к оперной постановке, их художественные и концептуальные особенности, а также анализируется их влияние на восприятие оперы современной аудиторией. В поле внимания автора следующие спектакли сезона 2024/2025: «Андре Шенье» и «Анна Болейн» в Музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, «Ключ на мостовой, или муж за дверью» и «Похождения повесы» в театре «Геликон-опера», «Ванесса» и «Волшебная флейта» в Новой опере.

В процессе анализа особое внимание уделяется взаимодействию режиссуры, визуального искусства и музыкальной драматургии. В заключении отмечается, что разнообразие режиссерских подходов, применяемых в постановках оперных сочинений на современной сцене, свидетельствует о жизнеспособности жанра и его возможности адаптироваться к меняющимся культурным запросам.

**Ключевые слова:** опера, режиссура, современная постановка, интерпретация, музыкальный театр, визуальная драматургия

**Для цитирования:** Артемова Е. Г. Режиссерские подходы к современной оперной постановке // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2026. № 1. С. 10–27. DOI: 10.56620/2227-9997-2026-1-10-27

# Musical theater

Review article

## Director's approaches to modern opera production

*Evgeniya G. Artemova*

*Moscow City Pedagogical University, Moscow, Russia,  
e\_art@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2850-6674>*

**Abstract:** Modern opera production is in the process of constant search and transformation — traditional forms of stage art are rethought through the prism of new directorial strategies. The article, based on premiere performances on the stage of Moscow opera houses, examines current approaches to opera production, analyzes their artistic and conceptual features, as well as their influence on the perception of opera by modern audiences. The author's field of attention is the following performances of the 2024/2025 season: *Andrea Chenier* and *Anna Bolena* at the Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Musical Theater, *The Key on the Pavement, or the Husband at the Door* and *The Rake's Progress* at the Helikon Opera Theater, *Vanessa* and *The Magic Flute* at the Novaya Opera. In the process of analysis, special attention is paid to the interaction of directing music, visual art and dramaturgy. In conclusion, the diversity of directorial approaches applied in staging opera works on the contemporary stage testifies to the independence of the genre and its ability to adapt to my cultural needs.

**Keywords:** opera, directing, contemporary staging, interpretation, musical, visual dramaturgy

**For citation:** Artemova E. G. Director's approaches to modern opera production. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2026;(1):10-27. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2026-1-10-27

Оперный театр неизбежно эволюционирует под влиянием новых социальных и художественных парадигм. В рамках доминирующего сегодня режиссерского театра, возникшего более ста лет назад, можно наблюдать постоянные преобразования и новые тенденции. Буквальное прочтение либретто и точное следование композиторскому замыслу стало столь редким явлением на оперной сцене, что вызывает удивление, а иногда и разочарование зрительской аудитории. Современный слушатель все чаще ждет оригинальных режиссерских решений, и авторские интерпретации постановщиков гибко следуют как за запросами публики, так и за современными технологиями, нередко включая в поле современных оперных спектаклей элементы актуального искусства, мультимедийные технологии и нетрадиционные сценические решения.

В настоящей статье предпринята попытка на примере шести оперных премьер сезона 2024/2025 в Москве выявить тенденции, которыми отмечены режиссерские подходы к сценической трактовке оперы на современном этапе.

Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко представил в прошедшем сезоне две оперные премьеры, и обе из итальянского оперного наследия: опера «**Андре Шенье**» — самое известное сочинение итальянского композитора Умберто Джордано, одного из ярких представителей музыкального веризма, и шедевр эпохи бельканто «Анна Болейн» Гаэтано Доницетти, который нередко сравнивают с «Нормой» Винченцо Беллини в контексте противостояния двух мастеров бельканто, наилучшим образом раскрывших в этих сочинениях его лирическую и драматическую стороны.

«Андре Шенье» поставил художественный руководитель оперной труппы и главный режиссер театра Александр Титель, «Анну Болейн» — приглашенный режиссер Сергей Новиков, известный своими оригинальными интерпретациями оперных произведений.

Премьера «Андре Шенье» стала первой постановкой в России. Это сочинение о поэте Андре Шенье, очевидце и участнике революционных событий во Франции конца XVIII века, вдохновило на размышления инициатора и постановщика спектакля Александра Тителя. Вслед за композитором режиссер поднимает вопрос о роковой роли революций, несущих разрушение не только странам, но и отдельным людям, пытается понять логику процесса трансформации идеалов революции. Рассуждая о месте Художника в революции, о его ответственности перед настоящим и будущим, Александр Титель показывает «*любовь и искусство в хаосе революции*», выбрав это основной темой спектакля [1].

Музыка оперы Умберто Джордано, малоизвестная российскому слушателю, полна драматизма и богатейшей палитры эмоций, ярких индивидуальных характеристик и темброво-динамического разнообразия. В ней органично сплавлены стилизованные музыкальные мотивы XVIII века, знаменитые мелодии Великой французской революции, такие как *Çaira* и *Marseillaise*, и глубоко психологичные музыкальные характеристики, раскрывающие широкий спектр чувств главных персонажей — поэта-революционера Андре Шенье, его возлюбленной Магдалены, готовой ради любви на самопожертвование, Шарля Жерара, прошедшего трудный путь от слуги до революционера и осознавшего, что плоды революции не так однозначны.

В основе сюжета каждой картины оперы эпизоды революционных событий с 1789 по 1794 годы, переданные через жизнь отдельных людей: тех, кто сопротивлялся революции, как Графиня де Куаньи, и тех, кто видел в ней героический пафос — ее слуга Шарль Жерар, поэт Андре Шенье, но затем жестоко обжегся о ее плоды.

