

Оперный театр

Александр Матусевич

ПЕТЕРБУРГСКИЙ ОПЕРНЫЙ СЕЗОН: ПЛЮРАЛИЗМ МУЗЫКАЛЬНЫХ СТИЛЕЙ И РЕЖИССЕРСКИХ ИДЕЙ

Оперный сезон 2019–2020 гг. повсеместно был внезапно прерван из-за охватившей мир пандемии, тем не менее состоявшаяся часть (сентябрь — март) театрально-концертной жизни в городе на Неве была плодотворной и интересной.

В течение всего октября в Камерном музыкальном театре «Санкт-Петербург Опера» под руководством Юрия Александрова царил настоящий праздник: уже в четвертый раз здесь проходил Международный фестиваль камерной оперы. Слово «камерный» и в названии театра, и в названии фестиваля обманчиво: несмотря на приоритет малых форм музыкально-театральных представлений, размах фестиваля был впечатляющим. Изначально он задумывался как своего рода парад интересных, необычных постановок из разных уголков мира (преимущественно Европы), спектаклей театров не с самыми громкими именами, но тем они и интересней.

На этот раз меломаны и театралы северной столицы увидели спектакли из Казахстана, Латвии, Венгрии и Греции. Открыл фестиваль коллектив из солнечной Элады: Культурный центр префектуры Центральной Македонии из Салоник. Греческие музыканты привезли на фестиваль знаменитую оперу Генри Перселла «Дидона и Эней».

Как известно, либретто Наума Тейта, основанное на сюжете из «Энеиды» Вергилия, повествует о кратком лирико-романтическом и одновременно трагическом эпизоде троянского эпоса, который объединил различные линии истории средиземноморских цивилизаций. Создатели спектакля постарались связать его визуальный образ как с эпохой легендарных древностей, так и с эпохой барокко, к которой принадлежал композитор. Последнее особенно явственно проступает в костюмах кавалеров. В женских костюмах эклектично соединены сюжетные мотивы древнего Средиземно-

морья (художник по костюмам — Иоанна Манолдедаки). Роскошные и выразительные одежды персонажей уже способны задать необходимый эмоциональный вектор всему действию.

Сценография Афанасиоса Колаласа, напротив, весьма лапидарна: ее основу составляют две высоко взметнувшиеся колонны, напоминающие развалины древних античных форумов. Огромное значение в оформлении спектакля играет работа со светом и цветом сценического задника: его насыщенное излучение в контрасте с костюмами и элементами декора создает в визуальном контексте спектакля то необходимое напряжение, то загадочность и недосказанность. Изящные золоченые деревья, расставленные на сцене, напоминают о благословенном райском месте — владении легендарной карфагенской царицы.

Режиссер Димитрис Кианидис обходится без экстравагантности: его спектакль — во многом некое ритуальное действие, полное значительности, скупых, но выразительных штрихов и деталей. В известной степени он — своего рода попытка реконструкции барочного театра, воссоздания того, как видели современники Перселла прошлое человеческой цивилизации. Насколько такая реконструкция возможна, насколько она достоверна — вопрос дискуссионный. Тем не менее спектакль получился исключительно музыкальный, где все компоненты работают во взаимодействии друг с другом на конечный результат.

Гармоничным оказалось и музыкальное решение спектакля. Обаяние старинного музицирования исходило прежде всего от инструментального коллектива — Симфонического оркестра города Салоники, возглавляемого Лизой Ксанфопулу, способной как объять целое, выстроить драматургию и архитектуру, так и искусно преподнести частности, детали исполнения. Смешанный хор Салоник под управлением хормейстера Марии Константииду отличался чистотой и музыкальностью звучания, необходимой в этом стиле галантностью, легкостью.

Яркий голос и энергичную манеру явила исполнительница партии Белинды Наташа Копсахили. Выразительно и стильно исполнил роль Ведьмы контрабасиста Николаос Спанос: его голос звучал то дьявольски вкрадчиво, то неумолимо грозно. Кроме того, созданный им загадочный, мрачный и величественный образ прекрасно гармонировал с его пением.

Ярко, смело, с тонкой нюансировкой исполнила партию меццо-сопрано София Митропулу. Ее знаменитое финальное *Lamento* может быть поставлено на одну планку с лучшими исполнениями в истории оперы.

