

Музыкальный театр

Анастасия Хлюпина

«ЛОЛИТА» РОДИОНА ЩЕДРИНА В МЕНЯЮЩЕМСЯ ВРЕМЕНИ: ОПЫТ РЕЖИССЕРСКИХ ПРОЧТЕНИЙ ОПЕРЫ

В феврале прошлого года на сцене Мариинского театра состоялась петербургская премьера «Лолиты» Р. К. Щедрина, которая дополнила коллекцию исполняемых в театре сценических произведений композитора. Опера, написанная в 1992 году по самому известному роману В. Набокова, до сих пор остается репертуарной редкостью: за 28 лет своего существования она получила только четыре сценических воплощения. Скандальная популярность первоисточника и распространенная общественная предвзятость по отношению к его сюжету и героям вызывают опасения у дирекций оперных залов. Кроме того, постановка требует незаурядных исполнительских ресурсов, а спектакль — публику, настроенную идти в театр за глубокими переживаниями.

Проблема художественной интерпретации прозы Набокова, особенно такого многозначного произведения как «Лолита», ставит перед исследователем ряд вопросов. Какие идеи романа выходят на первый план при его толковании? Какое влияние оказывает время на раскрытие сюжета? Наконец, как соотносится с источником концепция интерпретатора?

В этом смысле «Лолита» Щедрина дает богатую пищу для размышлений. Каждая постановка оперы неизменно становится культурным событием, а для оперного режиссера — серьезнейшей проверкой таланта и мастерства.

* * *

Существующая на сегодняшний день в исследовательской литературе объемная хроника создания и скандальных публикаций «Лолиты» Набокова избавляет нас от необходимости детально воссоздавать события 50–60-х годов прошлого века. Однако для более полного раскрытия «внутренних токов»,

составляющих энергетику оперы Щедрина, заострим внимание на некоторых наиболее примечательных фактах бытования романа.

С момента издания «Лолиты» на английском языке в 1955 году (в русском переводе роман появился в 1967¹) и вплоть до конца XX века зарубежные и отечественные критики с упорством отказывали роману в философской и этической ценности, признавая лишь его *эстетическую* привлекательность или усматривая в нем едкую сатиру на западное общество. Вместе с тем за бытовым сюжетом произведения скрывается не только глубинная идея распада и преображения человеческой личности, но и многоуровневые напластования смыслов, символов, аллюзий на шедевры мировой литературы. На страницах романа возникают и фаустовские мотивы тоски по вечной женственности и красоте, и сокровенная для Набокова тема двойничества, амбивалентности главных героев, и мотивы «исповеди сына века», погружения в темные глубины человеческой души (здесь напрашиваются прямые аналогии с Достоевским), и «карменовские» мотивы страсти и мести, наконец, набоковская ирония над пошлостью общества потребления, обернувшаяся в «Лолите» одним из движущих моментов сочинения. Канва повествования в романе полна всевозможных хронологических «несостыковок», недоговорок, которые превращают его в увлекательный детектив. А живой язык, которым написана «Лолита», доставляет подлинное наслаждение ценителям слога писателя.

«Лолита» — это тот редкий литературный сюжет, который остается актуальным в самые разные времена. Это качество делает роман идеальным источником различных интерпретаций, при этом каждое кинематографическое, театральное или музыкальное воплощение неожиданно открывает новые грани смыслов.

После своего появления на книжных прилавках, «Лолита» инициировала в обществе парадоксальную ситуацию: роман единодушно критиковали, называли шокирующим и вульгарным, но это не помешало появиться моде на так называемых «нимфеток» — маленьких роковых соблазнительниц с пухлыми аляповато накрашенными губами и томным взглядом под сдвинутыми солнцезащитными очками причудливой формы. Этот образ сформировался, прежде всего, благодаря экранизациям романа режиссерами С. Кубриком (1962)² и Э. Лайном (1997)³. В эстетически прекрасных, но по смыслу далеких от первоисточника фильмах, Лолита предстает не беззащитным одиноким ребенком, а вульгарной красоткой, отчетливо осознающей свою власть над взрослыми поклонниками. Она ассоциируется с маленьким демоном, который искушает свою жертву — Гумберта — и издевается над ней.