Визуальный ряд постановки, созданной Александром Боровским, наполнен динамичной символикой: в ярко красном каркасе сценографии с арочными



Илл. 1. «Андрей Шенье», МАМТ. Андре Шенье — Нажмиддин Мавлянов, Руше — Евгений Качуровский. Фото Сергея Родионова

Рис. 1. "Andrei Chenier", МАМТ. Andre Chenier — Nazhmiddin Mavlyanov, Rushe — Evgeny Kachurovsky. Photo by Sergei Rodionov

проемами угадывается образ здания эпохи классицизма, отсылающий к исторической эпохе. В первой картине, во время светского приема в доме графини де Куаньи (в который врывается толпа нищих), этот образ воспринимается как предвестник кровавых событий, а во второй, когда революционный террор в разгаре, улицы и кафе с разбитыми стеклами наполняют торговки, куртизанки и солдаты, он предстает символом разрухи. В третьей картине, где происходит революционный трибунал и вдохновители революции, среди которых Андре Шенье, становятся ее жертвами, красный каркас воспринимается символом террора. В последней картине, события которой разворачиваются в тюрьме Сен-Лазар, куда к приговоренному к смерти Андре Шенье проникает его возлюбленная Магдалена, обманным путем добившись подмены на осужденную, чтобы вместо нее принять смерть вместе с возлюбленным на эшафоте, красный каркас, заполненный серыми полотнами, падающими вниз, напоминает гильотину.

Магдалену, дочь графини де Куаньи, революция лишила всего — родных и близких, отчего дома, средств к существованию. У нее осталась лишь ее трепетная любовь к поэту, которая объединила их еще во время первой встречи, на приеме в доме графини... Пронеся свою любовь сквозь жерло революции, влюбленные противопоставили ее террору и приняли смерть как избавление от насилия, как единственную возможность остаться вместе навсегда. В центре последней картины — страстный дуэт Андре Шенье и Магдалены, воспеваящий всепобеждающую и всепрощающую любовь, он становится мажорной кульминацией лирической линии оперы.

Костюмы, выполненные Марией Боровской, также выдержаны в красной цветовой гамме. Разрабатывая 170 эскизов для спектакля, она вдохновлялась картинами эпохи раннего Ренессанса и создала изображения на платьях и камзолах в коллажной технике из фрагментов произведений Рубенса, Ван Дейка и Корреджо из коллекции Государственного Эрмитажа.

Приглашенный итальянский дирижер Пьетро Маццетти, впервые сотрудничавший в этой постановке с русским режиссером и высоко оценивший ресурсы труппы театра, создал драматичное и драматургически цельное музыкальное полотно, вместе с тем рафинированное по динамике и тембровой палитре.

Вокально непростые музыкальные партии, написанные Джордано, требуют высочайшего мастерства во владении голосом и техникой «*recitar cantando*» (мелодизированного речитатива). Солисты МАМТ обладают такими возможностями, и не в одном составе. Ведущие солисты, Нажмиддин Мавлянов в роли Андре Шенье, Елена Гусева в роли Маддалены, Антон Зараев, исполнивший Шарля Жерара, не только демонстрируют великолепное вокальное мастерство, но и столь глубоко раскрывают мир своих героев, что вовлекают слушателя в орбиту их внутренней жизни. Они заставляют переживать личную трагедию людей, судьба которых вплетена в события Французской революции, получившие глубоко трагичный разворот в либретто оперы, написанном Луиджи Иллики.

Постановка «Андре Шенье», ставшая российской премьерой великого сочинения Умберто Джордано, — значимое событие не только для Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, но и для всего музыкального мира страны.

Премьера оперы «**Анна Болейн**» Гаэтано Доницетти в постановке режиссера Сергея Новикова и главного дирижера МАМТ Феликса Коробова стала торжественным заключительным аккордом прошедшего театрального сезона.

В свое время «Анна Болейн» была первым сочинением в жанре лирической трагедии знаменитого итальянца, заслужившего до ее появления славу мастера комических опер. В списке его опусов оно заняло 33 место, но именно «Анна Болейн» оказалась рубежным произведением в творческой биографии композитора и после премьеры, состоявшейся в 1830 году в Милане, принесла ему международную известность.

На публику несомненно произвел впечатление сюжет, созданный либреттистом Феличе Романи по драмам М.-Ж. Шенье, А. Пеполи и И. Пиндемонтти, в которых повествуется о реальных событиях из истории английской династии Тюдоров. В центре сюжета — трагедия английской королевы Анны, жены короля Генриха VIII, прославившегося беспринципным, жестким нравом и своей любвеобильностью; в его личном списке оказалось шесть жен, Анна Болейн среди них заняла третье место. Некогда он женился на ней после семи отказов с ее стороны и даже сменил веру с католической на протестантскую из-за не одобряющего эту страсть Ватикана, но охладел к ней всего за два с половиной года, после рождения дочери, а не сына. Однако именно ее дочь Елизавета, пройдя тернистый путь, стала престолонаследницей и заняла английский трон на долгих 44 года — период, вошедший в историю Англии как «золотой век».

Музыка оперы открыла новые грани дара Доницетти. В прекрасных мелодиях бельканто и красочной партитуре, где оркестр оказался полноправным



Илл. 2. «Анна Болейн», МАМТ. Анна Болейн — Хибла Герзмава, Джейн Сеймур — Лариса Андреева. Фото Сергея Родионова

Рис. 2. "Anna Bolena", МАМТ. Anna Bolena — Hibla Gerzmava, Jane Seymour — Larisa Andreeva. Photo by Sergei Rodionov

участником музыкально-драматургического диалога, раскрылся стиль, который итальянцы называют психологическим описательным импрессионизмом, имея в виду подчинение сложнейших фиоритур «прекрасного пения» задаче психологически точной передачи чувств, переполняющих главных героев: благородной и страдающей Анны, ставшей неудобной своему мужу, плетущему вокруг нее интриги, которые привели ее на эшафот; ее соперницы и ближайшей фрейлины Джейн Сеймур, одновременно жаждущей власти и мучающейся угрызениями совести; первой юношеской любви Анны лорда Перси, оказавшегося в этот момент рядом с ней волею интриг ее супруга — его верное и влюбленное сердце заставило его взойти на эшафот вместе с возлюбленной; юного придворного музыканта Сметона, втайне грезившего об Анне и тоже попавшего под гнев Генриха XVIII.

