

# Музыкальный театр

Евгения Артемова

## ОПЕРНЫЕ ПОСТАНОВКИ МОСКОВСКИХ ТЕАТРОВ В ЭПОХУ ПАНДЕМИИ: ПРОБЛЕМЫ И РЕШЕНИЯ

---

Прошедший театральный сезон 2020/2021 знаменовал новую эру в жизни музыкальных театров. Обрушившаяся на мир пандемия переформатировала всю социальную структуру общества, не оставив в стороне и сферу музыкальной культуры. Перед театрами, в том числе музыкальными, возникли новые вызовы, ответы на которые потребовали новых решений. Несмотря на серьезные ограничения и длительные перерывы, надо констатировать, что сезон все-таки состоялся, хотя в самые трудные периоды локдауна многие театры вынуждены были поддерживать контакт со своей аудиторией разнообразными онлайн-проектами. Однако, по замечанию ректора ГИТИСа Григория Заславского, самой очевидной и самой важной тенденцией стало то, что *«театр не стал искать себе постоянное пристанище в онлайн и разнообразных виртуальных проектах, которые так и остались факультативным увлечением»* [4].

Ограничения, коснувшиеся зрительской аудитории, необходимость соблюдать меры безопасности как в зале, так и на сцене, внесли свои коррективы в музыкально-театральную жизнь, повлияв не только на количество новых постановок, которое существенно снизилось в прошедшем сезоне, но также на выбор репертуара. Последний был ориентирован либо на сочинения с минимальным количеством участников и отсутствием хора (именно такие спектакли выбирал большей частью, например, театр «Геликон-опера»: «Каменный гость» А. С. Даргомыжского, «Арлекин» Ф. Бузони), либо на крайне редко представленные на российских сценах сочинения (как «Арлекин» Ф. Бузони в «Геликоне», «Искатели жемчуга» Ж. Бизе, «Москва, Черемушки» Д. Д. Шостаковича в Большом, «Вольный стрелок» К. М. Вебера в МАМТ им. К. С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко), либо на оперные «шлягеры», призванные привлечь внимание самой широкой ауди-

тории (например, «Кармен» Ж. Бизе в Новой опере, «Тоска» Дж. Пуччини в «Геликоне» и в Большом театре).

В обзоре, охватившем большую часть московских оперных премьер прошлого сезона, показана панорама новых спектаклей на столичных сценах, позволяющая прикоснуться к оперной жизни в эпоху перемен.

«Геликон» стал первым из оперных театров, решившихся представить на своей сцене премьеру после полугодичного перерыва, связанного с жесткими ограничениями. На его сцене за прошедший сезон появилось три новых спектакля. Свой 31-й сезон он открыл премьерой «Каменного гостя» А. С. Даргомыжского по одной из «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина — сочинением, редко появляющимся на оперной сцене. За последние полторы сотни лет оно ставилось дважды в Петербурге и столько же в Москве, не считая концертных исполнений. На постсоветском пространстве к нему обращался лишь однажды Большой театр в постановке 2016 года. Новый спектакль «Геликона» создан художественным руководителем театра Дмитрием Бертманом, дирижером Михаилом Егиазарьяном и художниками Аллой Шумейко и Борисом Енюковым.

История севильского аристократа Дона Жуана Тенорио, прообраза Дон Жуана, послужила источником вдохновения для многих театральных сюжетов. Число художественных интерпретаций героя, давно ставшего символом, не имеет границ. Каждая эпоха находила в нем что-то свое: из повесы он превращался в философа, из мечтателя — в завоевателя, из пылкого влюбленного — в бунтаря. Для А. С. Даргомыжского, вынашивавшего идею своей последней оперы в течение трех лет, но так и не успевшего ее дописать, этот герой стал символом победы *«творческого духа над самыми невыносимыми страданиями»* [3]. Уйдя из жизни в 1869 году с раскрытой рукописью своего любимого сочинения, он поручил его закончить Ц. А. Кюи и Н. А. Римскому-Корсакову, благодаря усилиям которых опера увидела свет рампы Мариинского театра уже в 1972 году.

Даргомыжский считал «Каменного гостя» своим лучшим сочинением. Его новаторство, проявившееся в замене привычных оперных форм мелодраматической, точно следующей за неизменным текстом Пушкина, «взорвало» устои жанра. *«Хочу, чтобы звук прямо выражал слово, хочу правды»*, — так композитор объяснял «небывалый» в свое время подход [9]. Правда у каждого оказалась своя: Пушкин воплотил сюжет со свойственной поэту иронией, Даргомыжский придал ему философскую глубину. Дмитрий Бертман увидел в нем отражение современного мира, которым настолько правит рационализм и зависть, что даже место Дон Жуану в нем не остается. Он создал трагикомический детектив с неожиданной, почти гангстерской развязкой, местами доводя иронию Пушкина до горького сарказма.

Детальная прорисовка характеров и рисунков ролей, режиссерский финал, в котором возмездие настаивает выигравшего схватку с Командором Дон Жуана от руки его слуги Лепорелло, расставляют новые акценты — получается спектакль о том, что в сегодняшнем мире, по словам режиссера, *«зависть убила и страсть, и любовь, и порядочность»* [6].