Вплоть до середины 90-х годов прошлого столетия мода стремительно нарастала, принимая все более отталкивающие формы. Вспомним, например, смягченный вариант сюжета в бродвейском мюзикле А. Дж. Лернера и Дж. Барри «Лолита, моя любовь» (1971). Или трагифарс «Лолита» американского драматурга Э. Олби (1981), сюжет которого предстает перед нами «перевертышем» набоковского сочинения, отточенной пародией:

все и каждый из героев (имена которых полностью отличаются от романа) спешат обнажиться не только в душевном, но и физическом смысле, и над всем этим царит убийственный сарказм, далекий от утонченной иронии Набокова⁴.

Однако на рубеже веков появляется иное прочтение сюжета. Лолита воспринимается как *жертва* пропаганды общества потребления и массовой культуры, равнодушия собственной матери и эгоцентричного «мира взрослых».

Постановки романа постепенно перемещаются в плоскость музыкально-хореографического театра. В 1998 году на сцене Российского академического молодежного театра было представлено «Пластическое действие “Лолита”» (композиторов В. Шадрин и Н. Петрова) — вольное истолкование фрагментов романа, сфокусированных на внутренних терзаниях совести Гумберта. В 2003 году итальянский хореограф Д. Бомбана создает одноименный балет, музыкальная часть которого представляет собой компиляцию из музыки Д. Шостаковича, Д. Лигети, А. Шнитке и С. Скиаррино. Следом за ним в 2009 году появляется «воображаемая опера “Лолита”» композитора Д. Файнберга и хореографа И. Сонье. В этой мультимедийной монодраме Гумберт предстает подлинным воплощением зла, негодяем и сумасшедшим, в темное сознание которого слушателя погружает гипнотический музыкальный ряд.

Среди интерпретаций произведения опера Щедрина «Лолита» занимает особое место. Во-первых, это единственное ныне существующее оперное воплощение романа Набокова⁵. Во-вторых, несмотря на некоторые сокращения и изменения сюжетных линий (которые диктует специфика жанра), опера несколько не проиграла роману по глубине раскрытия замысла. Создавая произведение, Щедрин был независим от мнения блюстителей нравов, чего не избежали, например, кинорежиссеры «Лолиты», в экранизациях которых вся «вожделенная часть» между героями оказалась выхолощена. Внимательно вчитываясь в прозу Набокова, композитор переосмыслил и целно интерпретировал сюжет. Он перенес фокус внимания с Лолиты на экзистенциальные переживания Гумберта, но не для того, чтобы представить его как одинокого романтического отщепенца (как в тех же киноэкранизациях), а для того, чтобы публично осудить его, а заодно и все то общество, которое порождает подобных лолит и гумбертов. Этой идее подчиняется вся *композиторская режиссура*⁶ оперы, элементы которой являют собой часть общего, тщательно продуманного и осуществленного замысла.

Виртуозно «склеивая» фрагменты набоковского текста в единую слитную композицию, отсекая второстепенные сюжетные линии, сокращая наполнение (но не содержание) сцен или добавляя в текст собственные, неоригинальные слова, Щедрин стремился рельефно представить главных героев и при этом сохранить малейшие смысловые оттенки первоисточника. В либретто развитие драмы сосредоточено вокруг четырех персонажей: Гумберта, Лолиты, Шарлотты (матери главной героини) и Клэра Куильти (антагониста, которого убивает Гумберт). Внешние приметы времени и места — городок

Рамздель в Новой Англии или американские мотели, в которых останавливаются герои — в либретто максимально размыты и обобщены, что придает оперному повествованию оттенок вневременной притчи.