Состав солистов театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко позволяет вводить в его репертуар оперы представителей классической эпохи бельканто — наряду с «Нормой» Беллини, появившейся в афише театра два года назад, а также «Лючией ди Ламмермур» Доницетти будет поставлена и «Анна Болейн», премьера которой знаменательна еще и тем, что эта опера — крайне редкий гость на российских сценах.

Театр ставит эти опысы со сложнейшими вокальными и драматическими задачами прежде всего в расчете на свою приму Хиблу Герзмаву. Она и в этой постановке является несомненным центром спектакля, демонстрирует свой великолепный дар сочетать феноменальную виртуозность титульной партии, освоенной ею ранее в знаменитом миланском театре La Scala, и ее глубокое драматическое наполнение. Чингис Аюшеев в роли влюбленного в Анну Перси, Маргарита Глазунова, исполнившая юного пажа Сметона, Габриел Дерель в роли Генриха VIII и Лариса Андреева в роли Джейн Сеймур составили достойный драматический ансамбль главной героине.

Феликс Коробов за оркестровым пультом собрал воедино звучание большого оперного полотна, поддержав солистов выверенной темброво-динамической фактурой.

Художественный облик спектакля Сергей Новиков вместе с художником Иваном Складчиковым и художником по свету Дамиром Исмагиловым продумал, ориентируясь на историческую достоверность. На сцене отсылка к эпохе Генриха VIII — тяжелые каменные стены, складывающиеся из декорации-трансформера в новые комбинации, и грузная, искусно инкрустированная мебель — воссоздают атмосферу Тауэра и Виндзора XVI века.

Костюмы не только органично дополняют постановку, но и являются ее художественной жемчужиной — Иван Складчиков, работающий в стиле историзма, придал особое значение разработке их эстетического ряда: тяжеловесные платья и камзолы из жаккарда и бархата, расшитые камнями и украшенные мехами, определившие неспешный склад режиссерской драматургии, береты с перьями, шпаги и туфли с пряжками — все эти детали увлекают зрителя в далекую Англию эпохи позднего Возрождения и несомненно будут оценены любителями роскоши и постановок музейного типа.

Афишу Московского театра «Геликон-опера» за прошедший сезон дополнили оперетта Жака Оффенбаха «Ключ на мостовой, или Муж за дверь» и философская притча Игоря Стравинского «Похождения повесы».

В репертуарном списке «Геликона», наряду со «Сказками Гофмана», «Прекрасной Еленой» и «Островом Тюлипатан», **«Ключ на мостовой, или Муж за дверь»** — уже четвертый шедевр прославленного родоначальника современной оперетты, которого за легкость и стройность музыкального письма называли «Моцартом Елисейских полей».

Впервые «Ключ на Мостовой» на либретто Леона Морана и Альфреда Делакура был поставлен 22 июня 1859 года в Париже, в театре Bouffes-Parisiens, созданном самим Оффенбахом, и с тех пор неизменно радует публику забавным сюжетом, триумфально шествуя по мировым сценам. Россия не стала исключением — здесь эта оперетта, полная добродушного и самобытного комизма, была известна под разными названиями, но неизменно пользовалась успехом и была любима публикой. А на основе знаменитой постановки 1977 года в Московском музыкальном театре имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко был создан телеспектакль.

Постановка Геликона, осуществленная на камерной сцене Белоколонного зала княгини Шаховской лауреатом Международного конкурса молодых оперных режиссеров «Нано-опера» Ольгой Мелкумовой, звучит на русском языке в переводе Варвары Гусевой. Дирижером-постановщиком, раскрывшим очарование сочинения Оффенбаха в стройном музыкальном ансамбле, выступил Артем Давыдов.

В традиционном для оперетты сюжете, изобилующем комичными ситуациями, центральными фигурами являются две прелестные девушки Сюзанна



Илл. 3. «Ключ на Мостовой», «Геликон-опера». Сюзанна — Ольга Давыдова, Флорестан — Давид Посулихин. Фото Антона Дубровского

Fig. 3. "The Key on the Bridge", "Helikon Opera". Susanna — Olga Davydova, Florestan — David Posulikhin. Photo by Anton Dubrovsky

и Розита, одна из которых только что вышла замуж за начальника полиции месье Мартена, а также юный композитор Флорестан, спасавшийся бегством от разъяренного мужа-рогоносца и оказавшийся волею судьбы в спальне чужой невесты. Затейливый сюжет, призванный развлекать публику, таит опасные для главных персонажей повороты, но, как водится, заканчивается добродушным финалом, в котором торжествует любовь.

Талант молодого режиссера с яркой фантазией и тонким юмором позволил создать фееричное действо, визуальную версию которого помогли оформить художник-постановщик Ростислав Протасов и художник по свету Денис Енюков. Автор оригинальной хореографии — Ксения Лисанская. В постановке также приняла участие драматург Ирина Горбенко.

Дело происходит в гостинице, подаренной своей невесте месье Мартеном, в которой по преданию бродят призраки первых хозяев — мужа и жены. И действительно, именно призраки первыми появляются на сцене, а затем сопровождают действие, усиливая комичность ситуаций.

Пространство номера Сюзанны в гостинице ограничено квадратом сцены в центре зрительских рядов. На заднике — окно и стена из ткани, сцена завалена подарочными коробками, из которых новобрачная достает то сковородку, в мечтах угрожая мужу, то вазу для цветов. Расположившаяся в центре композиции ванна, прикрытая тканью, в которую то и дело проваливаются герои сюжета, пытаясь на нее присесть, провоцирует все новые комичные ситуации.