Большое внимание Дмитрий Бертман уделял на репетициях тому, «чтобы каждое слово возникало, как будто оно сейчас написано» [6]. И надо отдать должное артистам — без их профессионализма и артистического вдохновения этот спектакль не мог бы состояться. Речитативный характер оперы обнажает актеров во всех деталях, не оставляя места неискренности.

Совместная режиссерско-дирижерская работа позволила одновременно и детализировать образы, и укрупнить их. Дон Жуан в исполнении Виталия Серебрякова вышел очень разным — то заискивающим и умоляющим, то бравадным и отчаянно-смелым. Его полетный тенор раскрылся в многообразии речевых интонаций. Лепорелло Дмитрия Скорикова метался между осуждением хозяина и завистью к нему. Лаура Юлии Никаноровой экстравагантно-эротична, беззаботна и цинична. Самым трагическим вышел образ Донны Анны у Ольги Толкмит, диапазон чувств которой, согласно партитуре, колеблется от горделивой неприступности до страстной любви. Надо отметить работу дирижера Михаила Егизаряна, не только выстроившего замечательный звуковой баланс этого оперного полотна, но и, вопреки речитативной дробности музыкального текста, сумевшего добиться цельности звучания партитуры.

Во внешнем облике спектакля, созданном Аллой Шумейко, оказались проявлены разные эпохи — и мрачные средние века, и современность. Увлекающие вглубь аркады, стилизованные черные костюмы во мраке сцены, где световыми пятнами выхватываются только отдельные герои, воссоздают не букву, но мистический дух средневековья. В то же время современные прозрачные колбы, накрывающие quasi-памятники на условном кладбище, такие же прозрачные подвесные кресла, витринные манекены и даже фотоаппарат со вспышкой в руках Лепорелло отсылают к дню сегодняшнему, соединяя прошлое с настоящим и напоминая о том, что этот сюжет и в наше время не теряет своей актуальности.

Вторая оперная премьера сезона в «Геликон-опере» — «Арлекин» Ф. Бузони. Это, с одной стороны, открытие московской публике Бузони-композитора, с другой — дань 100-летию со дня рождения Матвея Ошеровского, которому она посвящена. Выдающийся театральный режиссер, актер, педагог, профессор ГИТИСа, народный артист России и Украины, он стал наставником для художественного руководителя театра Дмитрия Бертмана, и спектаклем «Арлекин» Геликон-опера открывает череду событий, посвященных великому Режиссеру, Наставнику и Другу.

Ферруччо Бузони вошел в историю, прежде всего, как выдающийся пианист-виртуоз рубежа XIX и XX веков. Несмотря на то, что он оставил значительное композиторское и литературное наследие, музыка Бузони-композитора не получила широкой известности. Его творчество было знаковым для своей эпохи, отмеченной открытиями во всех сферах жизни и искусства. Главной целью композитор видел обновление и оживление музыки, свободной от всевозможных штампов. Среди сочинений Бузони, написанных преимущественно для фортепиано, имеются три оперы, представляющие своеобразный манифест его творчества.

Одноактная опера «Арлекин, или Окна», как и опера «Турандот», написана в период изгнания композитора, в Швейцарии, где он оказался по причине нежелания выступать в странах, принимавших участие в Первой мировой войне. Обе оперы, созданные в итальянском духе, но на немецкоязычное либретто, были показаны впервые в один вечер 11 мая 1917 года в Цюрихе под управлением самого автора, но с тех пор они оказались вне поля внимания постановщиков. Тем ценнее, что теперь на одной из московских сцен впервые появилась эта музыкальная редкость.

Оперу «Арлекин» Бузони назвал манифестом нового дель арте, реализовав свою идею свободного искусства в оригинальной версии старинной итальянской комедии масок со свойственной ей атмосферой непринужденного веселья. Его Арлекин — герой-любовник и эксцентрик, увлеченный чужой женой и провоцирующий всех вокруг, включая собственную супругу и ее поклонника, на поступки, удовлетворяющие личные цели. В хитро сплетенном либретто композитор поручает ему разговорную роль, потому что он является главным интриганом, направляющим сюжет фееричной буффонады. В роли приглашенного драматического артиста Романа Аптекаря, пластичного и харизматичного, Арлекин — обаятельный задира и импровизатор, ведущий весь спектакль по собственному сценарию. Режиссер спектакля Илья Ильин в нем увидел недвусмысленные параллели с «героями» популярных современных телешоу и не случайно придумал собственный финал — изобретательная декорация художников Игоря Нежного и Татьяны Тулубевой, представляющая условное закулисье театра, разворачивается к зрителю обратной стороной, разноцветной галогеновой сценой телевизионного ток-шоу. А герои либретто оказываются участниками ток-шоу «Арлекин», в котором с новым накалом продолжаются интриги...