Гостями музыкально-театрального форума стал коллектив из Венгрии. Главный театр этой европейской страны — Венгерская государственная опера из Будапешта — не гастролировала в России с советских времен, и именно фестивалю Александра удалось привлечь к участию столь знаменитую труппу. Для показа в северной столице венгерский театр выбрал раритетный репертуар: двухактное пастиччо Моцарта «**Каирский гусь, или обманутый жених**». Выбор вполне понятный: Моцарт для венгров почти так же близок и понятен, как и для австрийцев, его они исполняют много и умело.

Главная интрига состояла в том, что заявленной в программе фестиваля оперы у Моцарта нет! «Мой “Гусь” недожарен», — говорил сам автор о своем детище. Сохранились отдельные фрагменты двух разных, неоконченных произведений — «Каирский гусь» и «Обманутый жених», в частности, от первого — несколько арий, два дуэта, квартет и финал. Директор ВГО Сильвестр Оковач, режиссер Аттила Тороникей, дирижер и музыкальный редактор Пал Немет объединили итальянские либретто двух незаконченных гением опусов (Лоренцо да Понте и Джованни Баттисты Вареско) в одно повествование (ответственные за литературную основу спектакля — Ева Лакс и Юдит Кенесей), включили музыку из других опусов Моцарта, что-то дописали «под Моцарта». В итоге получился двухчасовой спектакль — комическая опера с октетом солистов, в которой разобрать «кто кому тетя», публике удастся совсем не сразу, но это и не главное. Главное, что получилось весело и динамично, под неизменно красивую музыку кудесника из Зальцбурга.

Моцарт сочинял произведения, ставшие основой венгерского спектакля, на рубеже своего тридцатилетия, уже будучи автором «Похищения из сераля», то есть мастером более чем зрелым и искусным. Стиль автора «Сераля» и «Так поступают все женщины» явственно проступает и в предложенном двухактном пастиччо, а порой слышатся отголоски «Свадьбы Фигаро» и даже «Дон-Жуана»!

Визуальное решение сценографа Каталин Юхас очень просто: на сцене возведен огромный планшет-мозаика (состоящий из одинаковых прямоугольников), с которого на нас смотрит сам композитор. В собранном или разобранным виде он имитирует то башню, куда заточена прекрасная Челидора, то мост через водное препятствие (эквилибристика с его частями составляет значимую часть сценического движения). За планшетом-пазлом на заднике сцены в течение всего спектакля публика видит воду — мерно текущую реку, бурные морские волны, изображенные видеопроекцией. Вода — символ изменчивости и непостоянства. Именно так прихотливы и капризны наши любовные чувства и устремления, их приливами и отливами пронизан весь спектакль, в котором суматоха и неразбериха составляют драматургическую суть веселого «балагана». Поскольку сцена почти пуста, главный зрительный акцент смещается на костюмы: они по-настоящему роскошны — белоснежные, с серебряными парчовыми вставками, с белыми пудренными париками.

Режиссура Тороникей призвана обыграть весьма запутанную фабулу и выстроить убедительную драматургическую линию в искусственно созданном сюжетном перекрестье двух опусов — с этой задачей маэстро справляется лишь частично. Однако есть в спектакле и находки: поиски утраченного служанкой Ауреттой ключа от башни с помощью миноискателя, листопад из пестрых денежных купюр в финале изрядно веселят публику. Обилие белых оранжеевковых плюшевых гусей, оправдывающих название спектакля, еще больше повышает позитивный настрой.

Точный и слаженный оркестр ВГО звучит с недостаточно яркой нюансировкой. Возможно, причины этого — в отсутствии изначально продуманных

драматургических приемов, музыкальных линий и переключек, всего того, что делает каждое произведение уникальным, всегда узнаваемым и отличным от любого другого этого же мастера.

Вокальные партии исполнили Иштван Ковач (Дон Пиппо), Анико Баконьи (Челидора), Геггели Бири (Каландрино), Янос Щекован (Лионетто), Зита Варади (Лавина), Петер Балчо (Бьонделло), Бори Кесеи (Ауретта) и Мате Фюлеп (Кикибио). С точки зрения пения венгерский спектакль более всего ценен именно ансамблем исполнителей, все участники которого предстали равновеликими мастерами.

