

К ПРОБЛЕМЕ РЕЖИССЕРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОПЕРЫ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

Евгения Артемова

Предлагая читателю познакомиться с новыми постановками классических опер, появившимися в первой половине сезона 2019–2020 гг. на сценах московских музыкальных театров, акцентируем внимание на одной из важных проблем — режиссерской интерпретации классических сочинений на современной оперной сцене. Тезис о том, что музыкально-театральное искусство должно быть созвучно сегодняшнему дню, практически стал аксиомой. Со времени появления первого режиссерского оперного театра — МАМТа им. К. С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко — прошло уже более ста лет, за этот период понятие «актуальной режиссуры» в опере приобрело практически терминологическое значение. Но в чем заключается эта актуальность, и в чем должна выражаться «созвучность» классической оперы сегодняшнему дню на современной сцене? Имеет ли право режиссер на театральную интерпретацию классических сочинений, искажающую замысел композитора? И должен ли он соотносить свой замысел с концепцией автора, или концепции композитора и режиссера имеют равноправное значение в оперной постановке? Эти вопросы сегодня относятся к разряду дискуссионных и вряд ли имеют однозначный ответ. Однако они стоят перед музыкально-театральной общественностью, поскольку современная практика оперных постановок предлагает вниманию слушателя многообразный спектр режиссерских решений, требующих исторического и теоретического осмысления.

Одним из первых авторов, предпринявших попытку типологизации режиссерского видения оперной классики еще десять лет назад, стал оперный критик Евгений Цодоков. В основе его классификации — следующие положения:

- театрализация оперы имеет в своей основе музыкальный текст, принципиально отличающийся от словесного своими онтологическими свойствами, что не может не учитываться постановщиком;

- оперная режиссура — искусство исполнительское, и оно призвано интерпретировать уже законченное произведение, автором которого является композитор.

На основе этих положений Цодоков выделил четыре типа современных подходов режиссеров к опере.

1. *Натурализм, или тотальный аутентизм*, то есть попытка поставить оперу точно так, как это было в стародавние времена на мировой премьере — явление, крайне редко встречающееся сегодня.

2. *Исторический реализм*, под которым подразумевается бережное сохранение традиций прошлого, но с учетом изменившихся современных исторических, жизненных и художественных реалий, стремление сохранить «дух» эпохи, принимая во внимание новейшие технические постановочные средства и современные музыкальные инструменты.

3. *Постмодернистская «современная режиссура»*, широко распространенная во второй половине XX в. — это режиссерский подход, подразумевающий полный разрыв с авторским замыслом и классическими постановочными традициями.

4. *Музыкально-поэтический символизм* как постановочный принцип, нацеленный на максимальное использование основных свойств музыки, с обязательным сохранением *духа* сочинения — именно здесь Цодоков видит наиболее эффективный путь к визуализации оперной постановки, выводя его как следующий закон: любые внемузыкальные художественные средства интерпретации в оперном искусстве плодотворны в той мере, в какой они усиливают и «обнажают» художественные смыслы основной оперной субстанции — музыки.

Выделим третий тип режиссуры из вышперечисленных как наиболее распространенный сегодня и поясним, что под ним имеет в виду Цодоков: «Среди его основных методов — так называемая актуализация сюжета (механический перенос действия в другую эпоху со ссылками на “вечные темы” и нарративы, с декларируемой целью усиления смысловых аллюзий), господство так называемых “перпендикуляров” (выражение Б. Покровского) и вытекающая из всего этого повышенная метафоричность без границ, доходящая до абсурда. Сюда можно добавить также эклектизм, “клиповость”, эпатаж, использование элементов хэппенинга и перформанса, и в результате, подчас, выход за пределы произведения как законченного артефакта. При таком подходе может допускаться любая “отсебятина” как смысловая, так и с точки зрения примет времени и эпохи. Зрителю предлагается разгадывать “ребусы” постановщика. Философией режиссера становятся крайний субъективизм и метафизически понимаемая свобода творчества» [3].