Композитор создал камерное, но пестро-эkleктичное музыкальное полотно, сплавив в нем элементы разных стилей, цитаты и аллюзии на музыку Моцарта, Штрауса и даже Прокофьева, мастерски подмеченные в исполнении артистов сцены и оркестра под управлением молодого дирижера Филиппа Селиванова. Ткань оперы изобилует оригинальными оркестровыми трюками, гротескными маршами, внезапными переходами. С помощью масок-шаржей Бузони иронизирует над оперными штампами разных лет, от Россини до Вагнера, заставляя своих персонажей изображать «настоящие» оперные страсти. Режиссер следует за его идеей, усиливая ее сценически эффектными внешними контрастами героев и забавными мизансценами комедии положений.

Нужно отметить работу и Дениса Енюкова, оформившего оригинальное световое решение спектакля, и хореографов Данилы Ситникова и Евгения Юшкова, включивших в пластическое поле постановки оригинальные приемы, в которых представлен удивительный синтез классического балета с фокинскими находками, брейк-данса с акробатикой.

Конечно, это «Арлекин-шоу» не могло бы состояться без мастерства креативных и универсальных артистов-геликоновцев — Петра Морозова (Матте), Марины Карпеченко (Коломбина), Дмитрия Пономарева (Леандро),

Константина Бржинского (Аббат Коспикуо) и других. По всему видно, увлекшись сюжетом, они показали не только свое искусство пения и актерскую игру, но и мастерство импровизации.

Во второй половине сезона «Геликон-опера» обратилась к более масштабной постановке — «Тоске» Джакомо Пуччини, созданной по пьесе В. Сарду. Одна из самых популярных мировых опер впервые за 30-летнюю историю театра появилась на его сцене. Режиссер спектакля Дмитрий Бертман со свойственной ему изобретательностью расставил свои акценты в известном сюжете, соединившем страсти любовного треугольника с революционными настроениями и борьбой за свободу.

В спектакле Дмитрия Бермана и его постоянных соавторов — дирижера Валерия Кирьянова, художников Игоря Нежного, Татьяны Тулубьевой и Дамира Исмаилова, хореографа Эдвальда Смирнова — не так уж важен временной и исторический контекст. Римские события, связанные с победой Наполеона при Маренго 17 и 18 июня 1800 года, к которым отсылает либретто Луиджи Иллики и Джузеппе Джакозы, никак не обозначены создателями постановки. Конкретные исторические обстоятельства у Пуччини служили лишь фоном и стимулом для раскрытия человеческих чувств, а у Бермана, привычно вступившего в диалог с композитором, влияние их сведено практически к нулю. Режиссера волнуют действия героев, их характеры и страсти, в плену которых находится каждый — они ведут к неизбежному трагическому финалу. По сути, в любовном треугольнике, в котором Скарпия жаждет Тоску, а Тоска любит Каварадосси, Бертман-психолог исследует мотивацию персонажей и вскрывает некоторые обстоятельства, запускающие пружину действия. Например, Скарпия предстает бывшим мужем Тоски, а Каварадосси, вдохновленный живописью, любит все больше искусство и себя, а параллельно оказывает знаки внимания молоденькой маркизе Аттаванти. Неудивительно, что при таких акцентах жертвенный пафос Тоски как героини, преданной до конца своей любви, в этом спектакле заметно снижен до пафоса актрисы, все время пребывающей в роли ревливой сумасбродки, рассудок которой заметно помутился после убийства Скарпии.

Мрак, царящий на сцене, в котором лишь отдельные лица или группы лиц выхватываются светом прожекторов, отражает мрак, царящий в атмосфере действия и в душах героев. А некоторые особенности персонажей отчасти перекликаются с особенностями личности самого Пуччини, посещение дома-музея которого в свое время потрясло Дмитрия Бермана: *«Когда я увидел гостиную, спальню, погребальню, где в смежных комнатах похоронены его мать и он сам, когда я увидел коллекцию оружия (а Пуччини собирал оружие с остатками крови, потому что был охотником, и после того как убивал, не смывал кровь), когда узнал о подробностях его личной жизни, я сразу стал вспоминать сцену допроса Каварадосси...»* [10].

Эпоха никак не обозначена в декорациях, отражающих скорее символическую, чем реальную сторону сюжета: храм духовный соединен с храмом театральным — местом привычного пребывания примадонны Флории То-

ски; фрагменты разрезанных картин с религиозными сюжетами соседствуют с театральными гардеробными, узкие вертикальные ленты зеркал отражают заведомо «расколотую» жизнь героев. Высокое и низменное, реальное и ирреальное, любовь и смерть сталкиваются в фатальности бытия. Фактически размывта граница между полицейским кабинетом Скарпия, домом Каварадосси и площадью тюрьмы Сант-Анджело. Рояль становится последним пристанищем для заколотого Тоской Скарпия, вокруг которого разворачиваются сцены финальных событий. Каварадосси выражает чувства, обнимая женский манекен и, в конце концов, вливается в замкнутый круг узников без лиц. А Тоска, окончательно обезумев, палит из пистолета в неизвестном направлении и вместе со Скарпия на рояле, воспринимающимся в качестве ее убиенного возлюбленного Марио, проваливается в бездну, в то время как невесть откуда возникший Каварадосси наблюдает все это со стороны — финал, оставляющий зрителя с размышлениями об истинном исходе...