Гости фестиваля из Латвии — «Коллегиум Музикум Рига» — привезли в Петербург три мини-опусы, которые с трудом можно назвать операми в традиционном смысле слова, однако которые на сцене было решено воплотить по законам оперного театра. Три миниатюры исполняются в один вечер, образуя двухчасовой спектакль, названный его создателями «**Истории про Танкреда и Клоринду, Иеффая и Исмену**». Первый акт — разыгрываемые в античных пасторальных костюмах две драматические истории, одна из рыцарских времен, другая — ветхозаветных. Таким образом, мадригал Клаудио Монтеверди «Поединок Танкреда и Клоринды» и оратория Джакомо Карриси «Иеффай» позволяют взглянуть на эстетику раннего итальянского музыкального барокко: почти ритуальная жестикуляция сочетается с наличием пышных костюмов. Второй акт — облаченная в пышные барочные одежды французская героическая пастораль «Исмена», принадлежит перу абсолютно неизвестных у нас Франсуа Ребея и Франсуа Франкера, любимых авторов Людовика XV.

В программе к спектаклю тщетно искать имя режиссера: указаны лишь постановщик риторических жестов Катерина Антоненко и хореограф Гуна Эзермале, проявившая свое мастерство особенно во второй, французской, части спектакля. Фактически, режиссуры и нет как таковой: статичное действие разворачивается главным образом на авансцене, лишь строго ограниченный набор почти ритуальных жестов оживляет происходящее. Впрочем, для столь архаичных образцов музыкального театра, возможно, режиссура в нашем сегодняшнем понимании (как акт действенного, активного сотворчества) действительно не нужна.

Зато сценография обеих частей спектакля не просто гармонична и эстетична, но в известной степени действенна. Интересна идея контрастного противопоставления сюжетов через отличие их визуальных решений. Художник Артурс Арнис воспроизводит аркадские пасторальные кущи в пастельных тонах для первой части, а для второй — словно эскизно начерченный пером и черными чернилами офорт, обозначающий танцевальную залу в барочном особняке. Под стать декорациям и костюмы Елены Форсте: простые, лапидарные, легко узнаваемые для «античного» акта и приторно роскошные, с париками и кринолинами для «барочного».

Главное достоинство латвийской постановки — оркестр, возглавляемый маэстро Мариса Купчса. Для всех трех произведений у коллектива есть своя

манера, свой звук, их барочный мир оказывается весьма разнообразным и порой неожиданным. Звучание хора дает дополнительную архаичную краску, прекрасно сочетаясь с аутентичными инструментами оркестра.

Особо следует отметить выразительное сопрано Ильзе Гревеле-Скараине (Дочь Иеффая и Исмена) и благородный, аристократический баритон Ринальдс Кандалинцевс (Рассказчик в мадригале Монтеверди, Иеффай и Дафнис в «Исмене»).

Группа столичного казахстанского театра «Астана Опера» привезла на фестиваль оперу-фарс Джоаккино Россини «**Шелковая лестница**». Избранный для гастролей шедевр — произведение особого рода: короткое, но очень емкое, насыщенное виртуозным вокалом, где нужно показать недюжинное мастерство владения именно россиниевским стилем.

У показанного спектакля были как свои сильные, так и слабые стороны. К последнему стоит отнести режиссуру Аллы Симонишвили (не в пример работе Михаила Кислярова в Московском Камерном музыкальном театре Бориса Покровского). Действие в астанинском спектакле течет весьма вяло, его не спасают и элементы вовлечения зрительского пространства. Фронтальные статичные позы солистов превалируют, что, конечно, помогает вокалистам, но не слишком оживляет комедию.

Яркий полетный голос тенора Жана Тапина (Дорвиль) интересен в кантилене, однако в виртуозных колоратурных пассажах интонационно неустойчив. Матовый, недостаточно яркий тембр меццо-сопрано Салтанат Мутарбековой (Лючилла) в некоторой степени препятствовал проявлению настоящего итальянского *brio*. Богатый голос сопрано Жаннат Бактай (Джулия) с трепетным вибрато, кажется, более уместен в вердиевских партиях, нежели в ранне-романтическом (комическом) бельканто. В актерском плане особенно динамичен баритон Азамат Желтыргузов (Джермано) и вальяжно-статуарный, фактурный высокий бас Евгений Чайников (Бланзак).