Сюжетно-смысловой лейттемой оперы выступает суд над главным героем: пролог начинается с предсмертной исповеди Гумберта, приговоренного к смертной казни на электрическом стуле. Его обстоятельный рассказ, который разворачивается на протяжении двух актов⁷, время от времени прерывает появление призрака Куильти, произносящего своим визгливым голосом совершенно бессмысленные на первый взгляд фразы; гневный хор судей, вопрошающих («Ваше последнее слово»), обвиняющих его («Виновен!»); светлый, внеземной хор мальчиков, поющих латинскую молитву «Sancta Maria, ora pro nobis» («Мать Божия, молись за нас, грешных»).

И призрак Куильти, и оба хора — оригинальная композиционная находка Щедрина, которая играет важнейшую смысловую роль.

Еще одной значимой линией сюжета является столкновение чопорного интеллигента-европейца Гумберта с вульгарностью американских обывателей. По сравнению с романом Щедрин заметно обостряет эту тему, вводя куплеты «двух чернокожих девиц с придорожных рекламных щитов» (английский текст куплетов был придуман композитором): нарочито упрощенные, даже примитивные, они буквально врезаются в медленное разворачивание драмы, мелодически оставаясь неизменными на протяжении всей оперы. Текст их, каждый раз новый, с одной стороны, вносит разрядку в напряженное действие, с другой — словно предупреждает героев (и слушателей) о грядущих событиях.

Вышеобозначенные элементы либретто, а также сольные оркестровые эпизоды (три оркестровые симфонии) и разветвленная сеть лейттем и лейтинтонаций составляют сложную, многоуровневую драматургию оперы. Все нити музыкального повествования тянутся к финальной «Колыбельной [Лолиты]» (№ 33), соединяясь в катарсическом эпилоге.

В музыкальном тексте оперы обращает на себя внимание верность композитора реализму «звучащего мира» Набокова: текст романа пронизан красочными описаниями звучащих радиоприемников, музыкальных автоматов, автомобильных гудков, рекламных пауз, детских стишков и популярных песенок — всего того, что составляет картину мира главных героев. Многие детали набоковского повествования нашли свое буквальное отражение в музыке Щедрина. Композитор вводит в партитуру всевозможные звукоподражания механическим предметам (звуки звонящего телефона, шумящего пылесоса, едущего автомобиля, выстрелов и др.), как если бы мы воспринимали историю глазами и ушами Гумберта.

Вокальное письмо оперы также обнаруживает значительную близость набоковскому тексту, пусть и опосредованную в некоторых отношениях оперными условностями. Впечатляющая своей сложной вокальной техникой партия Лолиты отдана лирическому колоратурному сопрано (намек на юную, игривую натуру героини; многочисленные трели, пассажи и скачки также

подчеркивают живость ее характера). Глубокий звучный голос Гумберта ожидаемо поручен баритону, при этом его партия требует исключительной выносливости со стороны певца, который не покидает сцену на протяжении всего трехчасового спектакля. Контральтовый голос госпожи Гейз передан в опере в меццо-сопрановой тесситуре. А вот Клэр Куильти с его высоким лирическим тенором, периодически срывающемся на истеричный фальцет, казалось бы, представлен весьма неестественно. Однако если мы вспомним его признания в собственном бессилии («Но, в сущности, я — импотент, как ни грустно, а?..»), противоестественных эротических желаниях («Я сам любил мальчишек и оргии») или примем во внимание тот факт, что большую часть действия он является герою в виде призрачного, ирреального видения, то поймем, что такой тембр — одна из самых удачных вокальных находок Щедрина.

Разнообразие интертекстуальных связей⁸ романа также находит отклик в опере, но в виде специфического музыкального ряда, который легко считывается внимательным слушателем⁹. Все это создает многомерный, «дышащий» ассоциативный мир музыкальной «Лолиты», бесконечно провоцирующий интеллект и фантазию на разгадывание ускользающей игры смыслов.