Оперы Пуччини славятся сложностью вокальных партий. Именно поэтому далеко не каждый театр берется за их постановку. В «Геликоне» сегодня нет преград для постановки опер знаменитого итальянца. Голоса труппы рассчитаны на любой репертуар. И «Тоска» играется в пяти составах.

Оркестр под управлением главного дирижера театра Валерия Кирьянова играет четко и слаженно, пуччиниевская тяжеловесность фактуры не перекрывает яркости динамических контрастов, точно выстроенная архитектоника целого позволяет голосам прозвучать выпукло и объемно.

«Тоска» — вторая опера, пополнившая пуччиниевский репертуар Геликон-оперы вслед за «Турандот», поставленной на сцене этого театра четыре года назад. Несомненно, она станет не меньшим украшением афиши, чем ее предшественница.

На Камерной сцене Большого театра в этом сезоне прошли премьеры «Искателей жемчуга» Ж. Бизе и единственной оперетты Д. Д. Шостаковича «Москва, Черемушки».

Сочинение юного Жоржа Бизе с экзотическим сюжетом, события которого разворачиваются на острове Цейлон, пригласили поставить латвийского режиссера драматического театра Владиславса Наставшевса. Музыкальную часть спектакля создал дирижер Камерной сцены ГАБТ Антон Верецагин.

Опера «Искатели жемчуга» относится к сочинениям, не слишком часто появляющимся на сценических площадках мира. Несмотря на чувственную проникновенность и романтическую красоту этой музыки, написанной в лучших традициях французской лирической оперы начинающим тогда свою композиторскую карьеру Бизе, премьеры «Искателей» в 1863 году в Париже подверглась жесткой критике. Опера выдержала всего 18 постановок, и автор, на которого обрушились упреки в подражании Р. Вагнеру, так и не услышал более при жизни своего сочинения. В XX веке в России чаще всех к «Искателям жемчуга» обращался Башкирский театр оперы и балета (постановки 1961, 1986 и 2017 годы), а в истории Большого нынешняя постановка стала второй после спектакля 1903 года.

Сюжет, в центре которого трогательная история платонической любви двух молодых людей к одной девушке, помещен либреттистами М. Карре и Э. Кормоном в восточные широты, вызывавшие у европейцев в XIX веке самый разнообразный интерес. И хотя в музыке нет ничего ориентального, описанные в опере диковинные обычаи, с которыми тесно сплетены судьбы героев, поклонение индуистским божествам, не могли не увлекать зрителя. Так же, как не могли не увлекать главные сюжетные темы, близкие каждому — темы запретной любви и жгучей ревности, горького одиночества и попорченной дружбы, верности обетам и тоски по телесности. Не меньше волнуют они и сегодняшнего слушателя.

Режиссер и сценограф спектакля Владислав Наставшевс предложил условно минималистическую версию и пошел по пути «вслушивания» в партитуру. Он создал спектакль, ориентированный не на внешнюю восточную атрибутику, а на внутреннее созерцание, не на буквальное воплощение сюжета, а на создание ощущения от этой музыки: *«Эта опера очень чувственная, очень манкая, как и вообще вся музыка романтизма. Мне это очень близко и понятно на эмоциональном уровне и даже как будто на тактильном. Я чувствую на ощупь эту музыку, как на теле ткань»* [5]. Это «чувствование» очень хорошо транслируется зрителю. В спектакле главные акценты сделаны на плавности ритмопластики движений артистов, неспешно меняющейся графике мизансцен, на цветовой и световой палитре, переливающейся всеми оттенками жемчужного. Чарующие естественностью и красотой сочетаний, они отражены и в монохромных костюмах Елисея Косцова, и на стенах белого квадрата сцены — единственной сценографической конструкции спектакля. В них тонко переданы многообразные чувства героев, связанных неразрывными узами любви и клятвами о дружбе и верности. И, несмотря на то, что разная фактура артистов хора не всегда удачно вписывается в визуальную концепцию сценического замысла, они весьма неплохо справляются с непростыми режиссерскими задачами. А действие, происходящее словно бы в замедленной съемке, завораживает зрителя медитативным тоном постановки. Это дает возможность взглянуть на чувственные страсти, кипящие в музыке, как бы со стороны наблюдателя, и при этом не мешает воспринимать красоту звучания, над которым поработал дирижер-постановщик Антон Верецагин, сумевший точно передать все нюансы первой редакции композиторской партитуры.

Прекрасно трио солистов: Азамата Цалити, трогательно и драматично исполнившего жертвующего собой друга Зургу, Ярослава Абаимова, чувственно и страстно передавшего страдания Надира, и Тамары Касумовой — мягкой и пластичной Лейлы, звучание голоса которой подобно прозрачному ручью.

Новый спектакль Камерной сцены Большого театра увлекает заслуживающим безусловных похвал музыкальным исполнением, красотой романтических чувств и эстетикой визуального ряда.