Визуальное решение спектакля принадлежит художнику Манане Гуния. Легкие декорации-боксы, оборачивающиеся то фасадом здания, то его внутренними интерьерами, замечательно задавали атмосферу изящного рококо. Роскошные и стильные костюмы, выдержанные в трех контрастных цветах — черном, красном и белом, давали внешнему облику спектакля дополнительную стройность и четкость.

Театр Юрия Александрова не только принимал гостей: под занавес уходящего 2019 года он приготовил премьеру оперы Александра Даргомыжского «**Эсмеральда**».

О том, что у великого русского классика, автора «Русалки» и «Каменного гостя», есть опера по роману Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери», мало кто знает даже среди музыкантов, что, впрочем, и не удивительно. Поставленная в середине позапрошлого века в Москве и Петербурге, «Эсмеральда» в репертуаре не удержалась, ее сочли незрелой и в целом неудачной, и за прошедшие десятилетия вспомнили о ней лишь однажды. В 1950-х реабилитировать первую оперу Даргомыжского попытались в ленинградском

МАЛЕГОТе, но без особого успеха. К двухсотлетию автора, в 2013 г., в России отнеслись в целом прохладно: на всю страну пришла лишь одна новая постановка его главной оперы (в Мариинском театре «Русалку» поставил Василий Бархатов), а об «Эсмеральде» не вспомнил никто. Правда, в прошлом году в Мариинском театре состоялось ее концертное исполнение в абонементе забытых русских опер.

Так ли уж справедлив приговор истории, и первый оперный опыт русского гения сильно хуже, например, популярнейшего в России одноименного балета Цезаря Пуни (считается, что конкуренции именно с ним при своем рождении не выдержала опера Даргомыжского) и не менее популярного франко-канадского мюзикла 1998 года, знаменитая песня «Belle» из которого до сих пор появляется в хит-парадах поп-радиостанций? Отрицательный ответ на этот вопрос решили дать в «Санктъ-Петербургъ Опере», славящейся своими нетривиальными репертуарными ходами, нередко обращающейся к редким, несправедливо забытым сочинениям.

Либретто оперы принадлежит перу самого Гюго (оно было создано для француженки Луизы Бертен, чья опера в Париже с треском провалилась), что кажется просто невероятным. Щепетильный в отношении своих творений, не раз ругавшийся с композиторами (например, с Верди из-за «Риголетто»), осмелившимися писать оперы на его сюжеты, великий писатель искажил собственный роман до неузнаваемости, стремясь удовлетворить вкусы тогдашних оперных завсегдатаев. Самая грандиозная потеря — это образ собора, ибо все философские глубины, связанные с этим локусом, из либретто совершенно исчезли. Отсутствует в либретто и социальный контекст: народ превращен не более чем в оперную массовку. Второстепенным персонажем стал колоритный Квазимодо, а красавчик Феб из легкомысленного распутника превратился в рыцаря, глубоко и преданно любящего Эсмеральду. Узнаваемы, пожалуй, лишь порывистая и смелая главная героиня и раздираемый страстями Клод Фролло — словом, Гюго свел все величие своего полифоничного романа к банальной романтической истории.

Индивидуальный стиль Даргомыжского в «Эсмеральде» еще не обретен, но его поиски очень интересны. Наряду с помпезной «мейерберовщиной», вполне естественной для той эпохи, влияние французского старшего коллеги было колоссальным в европейском масштабе, тем более в опере на французский сюжет. В насыщенных ансамблях уже угадываются поиски драматической правды, характерные для автора «Русалки». В ариях очевидно влияние русской романсовой культуры: буквально слышатся интонации Варламова, Гурилева, Верстовского, Глинки, да и самого Даргомыжского, лирические миниатюры которого являются подлинными шедеврами. Такая эклектика, мешающая «французское с нижегородским», с одной стороны, очень естественна для русской дворянской культуры первой половины XIX века, с другой, ничуть не умаляет достоинства опуса. Действие развивается стремительно, благодаря использованному в опере принципу контраста музыкальное повествование удерживает слушательский интерес от первой до последней ноты.