Именно этот тип режиссерских постановок недавно по-своему дифференцировала музыкальный критик Екатерина Кретьева в рамках Круглого стола оперных критиков и режиссеров, прошедшего во время Четвертого Всероссийского фестиваля музыкальных театров «Видеть музыку». Она предложила свой подход к типологизации современных постановок оперы, а именно

такую градацию: 1) игнорирование смысла; 2) кавер-версия текста; 3) кавер-версия действия; 4) отказ от текста.

Заметим, что это разделение весьма условно, поскольку охватывает далеко не все версии режиссерской работы с авторским текстом на современной сцене, но заслуживает внимания как попытка осмысления наиболее распространенных типов актуальной оперной режиссуры. Думается, к этому необходимо добавить, что во всех случаях, когда происходит игнорирование авторского смысла, к которому в случае с кавер-версией текста или действия приращиваются новые смыслы, требуется коррекция названия, поскольку подобная театрализация уже является не интерпретацией авторской партитуры, а режиссерским опусом, в котором он декларирует собственные смыслы, сопровождаемые по той или иной причине выбранной им музыкой. Как следствие, вряд ли подобный спектакль соответствует в сознании слушателя ожидаемому исходному композиторскому сочинению и его названию. А игнорировать право аудитории быть достоверно информированной при покупке билетов на спектакль не перспективно для менеджмента театров.

С обозначенных позиций рассмотрим спектакли, появившиеся на московских сценах в первой половине текущего сезона.

Детский музыкальный театр имени Н.И. Сац представил раритетную премьеру из барочного репертуара — оперу Стефано Ланди «**Святой Алексей**». Это первое исполнение в России было осуществлено силами студентов и педагогов Международной Академии старинной музыки OPERA OMNIA, три года назад основанной худруком театра Георгием Исаакием и английским экспертом барочной музыки Маэстро Эндрю Лоуренсом-Кингом. Творчество Стефано Ланди, считавшегося едва ли не самым выдающимся композитором времен правления папы римского Урбана VIII Барберини (1623–1644), сродни по духу произведениям скульптора Лоренцо Бернини и художника Сальваторе Розы. Его «Святой Алексей» представлял собой прекрасный образец религиозной драмы — жанра, берущего начало от римских религиозных музыкальных представлений рубежа XVI–XVII веков. В «Святом Алексии» этот жанр достиг совершенно нового уровня: здесь все средства тогдашней драмы — и юмор, и драматургия, и образность — служат делу религиозной проповеди. А главным героем впервые в истории оперы становится исторический, а не мифологический персонаж.

Стефано Ланди вместе со своим либреттистом Джулио Роспильози представляют яркую последовательность драматических и сценографических контрастов. «Святой Алексей» содержит все самые популярные топосы барочной музыки-драмы: классическая античность и городская утонченность, небеса и ад, плач, комедия, чтение писем, маскировка, посланники, ангелы и демоны, и даже два *Commedia dell'Arte zanni*, клоуны в роли слуг. Все это композитор и либреттист сочетают самым органичным образом. Генеральная линия, повествующая о страданиях Святого Алексея, отрекшегося от земных ценностей во имя обретения Царствия Небесного, переплетается с мистической, в которой за душу главного героя борются аллегорические персонажи

Ангел и Демон. А комические эпизоды, связанные с развитием линии потешных слуг и «блеющими» хорами чертей, пародирующих церковные песнопения, уравнивают драматически-религиозный градус, играя роль «разрядки» и иронических комментариев к основному сюжету.

«Святой Алексей» завоевал признание римской публики и репутацию одного из лучших сочинений своего времени. Его многоплановый сюжет реализован удивительно искусно в музыке Ланди, где высокий слог барочной риторики сочетается с моментами простыми и безыскусственными: народный праздник незатейлив и задорен, в сцене смерти Святой Алексей поет простую трогательную песню, призывая скорей прийти долгожданное избавление от страданий. Скорбь Эвфемiano, отца Алексея, его матери и невесты изображена искренне и благородно. Масштабные хоровые финалы играют роль обобщений, обогащая палитру музыкальных красок.