Единственная оперетта Д. Д. Шостаковича «Москва, Черемушки», которая отныне будет идти на Камерной сцене им. Б. А. Покровского Большого театра — жизнеутверждающий памятник советской эпохе. Главный посыл этого сочинения — рефреном пронизывающие партитуру слова «И все меч-

ты сбываются у тех, кто здесь живет» — как нельзя лучше способен поднять настроение зрителю в сложные времена. А спектакль, созданный Иваном Поповки, Павлом Клиничевым, Сергеем Чобаном, Александром Шейнером и другими, захватывает своей искренностью и добродушием не только ревнителю советского времени, ностальгирующих по светлому прошлому, но и всех, кто решается услышать и увидеть новую постановку.

Мир удивительно искренний и добрый передает музыка, столь не характерная для гения Д. Д. Шостаковича. Сам факт работы композитора над «легким жанром», за который он принялся по настоятельной просьбе главного дирижера Московского театра оперетты Григория Столярова в 1957 году, был воспринят музыкальной общественностью с большим интересом. От автора Седьмой и Одиннадцатой симфоний ждали сложнейшей музыки с характерными терпкими гармониями. И каково же было удивление, когда на премьере 24 января 1959 года со сцены Московского театра оперетты зазвучала музыка непринужденная и жизнерадостная, сложенная из остроумных цитат современного городского и народного фольклора, изобильно пронизанная танцевальными ритмами самых разных жанров. Здесь слышны и переплавленные автором интонации лирического романса, и задорные советские песни, вдохновляющие на трудовые подвиги, и всеми узнаваемые народные мелодии. Светлые интонации любовной лирики соседствуют с сатирическими потешками, и этот музыкальный калейдоскоп кружится в ритмах танцевального фейерверка: вальс, галоп, полька, танго, рок-н-ролл, дивертисмент... Все это удивительно органично вписывается в стройную музыкальную архитектуру, созданную дирижером постановки Павлом Клиничевым.

Замечательно и то, что создатели спектакля, не побоявшись оказаться мало оригинальными, не стали изобретать модных сегодня параллельных музыкальным визуальным смыслам, а сделали постановку, передающую блеск и динамичность авторской партитуры.

Главная сюжетная ось спектакля — пресловутый квартирный вопрос. Вокруг него складываются судьбы героев, мечтающих о своих отдельных квадратных метрах. Белые оконные рамы разных размеров — основной мотив сценографии Сергея Чобана и Александры Шейнер — многообразно и динамично заполняют пространство не только сцены, но и зрительного зала, где привычно для Камерного театра тоже разыгрывается действие. Лестницы, краны — все напоминает о стройке жилья в новом тогда районе Черемушки, о котором мечтают разномастные жители коммуналок: арматурщица Люся (Екатерина Семенова), переполненная противоречивыми чувствами к шоферу Сергею (Валерий Макаров), экскурсовод Бубенцов (Юрий Сыров), жаждущий территориального объединения со своей супругой Машей (Наталя Риттер), старый москвич Бабуров (Виктор Боровков), его дочь Лидочка, тоже экскурсовод (Анастасия Сорокина), и очарованный ею Борис (Азамат Цалити). Противоположным фронтом выступают сатирически представленные начальник стройки в Черемушках, «персона» Дребеднев (Роман Шевчук) с его юной, меркантильной избранницей Вавочкой (Александра Наношкина), стремящейся



заполучить две квартиры, и управхоз Барабашкин (колоритный Герман Юкавский), манипулирующий квартирными ключами и руководствующийся нехитрой «грамматикой»: «Вы — мне, я — Вам, мы — им, они — нам».

Режиссура Ивана Поповски, создавшего непрерывное динамичное действо, изобилует остроумными находками: оживающие в танце экспонаты музея истории и реконструкции Москвы, буквально запутавшиеся в собственных «связях» управдом и управхоз, и много других придумок непрерывно удерживают внимание зрителя.

Артисты прониклись искрометной музыкой и продемонстрировали, кроме качественного вокала, самые разнообразные таланты: вдохновенно исполнив свои роли, они удивительно точно влились в изобретательные танцевальные композиции, почти не уступая в пластичности части балетной труппы Большого, составившей миманс спектакля. Отдадим должное режиссеру по пластике и хореографу Михаилу Колегову, без оригинальных идей которого спектакль вряд ли имел бы такое очарование, ведь танцевальные номера составляют его значительную часть.

Недаром эта музыка, пронизанная оптимизмом и радостью ожидания нового, в свое время, вслед за премьерой в театре оперетты, завоевала такую популярность, что охватила театральными постановками географию не только Советского Союза, но и социалистических стран вплоть до Германии и Чехии; вдохновила и на создание фильма «Черемушки», снятого Гербертом Раппопортом через пару лет после премьеры оперетты. Незаслуженно обойденная вниманием столичных театров в последнее время, она на главной музыкальной сцене страны теперь обрела новую и, похоже, счастливую жизнь — вероятно, ту самую, которой так не хватает в современной реальности.

Театр «Новая опера» решился весной на новую постановку сценически масштабного и, пожалуй, самого расхожего на мировых сценах сочинения — «Кармен» Жоржа Бизе. Всем известный сюжет Проспера Мериме о страсти роковой цыганки, по новелле которого написана музыка, вдохновлял и продолжает вдохновлять многих постановщиков. Тем сложнее увидеть в нем новые грани, высказать новое слово. Команда авторов спектакля под руководством петербургского режиссера Юрия Александрова и дирижера Новой оперы Александра Самоилаэ представила свою версию известного шедевра.