Предназначенную для большой сцены «Эсмеральду» режиссер Ю. Александров и сценограф Вячеслав Окунев вписывают в маленькое пространство барочного зала камерного театра. Двухуровневая декорация обильно инкрустирована мотивами декора собора Нотр-Дам — химерами и прочими готическими уродцами, тем самым постановщики сохраняют исторический контекст произведения, не стремясь к актуализации. Выразительные роскошные костюмы на фоне темных готических декораций смотрятся особенно эффектно. Мастерской рукой Александров создает захватывающий исторический спектакль, ясно давая понять, что увлекательным, интересным может быть и традиционное прочтение, если оно сделано талантливо и живо, а связь с современностью получается словно сама собой: грандиозный пожар собора в финале, в котором гибнут и злодеи, и праведники, смотрится повтором прошлогодних теленовостей о крупнейшей культурной катастрофе наших дней (пожар собора Парижской Богоматери 15 апреля 2019 г.).

К ответственной премьере театр выставляет целых три состава исполнителей, демонстрируя завидный творческий потенциал. Технично и проникновенно поет заглавную партию сопрано Олеся Гордеева. Мощный образ мятущегося священника Клода Фролло, обуреваемого противоречивыми чувствами, создает баритон Алексей Пашиев, демонстрируя богатую палитру красок. Блистательным Фебом и с точки зрения артистического образа, и вокала предстает тенор Владислав Мазанкин.

Завершившийся сезон ознаменован в Петербурге противоречивым дебютом: театр «Мюзик-холл» «покусился» на оперу! Ленинградский «Мюзик-холл» — театр с большой историей (был основан в 1928 г., закрыт в 1937 г., вновь воссоздан в 1966 г.), в советское время он был широко известен в стране и даже за рубежом. Но опера в репертуаре этого театра — абсолютная новация.

Что может быть общего между оперой и мюзик-холлом, где точки соприкосновения? Ну, разве что локация — театр выступает в Оперном зале бывшего Народного дома Николая Второго. Известный итальянско-российский дирижер Фабио Мастранджело с момента вступления на этот пост в 2013 г. усиленно пропагандирует классическую музыку и задает новый вектор дрейфа коллектива — в сторону академического искусства. Так, им создан на базе театра симфонический оркестр «Северная симфония», его трудами с 2015 года в северной столице проводится масштабный летний *open-air* фестиваль «Опера — всем». Задача, безусловно, благородная, но, во-первых, нужен ли городу еще один оперный театр, во-вторых, есть ли для этого необходимые ресурсы?

Певческие ресурсы труппы в основном привлеченные (из прочих оперных театров города на Неве). Оперу, которую Мастранджело выбрал для оперного дебюта театра, с полным правом можно назвать весьма амбициозной — это шедевр позднего бельканто, знаменитый «**Дон Паскуале**» Гаэтано Доницетти. Партии виртуозны, в них должно предьявить и диапазон, и красоту тембра, и пластичность звуковедения, и безупречную кантилену, и колоратурный блеск, и легкость, и непринужденность в речитативах.

Несмотря на свое итальянское происхождение, маэстро Мастранджело не выявил чуткости к стилю бельканто — его оркестр играл слишком громко и напористо, нередко грубо, прямолинейно и резко. Мариинский бас Николай Каменский (Паскуале) не всегда был стабилен в верхнем регистре. Тигрий Бажакин (баритон) не без успеха исполнил роль плутоватого сводника Малатесты, его голос оказался достаточно пластичным и подвижным, комическое амплу удалось и в певческом, и актерском отношениях.

Постановку игривого шедевра с восхитительной — одновременно искрометной, поистине мастерской — музыкой бергамасского мастера осуществил известный немецкий импресарио и режиссер Ханс Йоахим Фрай. Действие перенесено в благословенные 1950-е годы — время беспечного европейского веселья после ужасов Второй мировой войны, которые все старались поскорее забыть. Не случайно героиня загримирована под Одри Хепберн, а все девушки в спектакле носят расклешенные юбки-колокольчики.

Спектакль начинается с киноряда: под звуки увертюры мелькают кадры знакомых итальянских и американских кинолент, с экрана зрителям подмигивает то Марчелло Мastroяни, то Анита Экберг, то Грегори Пек. К сожалению, сегодня это уже общая режиссерская тенденция в опере — визуализировать увертюру: не настраивать публику на определенный лад сугубо музыкальными средствами, а отвлекать ее от музыки. Складывалось впечатление, что Доницетти напрасно написал эту пьесу, однако Фрай не первый, кто поставил под сомнение ее уместность.