Исполнение этого сочинения в московской постановке приятно удивило, несмотря на краткие сроки — всего неделю, отведенную для репетиций. Поскольку Лоуренс-Кинг главной целью своих постановок видит максимальное приближение к авторскому замыслу и эпохе, этот спектакль стоит на пересечении тотального аутентизма и исторического реализма в классификации Цодокова. В оформлении, сложенном фактически из подручного реквизита театра, задействованы современные технические возможности — видеовоспроизведение гравюр с изображением первого оформления спектакля в XVII веке. Наряду с ними используются исторические костюмы и центральный сценографический элемент — лестница, сложенная из разноуровневых, свободно перемещающихся платформ. Лестница — главный символ сочинения: под ней в отчем доме инкогнито живет Святой Алексей, она же олицетворяет его духовный путь к Богу.

Музыкальная и хореографическая составляющие спектакля максимально приближены к аутентичной барочной стилистике. Культурой барочного звука искусно овладели не только вокалисты, но и инструменталисты. Прозрачно-чистый и динамически выразительный звук продемонстрировали исполнители главных партий — контратенор Кирилл Новохатько в роли Святого Алексея, Александр Чуев в роли Эвфемiano, отца Алексея, Екатерина Либерова (Невеста), Анастасия Бондарева (Мать), Алиса Калина (Кормилица) и др. Стройное и выверенное звучание вокальных ансамблей, сочетание скрипок с барочной арфой и гитарой, теорбой и регалем, клавесином и органом — все это дарует слушателю истинное наслаждение.

Еще один барочный опус представил Большой театр — «Дидону и Энея» Генри Перселла. Спектакль вписывается в тренд современных тенденций по обмену мировым опытом — это уже не первый совместный продукт театра с Международным оперным фестивалем в Экс-ан-Провансе, где оригинальная постановка была показана впервые в июле 2018-го. Режиссер Весан Уге актуализирует оперу, сюжетно расширяя либретто Наума Тейта по поэме Вергилия «Энеида» и внося в него действенность, недостающую в авторской версии (кстати, отсутствие сюжетной динамики в композиторском оригина-

ле — причина, по которой эта опера гораздо чаще исполняется в концертном варианте). Расширяется и хронос звучания — вместо привычного часа опера звучит почти полтора часа. Проведя собственную исследовательскую работу, режиссер нашел события, которые, на его взгляд, наиболее уместны для введения в пролог и предворяют сюжет, разыгрываемый в опере. В драматическом двадцатиминутном прологе, созданном французской писательницей Мейлис де Керангаль (в русском переводе Юлии Монтэль) историю Дидоны рассказывает «женщина с Кипра», исполненная бурятской певицей Сэсэг Хапсасовой (в Экс-ан-Прованской версии малийская вокалистка Рокиа Траоре). Дидона — центр этой постановки — и жестокая властительница, и жертва: она лишена родной земли и многое выстрадала, фактически она изначально обречена на смерть. Все это сближает ее с Энеем, с которым раскрывается ее чувственность, как краткая вспышка, расцветает любовь. Но спектакль Венсана Уге — не про любовь, а про конфликт жизни и смерти, про судьбу народа и его властителей. Условная мифологическая история становится близкой к реальной истории, в которой речь идет не о каре богов, а о человеческой мести Дидоне пленниц, похищенных ею с Кипра и отданных насильно в жены. Ведьмы — это не абстрактные персонажи, а реальные женщины, олицетворяющие прошлое Дидоны, ее совесть, ее рок. Конфликт умозрительный и внешний становится конфликтом реальным и внутренним.

Судостроительная верфь, собранная сценографом Орели Маэстр из разрушенных античных камней, фрагментов колонн, служит единственной декорацией на сцене. Это нерушимая стена, которую не могут размыть морские волны — эпический символ того, что история повторяется. Да и всю оперу, несмотря на ее камерность, режиссер на русской сцене попытался представить в эпическом ключе. Даже дирижер Кристофер Мулдс трактовал барочную партитуру в надрывно-русском стиле с максимальными эмоциональными и музыкальными контрастами, чему сопротивлялся не только материал, но и вокальные возможности солистов — Екатерины Воронцовой и Александра Миминошвили. Тем не менее постановка заслуживает внимания как незаурядная попытка извлечь из авторской партитуры вневременные философские смыслы.