Роковую и загадочную Кармен, как известно, Мериме и Бизе видели по-разному. У Мериме она контрабандистка и мошенница, у Бизе — неподкупная и свободолюбивая страстная натура, из описания жизни которой либреттисты Мельяк и Галеви изъяли подробности, снижающие пафос образа. Юрий Александров попытался проникнуть внутрь идеализированной Бизе Кармен и рассмотрел в ней хищницу, которой руководит не свобода, а вседозволенность, не жажда любви, а жажда животной страсти играть и побеждать. Она — бандитка, не знающая преград на пути к своим целям. Среда ее обитания — похотливая толпа, а путь Кармен подобен корриде — это схватка с судьбой не на жизнь, а на смерть. Хозе, попадающий в ее поле, обречен стать беспощадной жертвой. Обезумев от страсти, он отдает на этот алтарь спокой-

ную жизнь добропорядочного человека и, в конце концов, свою душу. Эскамильо, наиболее близкого главной героине по духу, а потому влекущего ее за собой, режиссер также лишил идеализации, узрев в бравадном тореро живого человека со своими слабостями — недаром впервые он выводит его на сцену в кабаке, снимающим стресс после очередного боя, и окатывает ведром воды, прежде чем поручить ему исполнение выходной арии.

Можно предположить, что Агунда Кулаева, играющая Кармен в первом составе, справляется с образом хищницы, чуждой истинного чувства любви. Однако победительнице телевизионного конкурса «Большая Опера» Полине Шамаевой, которую мне довелось услышать в заглавной роли, явно не хватает напора роковой Карменситы, чтобы ее образ дотягивал до режиссерского замысла и составлял энергетическое ядро постановки. Ее меццо-сопрано обворожительно и пластично, но слишком лирично по своей тембровой природе, тогда как партия Кармен предполагает иную драматическую амплитуду. А вот Хозе у Михаила Новикова полон глубокого драматизма и истиной страсти. И Эскамильо у Артема Гарнова вышел вполне убедительным и живым. Марина Нерабеева в роли Микаэлы вызывала сочувствие, составив противовес Кармен.

Еще один противовес роковой и разрушительной страсти Юрий Александров нашел в образе балетной пары, которую он ввел в спектакль сплошным контрапунктом к сюжету. Прекрасная пластика артистов балета МАМТ им. К. С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко Бориса Журилова (Он) и Полины Заярной (Она) в хореографии Надежды Калининой заполнила все инструментальные антракты и эпизоды, став символом недостижимой идеальной любви и вечной красоты — это, по словам режиссера, то, что не случилось между Кармен и Хозе.

Режиссерский замысел органично раскрылся в художественном оформлении Вячеслава Окунева, по-своему подчеркнувшего испанский колорит, — он создал сценографию по мотивам архитектуры знаменитого каталонца Антонио Гауди, чьи конструкции воплощают фантастические миры самой природы. В спектакле они олицетворяют и естественный фон жизни, дополненный видеоартом на заднике сцены, и ту среду, из которой вышли герои оперы. Немаловажную роль играют и световые решения, выполненные Сергеем Скорнецким — они, как и у Гауди, придававшего свету немало значения, вносят дополнительные смыслы в сценические образы. Вячеслав Окунев выбирает цветовую гамму костюмов, также близкую к природным элементам — охристые, белые и серые тона создают монохромный ряд, который «взрывается» изобилием красок национального колорита лишь в последнем действии, усиливая ярким контрастом трагизм последней сцены — в ней противостояние Кармен и Хозе вынесено в полумрак авансцены и отгорожено лесами декораций от бурного праздника, звуки которого доносятся из-за сцены.

Надо отметить мастерство хоров театра и работу хормейстера Юлии Сенюковой, создавшей разнообразную хоровую палитру спектакля. И, конечно, следует отдать должное музыкальной постановке Александра Самоилэ, для которого работа с партитурой «Кармен» далеко не первая. На сей раз своей целью он

поставил изображение взгляда на Испанию через призму композитора-француза, в котором ему видится сочетание сдержанной страсти и испанской трагедии. Трудно судить, насколько удалось выстроить именно такой баланс, но баланс звучания единого вокально-симфонического полотна удался весьма неплохо, как и раскрытие феерических образов оперы. И, несмотря на ансамблевые погрешности, нередко сопровождающие первые исполнения, слушателя с первых до последних тактов охватывает мощная стихия этой музыки.

В Музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко в этом сезоне представили самую известную оперу немецкого композитора Карла Марии фон Вебера «Вольный стрелок», положившую начало романтической эпохе в этом жанре. Столкновение реальных и потусторонних сил, составившее пружину сюжетной фабулы сочинения, режиссер спектакля, художник МАМТа Александр Титель, раскрыл по-своему, размышляя о взаимодействии реального и виртуального миров в наши дни. А помогла ему в этом постановочная группа: немецкий дирижер, музыкальный руководитель Фрайбургской оперы Фабрис Боллон, знакомый российской публике по постановке оперы «Тангейзер» Рихарда Вагнера в МАМТе, сценограф Юрий Устинов и художник по костюмам Ирина Акимова.