В то время как капризная Сюзанна игриво щебечет подружке о том, что новоиспеченный муж не так уж идеален, рядом с ними в гофрированной трубе обнаруживается юный беглец, который может скомпрометировать честь невесты своим присутствием. Далее разыгрывается череда сцен, в которых юные особы думают о наиболее удачном способе избавиться от него, в то время как муж, жаждущий присоединиться к новобрачной, остается за закрытой две-

рю. Юные девы успевают заковать Флорестана в наручники, огреть по голове, связать, а потом снова освободить, параллельно не забывая пофлиртовать и пригубить бокальчик-другой веселящего напитка. Пикантность ситуации усиливается еще и тем, что ключ от двери случайно выпадает из окна...

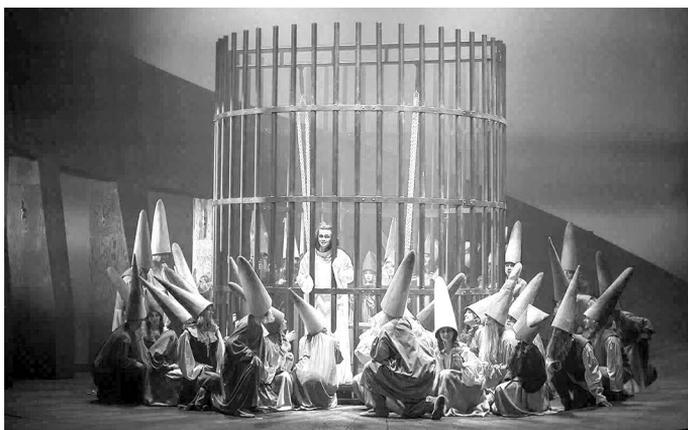
Преувеличенно комичные сценография и костюмы демонстрируют условность происходящего. Наиболее комичен кульминационный момент действия, когда месье Мартен, фигуру которого постановщики сделали гиперболично смешной, все-таки врывается в номер Сюзанны через окно в растрепанном и испачканном виде и, обнаружив юного повесу рядом с женой, исполняет пафосную арию о разрушенной былой любви, которая разительно контрастирует фарсовой обстановке на сцене. Подобный принцип режиссерского контраста смыслового и визуального ряда, являющийся визитной карточкой многих комических постановок, здесь становится одним из ведущих.

Звонкие солистки, непринужденно справившиеся с трудными партиями, Ольга Давыдова (Сюзанна) и Александра Соколова (Розита), артистичный Давид Посулихин в роли Флорестана, колоритный Михаил Никаноров в роли Мартена, Ольга Спицына и Антон Куренков (призраки) — по всему видно, весьма увлечены занимательным действием и с полной драматической отдачей передают режиссерский замысел.

Блистательный новый спектакль, несомненно, украсит афишу Геликон-оперы, предоставив зрителю возможность на час окунуться в беззаботный сюжет, который унесет далеко от современных тревог, в фантазийный веселый мир ярких образов Оффенбаха.

Игорь Стравинский, автор «**Похождений повесы**», завершивших сезон «Геликон-оперы», — композитор, чье имя на особом счету у этого театра. Именно с его оперы «Мавра» тридцать пять лет назад начинался путь «Геликона», с его именем назван самый большой зал, и именно его творчество для создателя «Геликон-оперы» Дмитрия Бертмана стало символом философии современного искусства, в которой русские корни соединяются с широким взглядом на мир. Бессменный худрук и режиссер «Геликона» Дмитрий Бертман черпает вдохновение в классических шедеврах, которые модернизирует с легкостью и игрой, присущих Стравинскому. И в опере «Похождениях повесы», ставшей ярким финалом оперного творчества композитора и соединившей классицистскую стройность с дерзким музыкальным языком современности, как для Стравинского, так и для Бертмана, за покровом стилизации, иронии и подчеркнутой театральности в изложении истории главного героя Тома Рейкуэлла, поддавшегося соблазну собственной тени, раскрывается трагедия человеческого существования. Желание быстро разбогатеть приводит его к внутреннему разрушению, а проводником становится воплощенное зло Ник Шэдоу — так трактуется в этом сочинении извечная мефистофельская тема.

Композитор, написавший эту оперу в 1951 году по мотивам одноименной серии гравюр XVIII столетия Уильяма Хогарта «Карьера мота» в интерпре-



Илл. 4. «Похождения повесы», «Геликон-опера». Том Рэйкуэлл — Даниил Гаркунов. Фото Ирины Шымчак  
Pic. 4. "The Rake's Progress", "Helikon Opera". Tom Rakewell — Daniil Garkunov. Photo by Irina Shimchak

тации либреттистов Уистана Одена и Честера Коллмена, в пике модным тогда поискам новых форм, «восстановил в правах» оперные клише, которые многими воспринимались как отжившие, и обратился к номерной структуре классической оперы с ее традиционными жанрами — ариями и речитативами, ансамблями и хорами, показав тем самым, что классический язык не устаревает и остается наилучшим для воплощения таких вечных тем, как борьба духа и плоти, добра и зла в человеческой душе.

Неудивительно, что эта опера востребована на мировых сценах. Только в личном режиссерском списке Дмитрия Бертмана это третье обращение к великой партитуре Стравинского — в 2000 году он ставил «Похождения повесы» в Volksoper Wien (Вена), а в 2016-м — в Финской национальной опере (Хельсинки). В России первым обращением к этому сочинению стала знаменитая постановка Бориса Покровского, Геннадия Рождественского и Иосифа Сумбаташвили в Камерном театре на Соколе в мае 1978 года. По просьбе Покровского перевод либретто с английского на русский язык тогда сделала мать Геннадия Рождественского Наталья Рождественская. Этот перевод теперь взят и за основу постановки в «Геликоне».