К 30-летию юбилею Геликон-оперы его афишу вновь украсила «Травиата» в постановке основателя и бессменного художественного руководителя театра Дмитрия Бертмана. С этим едва ли не самым популярным на мировых сценах творением великого Джузеппе Верди у худрука «Геликона» давняя и тесная «дружба». После первого своего спектакля «Травиата», созданного в совсем молодом собственном театре в 1995 году, Бертман существенно расширил географию постановок оперы и сделал спектакли в Национальном театре Манхайма (1998), в Торонто (1999), в Окленде (2005). Для Бертмана поле актуальной режиссуры — зона не просто внешних экспериментов: он не пытается «пристраивать» собственные идеи к композиторским, но в авторской концепции находит скрытые смыслы, раскрывая их с помощью современных средств и коннотаций. Если в первой «Травиате» он показал «путь от куклы, которая уходила от внеш-

ней истории во внутреннюю, к монашке», то позднее он экспериментировал со временем, развивая сюжет параллельно в двух веках. Теперь «Травиата» для Бертмана стала ключом к раскрытию психологического портрета «содержанки», в образе жизни которой заключен модный и удобный способ существования, становящийся и сегодня целью многих. Такая женщина изначально не мыслит себя в иных условиях, и, когда сбивается привычный алгоритм восприятия жизни, она не в силах выжить. Поэтому в новом спектакле Бертмана не болезнь является причиной смерти героини, а невозможность вынести настоящую любовь. По словам режиссера, эта опера «про любовь, которая убивает».

Бертман совместно с постоянными своими соавторами, художниками Игорем Нежным и Татьяной Тулубевой, создает на сцене два контрастных мира: мир привычной среды Виолетты-«куртизанки», вульгарно-яркий, окутанный томно-эротической дымкой, населенный полуобнаженными дамами в корсетах и их престарелыми клиентами, и мир любящей Виолетты — непорочно-белый, в котором находят счастье и уединение истинные чувства. Но второй мир оказывается столь чист и стерилен, что может существовать лишь мимолетно в сознании Виолетты. Причиной его разрушения становится не внешняя сила, а именно нереальность восприятия главной героиней.

Многоплановые декорации погружают зрителя в реалистичный уголок Парижа времен Дюма и Верди, наполненный пасмурным полумраком, с его маргинальной публикой и бродячими псами. В глубине этих улиц обнаруживаются комнаты Виолетты, в которых кипит бурная и привычная салонная жизнь, наполненная чувственностью, но не чувствами, от столкновения с которыми героиня теряет себя и уходит в мир иной — из мрака, наполняющего ее душу, в свет, которому не оказалось места в ее жизни на земле.

Музыка под руководством дирижера-постановщика Александра Сладковского тоже полна контрастов, вписывающихся в легкое и бравурное оркестровое звучание, полное итальянского шарма. Украшением спектакля стал обладатель первой премии прошлогоднего Международного конкурса теноров фонда Елены Образцовой «Хосе Каррерас Гран-при» Шота Чибиров в роли Алфреда Жермона. Его полетный выразительный голос и сдержанная манера передачи драматических чувств позволили создать образ глубокий и скорбный. Виолетта Валери у Юлии Щербаковой — натура чувственная и страстная — изысканность ее интонаций транслировала публике богатую палитру переживаний страдающей женщины, которая, будучи не в силах противостоять обстоятельствам, совершает единственно возможный выбор.

Новая постановка в МАМТе им. К. С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко неоклассического опуса Игоря Стравинского «**Рождение повесы**» — это еще одна московская копродукция с фестивалем Экс-ан-Прованс. Спектакль английской постановочной команды Саймона Макберни (режиссер), Джерарда Макберни (драматург), Майкла Левина (сценограф), Уилла Дюка (видеохудожник) и Кристины Каннингем (художник по костюмам) возобновил Леа Хаусман и музыкальный руководитель и дирижер Тимур Зангиев.