Поднимается занавес, и взору зрителя предстает огромная металлическая винтовая лестница в глубине сцены, ведущая на второй уровень — металлический каркасный мост (сценография Петра Окунева). Собственно, этим оформлением спектакля ограничено: преимущественно пространство остается пустым, а на задник и вертикальные боковые панели проецируются все те же кинокадры.

Лестница воистину сыграла роковую роль в этом спектакле. Все оригинальные мизансцены так или иначе связаны с ней: то взбираясь, то спускаясь, герои нередко оказываются спиной к публике, нередко находятся в глубине сцены. Как следствие — плохая слышимость, иной раз исполнителей не слышно совсем.

Оборванный финал, которым заканчивается спектакль, оставляет зрителей в полной растерянности. Напрашивается вопрос: а точно ли петербургскому «Мюзик-холлу» нужна опера, пусть даже и комическая? Может быть, стоило по-прежнему сосредоточиться на чем-то более профильном и органичном для этого коллектива?

Мариинский театр — главный оперный театр Петербурга — представил в этом сезоне две оперных премьеры: новую версию «**Пеллеаса и Мелизанды**» Дебюсси, «**Лолиту**» Родиона Щедрина.

Единственная опера французского классика Клода Дебюсси никогда не была в России репертуарной. Первая постановка, состоявшаяся в петроградском Театре музыкальной драмы спустя тринадцать лет после мировой премьеры

в парижской «Опера-комик», была встречена отечественной публикой весьма прохладно. Потом последовала почти вековая пауза: лишь в 2007 г. оперу Дебюсси поставили в московском театре Станиславского и Немировича-Данченко по инициативе французского дирижера Марка Минковского и французского режиссера Оливье Пи. Спектакль шел крайне редко и через пять сезонов был снят из репертуара. Тогда же «Пеллеас» впервые появился на сцене Мариинского театра (постановка Даниэла Креймера 2012 г.), но и там был нечастым гостем. И вот театр решился на вторую постановку, правда, в этот раз не на своих основных сценах (исторической и новой), а в концертном зале.

Решение верное: спектакль получился мобильным. Спустя всего неделю после премьеры в Петербурге его уже показали в московском «Зарядье», тем более что оба зала практически идентичны и по своей конфигурации, и по суперсовременным техническим возможностям. Да и публика с этим произведением по-прежнему «на вы»: наполнять ею огромные пространства основных сцен было бы непросто, поэтому более камерная «Мариинка-3» здесь оптимальна. Несмотря на брендовые имена (и театра, и его худрука), на московской премьере зал зиял свободными креслами, число которых увеличивалось с каждым актом.

Надо отметить, что и за рубежом эта опера недостаточно востребована, даже во Франции: символистскую драму (в основе одноименная пьеса Мориса Метерлинка) и первую импрессионистическую оперу любят постановщики за ее декадентские музыкальные красоты и возможность самых разнообразных интерпретаций сюжета, но широкая публика по-прежнему относится к ней как к экзотическому спектаклю. Слишком тонкая звукопись и вокальная монотонность речитативов (в опере нет ни одного завершенного музыкального номера) быстро утомляет нетренированное ухо.

Дебюсси стремился преодолеть колдовское очарование Вагнера, но, кажется, ему это не особенно удалось. И сюжет для своей единственной оперы он выбрал абсолютно вагнерианский, и метод музыкального развития, основанный на раскрытии идей немецкого старшего коллеги — речитатив, мелодекламационность, непрерывное драматургическое развертывание, вплетенность голосов в оркестровую ткань, главенство инструментального начала. Конечно, у Дебюсси нет вагнеровской тяжеловесности и назидательности, он говорит полутонами, общая атмосфера его лирического высказывания несравнимо мягче и нежней, однако ощущение, что композитор одной рукой постоянно отталкивается от «Тристана», а другой — от «Летучего голландца», не покидает.

В постановке Анны Матисон (это ее вторая оперная работа после дебюта на сцене Мариинского театра с «Золотым петушком») главная визуальная доминанта — огромный, «развалившийся» на полсцены, разбитый парусник (сценография Марселя Калмагамбетова). Это априорный символ невозможности счастливого конца для этой печальной истории. Помимо него сцена почти пуста, за исключением необходимого по сюжету колодца и готического гарнитура, за которым для выяснения семейных отношений периодически

собирается королевская фамилия. А еще сцена беспредельно темна: черный пол, тотальный мрак в зале. Малейшая игра эксклюзивного света Александра Сиваева становится от того особо значимой и интересной.