По сути, «Похождения повесы» — опера-притча. Недаром каждый из ее главных героев носит говорящую фамилию: у Тома Рейкуэлла она происходит от английского “rake” — повеса, у его постоянного спутника-искусителя Ника Шедоу означает «тень», а у Энн Трулав, юной возлюбленной Тома, — верную любовь. В финальной картине среди сумасшедших, воображающих себя персонажами античных мифов, являются Персефона, Орфей, Эвридика — герои неоклассических произведений Стравинского, повлиявших на образную концепцию «Похождений».

Визуально-режиссерское решение оперы в постановке Дмитрия Бертмана, австрийского художника Хартмута Шоргофера и художника по свету Дениса Енюкова отражает динамику партитуры Стравинского и изобилует симво-

лами. На видеозанавесе от действия к действию сгущаются тучи, освещение, как и краски сценографии, становятся все мрачнее и движутся от светлых и радостных тонов к густым цветам, к концу спектакля на сцене и вовсе преобладает черный, а появившаяся во втором действии сценографическая конструкция, напоминающая воронку, словно бы затягивающую главного героя в бездну в кульминационной сцене игры в карты, где Том выигрывает у Шэдоу, но лишается разума, обнажает свое жерло перед зрителем.

Авторы спектакля создают визуальные арки, подчеркивая классицистски стройную музыкальную композицию: в первом действии и в финале появляются качели, на которых раскачиваются в начале Энн, а в конце Том — этот емкий образ символизирует романтические надежды, взлеты и падения на жизненном пути. А игрушечные гномы, населяющие весенний сад Энн в первом действии, вновь напоминают о себе — их цветные колпаки появляются на сумасшедших в Бедламе, повисающих в финальной сцене на решетке, внутри которой трагически заканчивает свой путь главный герой.

В костюмах заметен современный ироничный взгляд на эпоху барокко: стилизованные пышные юбки и голые каркасы кринолинов, растрепанные цветные парики и шляпы с букетами перьев, туфли с пряжками по фасону XVIII века на полуголых девицах легкого поведения. И даже барочный блеск одежд на бородатой Бабе-турчанке — все это вкупе с эротичной хореографией Эдвальда Смирнова говорит об искусном и саркастичном диалоге с историей, подобном тому, который вел Стравинский в своей музыке.

Непростая партитура оперы весьма неплохо освоена музыкальным составом театра под руководством дирижера-постановщика Валерия Кириянова. В особенности хороши солисты, исполняющие заглавные партии: недавно вошедший в труппу «Геликон-оперы» по результатам III Молодежной программы театра Даниил Гаркунов, продемонстрировавший в роли Тома Рэйкуэлла прекрасную вокально-драматическую подготовку; Александра Соколова, пополнившая состав солистов театра после II Молодежной программы театра и прекрасно исполнившая непосредственную и трогательную Энн Трулав; маститый Константин Бржинский, представший в образе брутального Ника Шэдоу.

Когда Стравинский увидел литографический цикл Хогарта в Чикагском институте искусств, он живо представил оперные сцены, хотя полагал, что его «Повесу» будет реализовать легче музыкально, чем сценически. Однако новый спектакль «Геликона» хорош тем, что равновесие между музыкальным и сценическим элементами достигнуто.

Два премьерных спектакля театра «Новая опера» — это радикально противоположные по стилистике и содержанию опусы: «Ванесса» Сэмюэла Барбера, открывшая традиционный Крещенский фестиваль и приуроченная к 115-летию со дня рождения американского композитора (сочинение, представленное российской публике впервые), и всем хорошо известная «Волшебная флейта» в новой semi-stage версии.



Илл. 5. «Ванесса», Новая опера. Ванесса — Ольга Стародубова, Доктор — Илья Кузьмин. Фото Екатерины Христовой

Рис. 5. "Vanessa", Novaya Opera: Vanessa — Olga Starodubova, Doctor — Ilya Kuzmin. Photo by Ekaterina Khristova

Творчество Сэмюэла Барбера, которого часто называют неоромантиком, как и лучшая, по признанию критиков, его опера «Ванесса», мало известны российскому слушателю. Открывая незнакомые страницы мировой музыкальной истории на сцене отечественного театра, Новая опера продолжает следовать творческому кредо своего основателя Евгения Колобова, пополняя репертуар малоизвестными опусами.

«Ванесса» в свое время стала результатом 20-летних поисков Барбера на подступах к оперному жанру — сюжет для ее либретто композитору подсказал друг Дж.К. Менотти, известный своими операми, для которых всегда сам писал либретто. Став либреттистом оперы Барбера, он выбрал основой фабулы сборник датской писательницы Карен Бликсен «Семь фантастических историй».

Исследователи отмечают близость сюжета оперы к жанру готического романа и фильмам ужасов, проводя параллели и с творчеством Альфреда Хичкока и с важными для американской драматургии пьесами (например, «Трамвай «Желание»» Т. Уильямса). Сочинение перекликается и с отдельными сочинениями европейской оперной традиции XX века — «Саломеей» Р. Штрауса, «Замком герцога Синяя Борода» Б. Бартока.

В сюжетно-музыкальном содержании «Ванессы» ощущаются пустота, одиночество, ожидание, нагнетание напряженности.

Менотти извлек из литературного первоисточника в основном образы и символы, создав тем самым дополнительный ореол таинственности и неоднозначности в сценическом повествовании. Однако приглашенный драматический режиссер Дмитрий Волкострелов, обладатель «Золотой маски», не ставит во главу сценического решения эти качества, избирая для реализации своего художественного замысла прием «кино в театре». Осуществить его помогли художник-постановщик Лёша Лобанов, видеохудожник Игорь Домашкевич и художник по свету Константин Бинкин.