Наконец, обращает на себя внимание синтетическое жанровое решение «Лолиты» Щедрина, которое представляет собой индивидуальный и весьма оригинальный композиторский проект. Сам Щедрин назвал произведение «grand opera в трех актах». В действительности атрибуты данного жанра (массовые сцены, обилие персонажей и пышных декораций) отсутствуют, да и невозможно их представить в подобного рода сюжете. Действие оперы, как и романа, полностью решено в лирическом камерном плане: взаимоотношения героев, их душевное состояние обострены до предела, что почти натуралистически выражено в вокальной и оркестровой мелодике сочинения. А бытовая канва сюжета привносит в оперу социально-психологический жанровый оттенок.

Для усиления драматизма и образности в узловых моментах повествования композитор дополняет музыкальную ткань элементами разговорной речи, что придает опере черты мелодрамы. Другие элементы указывают также на жанр древнегреческой трагедии: это морализирующий гневный хор судей, катарсис в эпилоге («Колыбельная»), трагическая гибель главных героев.

Оперный текст содержит и явные приметы постмодернистского мышления. Так, вкрапления клиповых рекламных вставок приводят к смешению академического жанра и массовой культуры, а введение фоновых шумов (дополняющих картину современной героям цивилизации) воспринимается как дань конкретной музыке.

Щедрин — блестящий знаток драматургических условностей театральной сцены — создает многоплановое, насыщенное разнообразными идеями и смыслами оперное пространство, которое открывает безграничные возможности для сценических интерпретаций: от последовательного изложения сюжета до бисерной игры с подтекстами, от минималистичного внешнего дизайна до тщательно прорисованной картины американских реалий. Каждая кульмина-



Илл. 1. Лолита (Лиза Густафсон) и Гумберт (Пер-Арне Вальгрэн). «Эпизод соблазнения Лолиты». (Королевская опера в Стокгольме, 1994)

смогли прочесть, осмыслить и воплотить на сцене заданную композиторскую режиссуру, представляется интересной и актуальной проблемой. Число сценических воплощений оперы «Лолиты», на наш взгляд, достаточно для того, чтобы, сопоставляя различные постановочные версии, проследить корреляцию замысла композитора и режиссерского ощущения духа времени. Мы взяли за основу три наиболее показательные постановки: шведский спектакль 1994 года, пермский — 2003 года и последнюю постановку 2019–2020 годов (в версии Мариинского театра), лишь коснувшись висбаденского спектакля 2011 года (см. таблицу 3).

ЭПИЗОД I: СТОКГОЛЬМСКАЯ ПОСТАНОВКА «ЛОЛИТЫ»

Первая постановка на сцене Королевской оперы в Стокгольме бескомпромиссно транслирует основную идею сочинения, демонстрируя все острые углы сюжета. Режиссерская концепция Энн-Маргрет Петтерссон — создательницы известной шведской телеверсии «Кармен» Бизе (1997) — выполнена в духе бытовой психологической драмы: Гумберт, с первых минут своего появления во вступлении, стремительно теряет налет интеллигентности, превращаясь в отталкивающего маньяка, не чурающегося угроз и неприкрытого насилия (до убийства Куильти он не раз поднимает руку на Лолиту), заливающего голос своей совести алкоголем. Он источает внешнюю уверенность, но внутренне беззащитен перед взором сторонних наблюдателей (противоречивость психологического облика героя, его угрюмую изломанную сущность очень точно удалось отобразить шведскому баритону Пер-Арне Вальгрэну). Даже в катарсическом эпилоге произведения режиссер отказывает герою в прощении и отпущении грехов, отсекая его от мира тяжелой тюремной решеткой (илл. 1).

«Шведская» Ло в исполнении Лиз Густфсон внешне похожа на экранные типажи своей развязностью манер «маленькой взрослой». Однако сквозь

ционная зона (пролог и эпилог, конец первого акта, сцена ссоры), драматургическая деталь (будь то хоры судей, мальчиков, дуэты рекламисток, появления призрака Куильти) или намеченная в тексте либретто музыкальная аллюзия являются благодатной почвой для режиссерской фантазии. Жанровое своеобразие партитуры «Лолиты» и уникальный комплекс ее выразительных средств направляют интерпретационные поиски режиссеров. И то, насколько чутко создатели каждой из постановок