Композитор, создавший эту оперу в 1951 году по мотивам серии гравюр XVIII столетия Уильяма Хогарта «Карьера мота» в интерпретации либреттистов Уистана Одера и Честера Колмена, в пике модным тогда поискам новых форм, «восстанавливает в правах» оперные клише, многими воспринимавшиеся как отжившие, и обращается к номерной структуре классической оперы с ее традиционными жанрами — ариями и речитативами, ансамблями и хорами. Искусно моделируя классические приемы старой оперы, он трактует романтическую тему испытания нравственности героя через участие мистических сил с оттенком присущей ему иронии. Однако это не мешает ему, словно бы со стороны наблюдая за авантурными похождениями своего героя Тома Рэйкуэла, поддавшегося соблазну собственной тени в лице Ника Шедоу, относиться серьезно к морали сюжета, ставящей акцент на невозможности счастья через обогащение, вне истинных чувств.

Постановщики создали спектакль, пожалуй, приближенный к наиболее удачному типу современной постановки, основанной на принципе музыкально-поэтического символизма. Они следуют за идеями автора, не навязывая публике собственных концепций — и это уже огромный плюс на сегодняшней оперной сцене, перенасыщенной версиями режиссерских актуализаций: редкий случай, когда слушатель имеет возможность встретиться с неискаженным авторским замыслом. Режиссер, полагаящий, что эта опера — некий суммарный образ мира, в котором мы живем, совместно с художниками находит простой и вместе с тем емкий визуальный образ, позволяющий реализовать идею роста, нарратива, содержащегося уже в названии сочинения. Сцена вначале предстает в виде коробки из белой бумаги — «чистого листа». Дальнейшие иллюстрации рождаются на нем с помощью 3D-видеоряда, объединяющего и ассоциации с миром гравюр Хогарда, и блеск современных столичных огней, и потусторонние образы. Они передают не только и не столько внешнюю канву событий, но и метаморфозы внутреннего мира героя — его движение от идиллии к краху. Бумажные стены, оказавшиеся к концу представления изорванными, словно бы демонстрируют хрупкость мира мечтаний и иллюзий, в котором живет герой — мира, который постоянно колеблется и в итоге разрушается, утрачивая свою идентичность.

Стравинский полагал, что его «Повесу» будет реализовать легче музыкально, чем сценически. Однако новый спектакль МАМТа хорош тем, что равновесие между музыкальным и сценическим элементами достигнуто. Тимур Зангиев, постаравшийся «смирять свое “я”» и донести до слушателя то, что хотел сказать автор, выстраивает стройную классическую звуковую палитру, в которой нет ничего избыточного. В его исполнении опера звучит ясно и прозрачно. Точность штрихов, кантиленность, свойственные стилистике классицизма, достигнуты в исполнении и оркестрантов, и вокалистов, достойно освоивших непростые партии.

Еще более точным в символике музыкально-поэтического воплощения авторского замысла оказался спектакль в Большом «Сказка о царе Салтане», созданный к 175-летию юбилею Н.А. Римского-Корсакова. Четвертую в сте-

нах Большого постановку «Салтана» (первые три были созданы в 1913-м, 1959-м и 1986-м) театр представил ярко, затейливо и колоритно — именно так, как замыслил ее композитор.

Спектакль, отвечающий содержанию музыки, задумал режиссер Алексей Франдетти, для которого это уже пятый, и снова удачный опыт сотрудничества с Большим. Руководителем музыкальной части выступил Туган Сохийев — его оркестр играл всеми красками сочной и темброво богатой корсаковской партитуры, в которой особое место занимают изобразительные инструментальные эпизоды. Последние в этой постановке решены сценически особенно оригинально, благодаря богатой фантазии художников, режиссера по пластике Ирины Кашубы и цирковых артистов.