Традиционно наиболее популярной деталью визуально-сценической трактовки этого сюжета со времени блистательно прошедшей премьеры в Метрополитен-опере в 1958 году европейские и американские постановщики выбирали зеркало как символ истины и состояния главной героини Ванессы, ждущей по сюжету двадцать лет возвращения своего возлюбленного Анатоля и не желающей видеть увядания своей красоты, в связи с чем в доме занавешены все зеркала.

Авторы спектакля Новой оперы пошли по другому пути — они вообще не акцентируют внимание на зеркалах, которые весьма фрагментарно присутствуют в созданном ими многомерном пространстве, но в их спектакле имеются свои символы.

Главная визуальная идея постановки — это идея съемок кинофильма, создающих на протяжении всего спектакля на авансцене безмолвную суету съемочной группы. Три прозрачных экрана над сценой демонстрируют отснятый черно-белый материал, фрагментированный, подобно сознанию двух главных героинь — Ванессы и ее племянницы Эрики, выбравших страдания по фантомному образу Анатоля. Довольно скоро появляется его сын, тоже Анатоль, который вначале соблазняет молодую племянницу, а после ее отказа выйти за него замуж переключает внимание на тетюшку бальзаковского возраста, которая влюбляется в него как в копию того, кого она столько лет ждала.

Однако в повествование врезается новая драматическая деталь, свойственная романтическим сюжетам: счастью препятствует выходка Эрики, ждущей ребенка от Анатоля и пожелавшей избавиться от него, уйдя в морозную ночь. Кстати, ночь и зима — тоже символы этой драмы, напоминающие о безысходности психологического состояния героинь, страдающих от заикленности сознания на воображаемом образе мужчины.

Эта безысходность подчеркивается еще одним символическим сценическим решением — над непрерывной киносъемкой вторым этажом декораций располагаются три комнаты-ячейки, в которых возникают новые комбинации трех основных персонажей этого повествования — Ванессы, Эрики и Анатоля. Отгороженные от реальной жизни прозрачными экранами с фрагментами черно-белого кино, они замкнуты — каждый в своей ячейке, декорации которой обновляются, но никто не выходит за ее рамки, никогда не касается другого. При этом на Ванессе в начале и в конце повествования символично появляется пижама тюремной вертикально-полосатой расцветки.

Несмотря на то, что в финале оперы Анатоль с Ванессой покидают злополучный дом ожиданий и направляются в Париж, Эрика, перехватив эстафету ожиданий, снова завешивает зеркала и остается ждать неизвестно кого, отгородившись от внешнего мира в своей внутренней тюрьме.

Так, сценическое решение содержит немало интересных символических моментов, транслирующих отдельные идеи романа, но прием «кино в театре» существенно отдаляет от таинственной и психологически напряженной атмосферы оперы, задуманной композитором.

В сочинении Барбера присутствует камерность: трое главных героев и трое второстепенных — между ними разыгрывается непростая символическая драма. Однако ей противоречит режиссерская идея многолюдных киносъемок, указывающих на нереалистичность сценической истории, избытие людей на сцене не дает фиксировать внимание на главном — чувствах и психологических состояниях героев.

Три плана сценического повествования с разным содержанием не способствуют погружению в ореол чувственности и таинственности сюжетно-музыкальной композиции — попытка уследить за всеми тремя существенно отвлекает от эмоционально насыщенной и остро экспрессивной музыки, нюансы которой доносят исполнители под руководством дирижера Андрея Лебедева. Декламационно-мелодический стиль речитатива драматически ярко и чувственно передают исполнители как вокальных партий (Ольга Стародубова — Ванесса, Гаяне Бабаджанян — Эрика, Карлен Манукян — Анатолий), так и драматических, исполненных артистами, дублирующими основных героев в немом действии киносъемок (Наталья Сапецкая, Серафима Гоцанская, Алексей Мартынов).

Музыкальная драматургия, присутствующая в партитуре Барбера, слабо отражена в действии, ибо оно ни в каком из трех пластов визуального ряда никак с нею не соотносено.

После премьеры «Ванессы» в Метрополитен-опере под руководством Димитриса Митропулоса, назвавшего ее большой американской оперой, сочинение было воспринято как большое событие, а впоследствии удостоилось Пулитцеровской премии, став первой американской оперой, представленной на Зальцбургском фестивале. История подтвердила популярность «Ванессы», которая насчитывает уже не одну запись и не одну постановку на американских и европейских сценах. Отныне спектакль Новой оперы предоставит возможность и российскому зрителю прикоснуться к яркой музыке, ставшей уже американской классикой. И несмотря на то, что режиссер представил зрителю своеобразный взгляд со стороны на сюжет, несколько отдаляющий от идей композитора, безусловно присутствующая в постановке оригинальность сценических решений, судя по реакции зала, не оставила равнодушными зрительскую аудиторию. Ибо в наше время доминирования визуальной культуры именно неординарность сценических трактовок позволяет с большей вероятностью популяризовать оперные опыты, привлекая в театр молодежь.

Новая semi-stage версия последнего театрального шедевра Вольфганга Амадея Моцарта — сказки-притчи «Волшебная флейта», написанной на затейливое либретто Э. Шиканедера по сказке «Лулу, или Волшебная флейта» К. Виланда, а также задействовавшей множество других источников — от сказок, поэм и опер до масонской символики. Постановка инициирована дирижером-постановщиком Филиппом Чижевским, основателем ансамбля *Questa Musica*, а ныне художественным руководителем Государственного академи-

ческого симфонического оркестра России имени Е. Ф. Светланова и главным дирижером Государственного академического камерного оркестра России, не раз сотрудничавшим с Новой оперой. Совместно с режиссером постановки Егором Перегудовым, художественным руководителем театра имени Вл. Маяковского и лауреатом ряда престижных театральных премий, они создали весьма оригинальный посыл для последующей реализации полной сценической версии знаменитой оперы.