эти внешние приметы проступает тонкий лиризм подлинно щедринской Лолиты, зашифрованный в ее музыкальной партии. Густфсон, вдохновленной музыкальным образом Лолиты, удалось в совершенстве передать хрупкость своей героини, ее утонченную прелесть, которую не получилось извратить Гумберту. Ее Ло предстает прекрасной юркой бабочкой, которую, однако, так легко получается поймать сачком. Музыкальное содержание подсказало певице пути трансформации своей героини: подобно тому, как беззаботность, игривость постепенно исчезает из ее вокальных реплик, сменяясь горечью, трагической застылостью, отстраненностью, меняется и ее внешний облик, жесты, которые становятся все более сдержанными и скупыми к последней сцене с ее участием — «Встреча через три года» (№ 30).

Второстепенные драматургические линии в шведской постановке получили не менее рельефными, чем основные. Это и набросанный яркими мазками образ Шарлотты Гейз (в запоминающемся исполнении Лайлы Андерссон-Пальме), и нарочито гротескная партия Клэра Куильти, в которой найдены неожиданные краски. Бьёрн Хауган смог музыкально разделить образ призрачного Куильти (с его неестественным фальцетирующим голоском и эпатажным видом) и вполне живого героя из плоти и крови. Так, в предсмертных репликах персонажа (в эпизоде № 32) Бьёрн удлинняет и как бы вытягивает мелодические фразы (до этого в вокальной партии героя преобладали преимущественно рубленые мелодические отрезки), практически превращая угловатые реплики Куильти в лирические теноровые микроариозо.

Жанровые решения спектакля, найденные Петтерссон, отвечают духу постмодернистской театральной эстетики 1990-х годов и одновременно подчеркивают синтетический характер «grand opera» Щедрина. Во-первых, это элементы натуралистического театра, изрядно эпатировавшие на премьере слушателей и критиков. Неприкрытый натурализм кульминационных моментов («Любовь Шарлотты» № 6, «Эпизоды соблазнения Лолиты» № 8, финал первого акта и др.) не смогло смягчить даже затемнение сцены в «стратегических» местах.

Во-вторых, это минималистичное, несколько лапидарное сценическое оформление, созданное Джоном Конклином. Чтобы перенести фокус внимания слушателя на внутреннее состояние героев, он пожертвовал реалистичным фоном действия, оставив на сцене лишь те детали, которые несут важную символическую нагрузку:

- огромный, «покрашенный в желтый» (согласно либретто оперы) электрический стул, который занимает центральное место в прологе и эпилоге — символ неотвратимого суда над Гумбертом;
- полноразмерный «грезово-синий рыдван», на котором путешествуют по стране Лолита и Гумберт — символ дороги, жизненного пути героев;
- игрушечная модель «Красного Яка» Куильти, которая преследует главного героя — символ неотвратимого рока, довлеющего над Гумбертом;
- «клоны» диванов самых разных размеров с кричащей ядовито-зеленой растительной обивкой и стоящими рядом огромными телефонами

- (в этих «диванных» декорациях происходит большая часть первого действия) — символ обывательской натуры Шарлотты и ее окружения;
- гиперболические аппликаторы для губной помады, сигареты с изображением дромадера и заправочные станции с эмблемой Пегаса — эффектная пародия на американские реалии 1950-х годов;
 - крупные проекции на заднем плане: огромное, лишенное века око — символ неспящей совести; бабочки — фирменный знак Набокова-энтомолога.

В-третьих, это сценическое освещение: упомянутый тусклый желтый свет (цвет электрического стула)¹⁰, зловещий красно-розовый оттенок (связан с появлением на сцене Куильти), наконец, грязно-лиловый *лейтцвет* всего спектакля (как оттенок души главного героя — «лиловая и черная Гумбрия»). Таким образом, скромные конструктивные декорации, обогащенные светом и проекцией, становятся незаменимым динамическим аккомпанементом действующим героям. Но из-за того, что они переносят на себя весь смысловой центр тяжести, в опере нивелируются важные драматургические линии: хоры судей и мальчиков, которые на протяжении действия выступают на заднем плане, появляясь лишь в кульминационные моменты; дуэт рекламисток, который низводится до ничем не примечательного комического интермеццо.