Символизм в тексте и музыке получает свое визуальное воплощение в элементах реквизита — нож у злодея Голо, чемодан у тщетно стремящегося сбежать Пеллеаса, бесконечные «рапунцелевы» волосы у Мелизанды, которые отрезают дважды. Убийство прекрасного Пеллеаса показано тоже метафорично — как случайность, нелепое неверное движение (в припадке ярости Голо толкает его, не собираясь убивать — тот неловко падает и расшибает голову о каменную кладку колодца), а вовсе не злодеяние, хотя злой умысел, конечно, таится в душе оскорбленного супруга. Таким образом, Матисон жалеет и оправдывает всех участников драмы, в которой нет отрицательных героев: сочувствовать можно и нужно каждому.

Режиссура музыкальна и ненавязчива. Она не тшится доказать всем свое главенство. И тем она умна — парадоксально умна в век режиссерского эгоизма. И благодарная музыка выступает на первый план — вы оказываетесь в настоящей опере, пусть и лишенной привычных арий. Маэстро Валерий Гергиев совсем отказывается от вагнеровской пафосности, равно как и от прокофьевско-стравинской взвинченности и сарказма. Его «Пеллеас» неожиданно лиричный и тонкий, тягучий и зыбкий, словом, по-настоящему импрессионистический. Совершенный оркестр Мариинского театра пленяет богатством красок и филигранной слаженностью игры — эту музыку хочется слушать вечно.

Работа Мариинского театра почти совершенна и с точки зрения пения. Лирическая пара поручена молодым, начинающим вокалистам — Айгули Хисматуллиной (Мелизанда) и Гамиду Абдулову (Пеллеас). Андрей Серов в партии Голо — настоящий мастер: его герой многомерен и глубок, а голос пластичен и выразителен.

Премьерой «Лолиты» Мариинский театр завершил строительство на своих трех сценах настоящей антологии оперного творчества Р. Щедрина.

Культовый роман Владимира Набокова «Лолита», изданный в нашей стране в конце перестройки, спустя более тридцати лет после его дебюта в Париже, сразу вызвал невиданный, если не нездоровый ажиотаж. На волне этого гипертрофированного интереса возникла идея положить скандальную прозу на музыку — Родиону Щедрина ее подарил Мстислав Ростропович. Оперу на собственное либретто Родион Константинович завершил в 1992 г., а спустя два года ее мировая премьера под управлением Ростроповича состоялась в Стокгольме.

Третья опера Щедрина отличается от его прежних опытов не только своеобразием литературной основы. Если «Не только любовь», повествовавшая о советском колхозном быте, свидетельствовала об интересе композитора к фольклору (жанру частушки), а опера «Мертвые души» представила собой талантливое преломление русской классической литературы в музыке и продемонстрировала умение работать с крупной литературной формой, то «Лолита»,

единственная опера мастера, основанная на сюжете из нерусской жизни, совершенно лишенная национальных черт, погружает зрителя в глубины психологии персонажей. Спустя девять лет после Стокгольмской премьеры состоялась российская — в Перми; в 2011 г. к «Лолите» обратился оперный театр в Висбадене. За четверть века даже по меркам постановочной практики современных опер она не была избалована вниманием театров. Осенью прошлого года состоялась премьера в пражском Национальном театре: проект был анонсирован как копродукция с Мариинским театром, а в столице Чехии главные партии исполнили русские певцы. Любопытна историческая переключка: именно в Праге во второй половине XIX века впервые в Европе стали ставить оперы русских композиторов (Глинки, Чайковского и других), хотя сегодня в репертуаре Национального театра русская музыка представлена очень скромно. Символично, что новое обращение к нетривиальному взгляду русского писателя и русского композитора на современное общество состоялось именно здесь.

Удивительно, почему «Лолита» раньше не появилась на сцене главного петербургского театра, имеющего в своем репертуаре все оперы композитора (в настоящее время их семь). На брифинге в «Мариинке-2», предваряющем премьеру, маэстро Валерий Гергиев всячески подчеркивал свой пиетет перед Родионом Константиновичем и его творчеством, протянув нить от Глинки и Римского-Корсакова к классику наших дней.