В «Волшебной флейте», устойчиво привлекающей внимание постановщиков по всему миру с самой первой триумфальной премьеры в венском театре «Ауф дер Виден» в 1791 году, как известно, закодированы в сказочно-аллегорической форме многие духовно-философские смыслы, недаром Вагнер называл его непревзойденным шедевром немецкой оперы, а Бетховен считал, что в нем, как в компендиуме, собраны практически все жанры музыки — от песни до фуги.

Трудно найти театр, в котором бы не шла «Волшебная флейта». Только Новая опера обращается к этому сочинению уже в третий раз — первая его постановка шла в театре с 2006 по 2013 годы, а в 2020 году опера звучала на сцене театра в сокращенной версии с жанровым определением «Сказка с картинками».

Тем сложнее сказать новое слово в интерпретации знаменитого шедевра. Однако постановочной команде нового спектакля это удалось.

Придавая большое значение стилистической точности, Филипп Чижевский прежде всего позаботился о том, чтобы приблизить звучание к оригинальному, введя в состав оркестра аутентичные инструменты: натуральные трубы и сакбуты — предшественники тромбона. Кроме того, в оркестр был введен хаммерклавир, созданный специально для театра Новая Опера мастерской Пола МакНалти по образцу хаммерклавира Вольфганга Амадея Моцарта — инструмента работы мастера XVIII века Антона Вальтера. Партию хаммерклавира исполнила Александра Коренева. А в качестве концертмейстера оркестра был приглашен скрипач Роман Викулов, который сотрудничал с Филиппом Чижевским в ансамбле *Questa Musica*.

Филипп Чижевский считает, что *«играть Моцарта — это как лихачить за рулем, должен быть азарт, интерес и опасность... У Моцарта "повороты" должны быть более резкими и лихими, а "грав" — еще более эксцентричным. Если ты обычно едешь 100 км/ч, то здесь должно быть 300 км/ч»* [2].

Он в полной мере демонстрирует это «лихачество» за дирижерским пультом, с особым творческим посылом подходя к трактовке темпов и выстраивая самобытную темподинамическую партитуру.

Музыкальная трактовка, которую предложил публике маэстро, недаром привела в восторг слушателей, долго не отпускавших исполнителей дружными аплодисментами. Филиппу Чижевскому удалось не просто выстроить прекрасный музыкальный концепт, в котором прослеживается ясная и цельная архитектурная целостность, достигнут безупречный вокально-оркестровый ансамбль. Ему удалось словно бы оживить дух Моцарта — легкий и радостный.

Искрометность и блеск, с которыми Филипп Чижевский подошел к прочтению этой великой партитуры, захватили и состав исполнителей, продемонстрировавших великолепный вокал вместе с драматической увлеченностью.

На партию Царицы ночи была приглашена Надежда Павлова — солистка Пермского театра оперы и балета имени П. И. Чайковского и Нижегородского театра оперы и балета имени А. С. Пушкина, приглашенная солистка Большого театра России, заслуженная артистка РФ, лауреат премий «Золотая Маска», «Онегин», *Casta Diva*. Ее появление на сцене стало центром внимания публики, несмотря на то, что именно партия Царицы ночи стала дебютной в вокальной истории певицы, она продемонстрировала безупречную колоратуру, в которой сочетается точность исполнения с богатством интонирования и владения динамическими нюансами.

Партии других героев оперы исполнили как приглашенные артисты, так и солисты Новой оперы. В роли Памины выступила солистка Нижегородского театра оперы и балета имени А. С. Пушкина, обладательница кристального сопрано Гаина Круч, создавшая утонченный образ девушки; Тамино исполнил солист Новой Оперы Алексей Татаринцев, продемонстрировав замечательное единство вокально-драматического посыла; в роли колоритного Папагено выступил солист Нижегородского театра оперы и балета имени А. С. Пушкина и Камерной сцены имени Б. А. Покровского Большого театра России Константин Сучков; Зарастро исполнил солист Новой Оперы Алексей Антонов.

Для Филиппа Чижевского принципиально важно было фонетическое единство исполнения, поэтому как арии, так и разговорные диалоги, которых довольно много в этом жанре немецкого зингшпиля, звучат в оригинале — на немецком языке в замечательном исполнении приглашенных драматических артистов Дмитрия Гизбрехта из Ленкома и Анастасии Волинской из РАМТа.

А слушателю в овертитрах предоставлен весьма увлекательный перевод режиссера постановки Егора Перегудова. Для него это сочинение — «глубокая и философская история», он так комментирует его восприятие: *«Мы даже размышляли о параллели с творчеством Льва Николаевича Толстого, с его воспоминаниями о детстве, с его ощущением непротivления злу насилieм. Как в фильме “Долгое прощание”: притчи пишут народы, а не авторы. Ты не можешь взять и написать притчу, она должна рождаться и образовываться с течением столетий. И “Волиeбная флейта” этим наполнена. В ней есть философское содержание, которое спрятано за игровой природой, масонской символикой. Мы знаем, что опера создавалась параллельно с Реквиемом. Если рассматривать музыку как завещание Моцарта, то Реквием — роковое, трагическое, а “Волиeбная флейта” — легкое, игровое, но от того не менее содержательное и значимое»* [2].

Несмотря на то, что режиссерские функции Егора Перегудова были ограничены рамками semi-stage версии, он продемонстрировал свое видение пространственного освоения сцены, создав искусную диспозицию большого состава исполнителей по отношению друг к другу и зарядив их верным посылом для точного раскрытия драматургического концепта оперы Моцарта.