Появление «Вольного стрелка» в московском театре — событие уникальное. Это сочинение, которое по праву считают жемчужиной романтической оперы, — раритет для русской сцены. С момента его создания и берлинской премьеры в 1821 году в России оно ставилось считанные разы: в Санкт-Петербурге в 1824 году, Москве в 1825, а затем на сцене Мариинского театра (1901), Бурятского (1957) и Саратовского (2002) театров. Нынешняя премьера — фактически второе появление этого сочинения на московской сцене за его 200-летнюю историю. Кроме того, это первая оперная премьера МАМТа постпандемийного периода.

Режиссер Александр Титель задумал эту постановку еще до вынужденного перерыва в работе театра из-за драматических обстоятельств, вызванных COVID-19. И главная идея его спектакля о становлении современного молодого человека в сплетении реального и виртуального пространства оказалась теперь, в период сложного выхода из пандемийного кризиса, еще более актуальной.

Задуманное Вебером противодействие реального и фантастического миров, где судьба героев оказывается в руках потусторонних сил, переведено режиссером в плоскость компьютерной игры — ее тестируют сотрудники офиса, которых зовут так же, как героев оперы. Игра создана ими, но никто ясно не понимает ее правил. Единственное правило озвучивает руководитель отдела Куно: чтобы выиграть, надо поразить все мишени, и тогда победитель получит в жены красавицу, на роль которой назначается Агата, пользующаяся благосклонностью владельца фирмы Оттокара.

Поначалу граница между офисом и виртуальным миром проведена вполне отчетливо: белые геометрические формы сценографии отражают реальный мир, зелено-серая переливающаяся лава на видеопроекторе задника сцены, в которой проступают очертания фантастического леса и его обитателей, — мир вирту-

ально-фантастический. Однако постепенно эти миры начинают проникать друг в друга, оставляя зрителя в догадках о том, какая же реальность подлиннее. Пожалуй, только содержание, изложенное в программке к спектаклю в виде таблички с указаниями на то, что происходит в игре, а что в жизни, служит единственной навигацией, помогающей разобраться публике с творящимся на сцене.

Взаимопроникновение реального и виртуального миров, в котором хаос непрерывно преобразующихся форм и цветов онлайн-пространства поглощает офлайн-зону вместе с ее обитателями, — это своеобразный месседж создателей спектакля, приглашающих публику поразмыслить над современной жизнью, в которой зачастую бывает так же непросто провести границу между двумя мирами, неотделимыми теперь от нашей реальности. И это тоже игра без правил, в которой невольно оказались мы все, не представляющие, куда же она приведет.

Дирижер Фабрис Боллон — прекрасный интерпретатор немецкой романтической музыки — ведет спектакль точно и слаженно. Пожалуй, лишь в хоре охотников, самом знаменитом из этой оперы, фееричный темп, взятый дирижером, не позволил создать стройный ансамбль. Однако сам тон музыкального высказывания — сдержанный и вместе с тем эмоционально напряженный, ярко выраженные тембровые акценты, подчеркивающие фантастичность происходящего, мощные динамические контрасты — все это атмосферно и стилистически емко. Артисты театра — Елена Безгодкова (Агата), Кирилл Матвеев (Макс), Мария Пахарь (Энхен), Максим Орлов (Каспар) и другие — весьма неплохо справились со своими вокально-актерскими задачами. Особенно хотелось бы подчеркнуть работу Елены Безгодковой, Агата которой вышла нежной и романтической благодаря ее мягкому тембру и пластичной вокальной линии, построенной на тонкой нюансировке.

Эстетика нового «Вольного стрелка», как и модернизация его сюжетной фабулы, может вызывать самые разные впечатления — от неприятия поклонников академических традиций до восторгов любителей радикальных постановочных решений, от ощущения детской компьютерной игры до мистификации реальности. Однако первое его появление в афише МАМТа за всю историю театра и второе появление в Москве за последние 200 лет — само по себе событие, заслуживающее внимания к этой постановке.

Отметим в завершении, что, несмотря на сложную социальную обстановку, музыкальные театры столицы продолжают свою творческую деятельность в пределах допустимых ограничений и приспособляются к ним, гибко меняя репертуарную политику и следуя за вновь возникающими новыми обстоятельствами, не снижая качества спектаклей.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Артемова Е. Г.* Классическая и современная опера в московских постановках // Музыкальная академия. 2017. № 3. С. 76–89.
2. *Бертман Д. А.* Искусству правда противопоказана / Беседовал В. Выжувович [Электронный ресурс] // RG.ru: интернет-портал «Российской газеты». 2016. № 6925 (57). URL: <http://>