Цирковые номера с полетами в воздухе коршуна и лебедя, с катанием в колесе белки, жонглирующей «золотыми орешками», с акробатическими вращениями «размножившегося» летающего шмеля органично вписались в сценические идеи. Казалось бы, цирк и опера — полюса несовместимые, но найденное решение как нельзя лучше соответствовало лубочному колориту музыки и авторского текста. Лубочную сказку дополнило и многоцветие стилизованных костюмов, в которые Виктория Севрюкова одела обитателей Тьмутаракани. Ярким контрастом к ним был выбран стиль Гвидонова царства — волшебного Леденца, ассоциировавшегося у постановщиков со шпильями и куполами Санкт-Петербурга и «облаченного» в монохромные белоголубые тона. Контраст Салтанова и Гвидонова царств проявился не только в цветовой гамме, но и в характере костюмов и пластики, в общем стилистическом противопоставлении лубка и барокко. Ощущение волшебства не покидало зрителя и благодаря световым находкам Ивана Виноградова, и сценографическому решению Зиновия Марголина, которое уравнивало цветовой избыток костюмов минималистичной конструкцией-коробкой, раскрывающейся в начале новых сцен и выпускающей, словно из волшебной шкатулки, героев этой сказки.

Поставив перед собой, казалось бы, не слишком оригинальную и совсем не модную цель показать зрителю замысел композитора, постановщики добились самого эффектного воздействия на публику, уже изрядно затосковавшую по старой доброй опере, в которой визуальное и музыкальное начала дополняют друг друга, а на сцене происходит именно то, что хочется видеть.

Отметим в завершении, что небольшой срез образцов современной оперной режиссуры, представленный в настоящей статье и охватившей как отечественный, так и зарубежный опыт, свидетельствует о том, что оперная постановка сегодня развивается в самых разных направлениях, находясь в непрерывном диалоге с историей.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Артемova Е. Г.* Современная оперная постановка: к проблеме режиссерской интерпретации классических сочинений // Музыкальная культура и образование: теория, история, практика. Сб. науч. статей МГПУ. Москва: МГПУ, 2015. С. 125–132.

2. *Артемова Е. Г.* Оперный мир Москвы: новые постановки // Музыкальная академия. № 1 (761). 2018. С. 76–83.
3. *Цодокв Е.* Визуализация оперы или типология оперной режиссуры: [Сайт] — URL: <https://www.operanews.ru/history55.html> (data obrashcheniya: 05.06.2019).
4. *Чепиного А. В.* Проблемы интерпретации в режиссуре оперного спектакля на рубеже XX–XXI веков в России. Диссертация... доктора иск.: 17.00.01. ФГБОУ ВО «Российский институт театрального искусства — ГИТИС», 2018. 365 с.

REFERENCES

1. *Artemova Ye. G.* Sovremennaya opernaya postanovka: k probleme rezhisserskoy interpretatsii klassicheskikh sochineniy // Muzykal'naya kul'tura i obrazovaniye: teoriya, istoriya, praktika. Sb. nauch. statey MGPU. Moskva: MGPU [Modern Opera production: to the problem of Director's interpretation of classical works // Musical culture and education: theory, history, practice. Collection of scientific articles of the Moscow state University. Moscow], 2015. S. 125–132.
2. *Artemova Ye. G.* Opernyy mir Moskvy: novyye postanovki // Muzykal'naya akademiya [Opera world of Moscow: new productions // Music Academy]. № 1 (761). 2018. S. 76–83.
3. *Tsodokov Ye.* Vizualizatsiya opery ili tipologiya opernoy rezhissury [Visualization of Opera or typology of Opera directing]: [Sayt] — URL: <https://www.operanews.ru/history55.html> (data obrashcheniya: 05.06.2019).
4. *Chepinoga A. V.* Problemy interpretatsii v rezhissure opernogo spektaklya na rubezhe XX–XXI vekov v Rossii. Dissertatsiya... doktora isk.: 17.00.01. FGBOU VO «Rossiyskiy institut teatral'nogo iskusstva — GITIS» [Problems of interpretation in directing an Opera performance at the turn of the XX–XXI centuries in Russia. Dissertation... doctor of law: 17.00.01. Russian Institute of theatrical art-GITIS], 2018. 365 s.