В новой постановке также были задействованы главный художник по свету Новой Оперы Майя Шавдатуашвили и главный хормейстер театра Юлия Сенюкова, под чьим руководством в театре всегда бывает безупречный хор.

Новая постановка — безусловная удача в репертуаре театра. Остается лишь надеяться, что со временем она раскроется в полной сценической версии.

Таким образом, на примере московских театров можно видеть, что спектр режиссерских подходов охватывает методы от классических музейных постановок до оригинальных, сокрушающих шаблоны и экспериментирующих с соединением оригинальных оперных текстов, и современных технологий.

Нетрадиционные постановки по-разному влияют на восприятие слушателей, зачастую вызывая полярные реакции: от восторга до резкого неприятия. Однако очевидным для современного оперного театра становится тот факт, что именно они привлекают новую аудиторию, расширяя границы оперного искусства и вовлекая в орбиту оперной постановки самые разные категории слушателей. О неуклонно растущем интересе к опере свидетельствует постоянный аншлаг в залах. Современная режиссура делает оперу более доступной для молодого поколения, чему немало способствует интеграция в постановки актуального визуального языка, основанного на современных технологиях и инновационных художественных решениях.

Таким образом, можно говорить о том, что современная оперная режиссура сегодня представляет собой динамичное поле экспериментов, в котором органично сочетаются традиция и новаторство. Оно ориентировано на изменяющиеся потребности общества и возможности новых технологий. Разнообразие подходов — от традиционных до ультрасовременных решений — свидетельствует о жизнеспособности жанра и его способности адаптироваться к меняющимся социально-культурным запросам.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

---

1. Андре Шенье. Буклет к спектаклю. — Москва: МАМТ имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, 2024. — 68 с.
2. Волшебная флейта. Буклет к спектаклю. — Москва: Новая опера, 2025. — 32 с.
3. Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие. — Москва: Кабинетный ученый, 2016. — 388 с.
4. Логинова М. В. Онтология выразительных форм в культуре // Вестник Мордовского ун-та. — 2014. — № 4. — С. 207–215.
5. Ротбаум Л. Опера и ее сценическое воплощение. Записки режиссера. — Москва: Советский композитор, 1980. — 262 с.
6. Спорышев В. П. Режиссерская опера в контексте современной музыкальной культуры: специальность 24.00.01 Теория и история культуры. Диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии. ФГБОУ ВО Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова. — Саранск, 2020. — 174 с.
7. Чепинога А. В. Проблемы интерпретации в режиссуре оперного спектакля на рубеже XX–XXI веков в России: специальность 17.00.01 Театральное искусство: диссертация

ция на соискание ученой степени доктора искусствоведения. ФГБОУ ВО Российский институт театрального искусства — ГИТИС, 2018. — 365 с.

8. *Шапинская Е. Н., Цодоков Е. С.* Опера в эпоху «посткультуры»: трансформация культурной формы или смерть жанра? // Культура культуры. 2024. № 3. Текст: электронный [сайт]. — URL: <http://www.cult-cult.ru/opera-paradox-3-opera-in-the-post-culture-period-transformation-of-the-cultural> (дата обращения: 02.02.2026).

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

**Е. Г. Артемова** — доктор искусствоведения, профессор департамента музыкального искусства Московского городского педагогического университета.

#### REFERENCES

1. Andre Shen'ye [Andre Chenier]. Buklet k spektaklyu. M.: Moskovskiy akademicheskiy teatr imeni K. S. Stanislavskogo i V. I. Nemirovicha-Danchenko, 2024. 68 p.
2. Volshebnaya fleyta [The Magic Flute]. Buklet k spektaklyu. Moscow: Novaya opera, 2025. 32 p.
3. *Akulov Ye.A.* Opernaya muzyka i stsenicheskoye deystviye [Opera music and stage action]. Moscow: Kabinet uchonogo, 2016. 388 p.
4. *Loginova M. V.* Ontologiya vyrazitel'nykh form v kul'ture [Ontology of expressive forms in culture] // Vestnik Mordovskogo universiteta. 2014. № 4. P. 207–215.
5. *Rotbaum L.* Opera i yeyo stsenicheskoye voploshcheniye [Opera and its stage embodiment]. Zаметki rezhissora. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. 262 p.
6. *Sporyshev V. P.* Rezhissorskaya opera v kontekste sovremennoy muzykal'noy kul'tury [Director's opera in the context of contemporary musical culture]: spetsial'nost' 24.00.01 Teoriya i istoriya kul'tury. Dissertatsiya na soiskaniye uchonoy stepeni kandidata kul'turologii. MGU imeni M. V. Lomonosova. Saransk, 2020. 174 p.
7. *Chepinoga A. V.* Problemy interpretatsii v rezhissure opernogo spektaklya na rubeshe XX–XXI vekov v Rossii [Problems of interpretation in directing an opera performance on the stage of the 20th–21st centuries in Russia]: spetsial'nost' 17.00.01 Teatral'noye iskusstvo: dissertatsiya na soiskaniye uchonoy stepeni doktora iskusstvovedeniya. Rossiyskiy institut teatral'nogo iskusstva — GITIS, 2018. 365 p.
8. *Shapinskaya Ye.N., Tsodokov Ye.S.* Opera v epokhu "postkul'tury": Transformatsiya kul'turnoy formy ili smert' zhanra? [Opera in the era of "postculture": Transformation of cultural form or death of a genre?] // Kul'tura kul'tury. 2024. № 3. Tekst: elektronnyy [sayt]. URL: <http://www.cult-cult.ru/opera-paradox-3-opera-in-the-post-culture-period-transformation-of-the-cultural> (accessed: 02.02.2026).

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

**Evgeniya G. Artemova** — Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Moscow City Pedagogical University.

Поступила в редакцию / Received: 06.11.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 10.12.2025

Принята к публикации / Accepted: 28.12.2025