- rg.ru/2016/03/17/dmitrij-bertman-svoboda-v-iskusstve-vazhnee-pravdy.html (дата публикации: 17.03.2016; дата обращения: 01.05.2016).
3. *Даргомыжский А. С.* Письмо Л. И. Кармалиной о 16 сентября 1859 г. / Стасов В. В. Александр Сергеевич Даргомыжский. Материалы для его биографии 1813–1869. Русская старина. 1975. С 435.
  4. *Заславский Г.* Театр не стал себе искать пристанище в онлайн / Беседовала В. Сивцова [Электронный ресурс] // Театрал: интернет-портал журнала. URL: [https://teatral-online.ru/news/29797/?fbclid=IwAR30nEnZpbk8fcxqDBjbNFxG3GqtK8ZvPNVB\\_BzcFfbEYzYQK9ZMhrjuO9o](https://teatral-online.ru/news/29797/?fbclid=IwAR30nEnZpbk8fcxqDBjbNFxG3GqtK8ZvPNVB_BzcFfbEYzYQK9ZMhrjuO9o) (дата публикации 17.07.2021, дата обращения 19.07.2021).
  5. Искатели жемчуга. Программа к спектаклю Большого театра. Дек. 2020.
  6. Каменный гость. Программа к спектаклю «Геликон-оперы». Сент. 2020.
  7. *Покровский Б. А.* Режиссура оперного спектакля. Москва: РАТИ — ГИТИС, 2016, 354 с.
  8. *Раку М.* Оперные студии. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2019. 492 с.
  9. *Стасов В. В.* Автограф А. С. Даргомыжского, пожертвованный в публичную библиотеку. СПб.: С-Петербургские ведомости, 1872, № 43. 12 февраля. С. 8.
  10. Тоска. Программа к спектаклю «Геликон-оперы». Сент. 2020.
  11. *Фишер-Лихте Э.* Знаковый язык театра // Театроведение Германии: Система координат / Сост. Э. Фишер-Лихте, А. А. Чепуров. СПб.: Балтийские сезоны, 2004. 319 с.

## REFERENCES

1. *Artemova E.* Klassicheskaya i sovremennaya opera v moskovskikh postanovkakh [Artemova E. Classical and modern opera in Moscow productions] Muzicalnaya akademiya/ 2017. № 3. P. 76–89.
2. *Bertman D.* Iskustvu pravda protivopokazana [Bertman D. Ruth is contraindicated in art] / Besedova V. Vyzhutovich [Elektronnyy resurs] // RG.ru: interenet-portal «Rossiyskoy gazety». 2016. № 6925 (57). URL: <http://rg.ru/2016/03/17/dmitrij-bertman-svoboda-v-iskusstve-vazhnee-pravdy.html> (data publikatsii: 17.03.2016; data obrashcheniya: 01.07.2021).
3. *Dargomyzhskiy A.* Pis'mo L. I. Karmalinoy o 16 sentyabrya 1859 g. [Dargomyzhsky A. Letter to L. I. Karmalina on September 16, 1859] / Stasov V. Aleksandr Sergeevich Dargomyzhskiy. Materialy dlya yego biografii 1813–1869. Russkaya starina. 1975. P. 435.
4. *Zaslavskiy G.* Teatr ne stal sebe iskat' pristanishche v onlayne [Zaslavsky G. Theater did not begin to look for a haven online] / Besedova V. Sivtsova [Elektronnyy resurs] // Teatral: interenet-portal zhurnala. URL: [https://teatral-online.ru/news/29797/?fbclid=IwAR30nEnZpbk8fcxqDBjbNFxG3GqtK8ZvPNVB\\_BzcFfbEYzYQK9ZMhrjuO9o](https://teatral-online.ru/news/29797/?fbclid=IwAR30nEnZpbk8fcxqDBjbNFxG3GqtK8ZvPNVB_BzcFfbEYzYQK9ZMhrjuO9o) (data publikatsii 17.07.2021, data obrashcheniya 19.07.2021).
5. Iskateli zhemchuga. Programma k spektaklyu Bol'shogo teatra [Pearl Seekers Program for the Bolshoi Theater performance] Dek. 2020.
6. Kamennyy gost'. Programma k spektaklyu «Gelikon-opery» [Stone guest. Program for the play «Helikon-Opera»] Sent. 2020.
7. *Pokrovskiy B.* Rezhissura opernogo spektaklya [Pokrovskiy B. Directing an opera performance]. Moscow, 2016, 354 p.
8. *Raku M.* Operny'e shtudii [Raku M. Opera studies]. SPb., lzd-vo im. N. I. Novikova, 2019. 492 p.
9. *Stasov V.* Avtograf A. S. Dargomyzhskogo, pozhertvovanny v publichnyu biblioteku [Stasov V. The autograph of A. S. Dargomyzhsky, donated to the public library]. SPb.: S-Peterburgskiyе vedomosti, 1872, № 43. 12 fevralya. P. 8.
10. Tosca. Programma k spektaklyu «Gelikon-opery» [Tosca. Program for the play «Helikon-Opera»] Sent. 2020.
11. *Fisher-Likhte E.* Znakovyy yazyk teatra [Fisher-Likhte E. Sign language of the theater] / Teatrovedeniye Germanii: Sistema koordinat / Sost. E. Fisher-Likhte, A. A. Chepurov. SPb.: Baltiyskiye sezony, 2004. 319 p.