Столь обязывающее сравнение весьма оправдано: музыкальный мир Щедрина удивителен и тонок, по-настоящему возвышен. Русским композиторам было свойственно облагораживать литературных героев: незадачливый политический авантюрист Игорь Северский у Бородина становится олицетворением национальной объединительной идеи. Мы сочувствуем таким оперным негодяям, как Григорий Грязной или Андрей Хованский. Расчетливый немец Германн из «Пиковой дамы» становится пылким искренним любовником, а уж как обелил Шостакович Катерину Измайлову — и говорить нечего. Щедрин продолжает эту линию: его опера человечнее романа. При неукоснительном следовании набоковской фабуле у композитора — своя драматургия, свои акценты.

Его героиня, которую характеризует нежное звучание струнных и флейты, чиста и проста — демонизм ей приписывает только воспаленное воображение Гумберта. Она — жертва примитивного отупляющего социума: периодически вторгающиеся в ткань оперы рекламные паузы умело пародируют привычную для нас пропаганду, льющуюся на современного человека бесконечным потоком из средств массовой коммуникации. В сущности, Гумберт — жертва патологической страсти: в финале герой осознает свою вину, понимает ужас содеянного. Набоков утверждал, что он далек от «дидактической беллетристики», а Р. Щедрин, автор оперы — искусства возвышенного, романтического в своей основе — оправдывает своих героев и перекладывает вину на жестокий внешний мир, искореживший их судьбы и жизни. Именно поэтому у него звучат католические молитвы, а финальный хор, словно в «Фаусте» Гуно, тихой колыбельной провозглашает загубленной душе Лолиты: «Прощена!»

Это не означает упрощения или искажения литературного источника, скорее, его переакцентировку. Но наряду с этим композитор мастерски передает тревожный, душный мир этой истории, играя с вязкими тембрами виолончелей или деревянных духовых. Растягивая томительные речитативы у вокалистов, он словно усиливает царящее в романе ощущение изначальной безнадежности, беспросветности. Его музыка гениально раскрывает тему, оказывается абсолютно равновеликой сложной семантике набоковского языка. Тонкость, образность, богатство щедринской партитуры оркестр Мариинского театра под управлением маэстро Гергиева высвечивает с невероятной силой, создавая выразительный звуковой мир, буквально повергающий публику в оцепенение.

Чешская команда постановщиков (режиссер — Слава Даубнерова, сценарграф — Борис Кудличка, костюмы — Наталия Китамикадо, свет — Даниэл Тесарж, видео — Якуб Гуляс и Доминик Жижка) дает убедительное реалистическое прочтение оперы, избегая излишнего натурализма. На афише стоит «18+», но, как и пообещал на брифинге Гергиев, спектакль абсолютно лишен чего-то «грязного и непристойного». Среднестатистический быт Америки 1950-х с занавесками в цветочек и обязательным телевизором в центре комнаты — стандарт «американской мечты» в первом акте; монотонность тускло освещенных шоссе и жилища-фургоны на вращающемся сценическом круге во втором. Калейдоскоп быстро сменяющихся картин напоминает зрителю, что присутствие кинематографических эффектов на территории современной оперы является вполне естественным.

Все сделано честно и уместно: естественен образ юной героини, поющей пионерские речевки и прыгающей по-детски непосредственно (сопрано Пелагея Куренная). Гумберт получился грубоватым и простым, едва ли утонченным европейским интеллектуалом, скорее, все же явным маньяком (баритон Петр Соколов). Мать Лолиты Шарлотта воплощает американский стандарт женщины-мечты середины прошлого века — вылитая Мерилин Монро (меццо Дарья Росицкая). Эпатажный, нервный и визгливый порнограф Клэр Куильти — в нем нет даже и тени пусть отрицательного, но обаяния (тенор Алеш Брисцейн). Труднейшие вокальные партии озвучены филигранно, ритмически точно и интонационно безупречно, что говорит о высочайшем уровне их мастерства.

Таким образом, петербургский оперный сезон 2020 г. в Санкт-Петербурге, несмотря на свою краткость, отличался разнообразием. В программе фестиваля были представлены оперы различных стилей, эпох и эстетических направлений.