Отличительная черта стокгольмской постановки — это безукоризненное музыкальное прочтение партитуры Щедрина. Заметим, что работа с музыкальным материалом «Лолиты» — сложнейшая творческая задача как для дирижера с оркестрантами, так и для исполнителей. Тягучее, медленно разворачивающееся звуковое полотно оперы требует особой художественной чуткости, филигранной проработки деталей музыкального текста. Эталонный образец такой работы был представлен шведскими музыкантами. Каждая музыкальная деталь — будь то динамический оттенок, темповое обозначение, акцент — находится на своем месте. Каждая мелодическая линия в полифонических напластованиях, каждый лейтмотив отчетливо выделяются в плотном массиве оркестровой ткани, «говоря» со слушателем¹¹. В первую очередь это дирижерская заслуга Мстислава Ростроповича, который перебрался на время репетиций в Стокгольм и там работал с оркестром, хором и солистами с «полной самоотдачей и самозабвенностью» [11, 199], а также блистательных исполнителей главных ролей.

ЭПИЗОД II: РУССКАЯ ПРЕМЬЕРА «ЛОЛИТЫ» В ПЕРМИ

Столь подробное описание особенностей первой постановки «Лолиты», на наш взгляд, необходимо для раскрытия дальнейшей сценической жизни оперы в России и за рубежом. В последующих режиссерских прочтениях можно заметить некую общую тенденцию, обусловленную духом времени. Так, многочисленные детали, которые в шведской версии служили лишь красочным

фоном для драмы главных героев (хоры, дуэт рекламисток, эпизодически появляющиеся персонажи, декорации американской глубинки), неожиданно получают драматургическую самостоятельность, начинают выступать из канвы основного повествования, декларируя собственные идеи.

Постепенно происходит переосмысление образа Лолиты. Создателей спектаклей больше не интересует приевшийся типаж маленькой роковой соблазнительницы: чутко всматриваясь в окружение героини, они стремятся не только передать малейшие движения ее детской души, но и понять причины свершившейся трагедии.

В этом смысле пермский спектакль 2003 года представляет собой переломный момент в сценической жизни оперы. Его создатель Георгий Исаакян — известный в оперном мире как самобытный режиссер-экспериментатор — обращает свой взгляд в глубь души главной героини, которую населяют навязчивые призраки и страшные двойники. Как

проницательно заметил С. Коробков, режиссер спектакля увидел «художественную метафору целого века — историю одиночества Человека, которое подстерегает его ежесекундно, на любых поворотах и изломах — от рождения до ухода, от привязанности до отторжения, от любви до ненависти» [3].

Для раздробленного на отдельные эпизоды либретто «Лолиты» Исаакян находит цельное сценическое истолкование. Завязкой сюжета является расстрел Гумберта на пустынном пляже: все последующее действие представляет собой череду обрывочных воспоминаний умирающего героя, хаотично пронсящихся в его сознании в последние мгновения жизни. В эту концепцию органично вписывается и изогнутое графическое оформление спектакля в черно-серых тонах с редкими вкраплениями желтых и красноватых бликов, и сюрреалистичность сценических пейзажей (пустынный пляж с расставленными в ряд шезлонгами и душевыми кабинками; мертвенно-серый палаточный лагерь, в котором ночуют главные герои и др.), наконец, различные образы-символы, кочующие из сцены в сцену (например, фигурки обнаженных резвящихся детей, появляющиеся в кульминационные моменты действия). Порождением предсмертной фантазмагии предстает и Клэр Куильти (партию которого в спектакле исполнил Сергей Власов) — порочный двойник главного героя, ведущий шутовской диалог со зрителем. Его убийство воспринимается не как акт жестокости, а как момент столь чаемого Гумбертом освобождения от внутренних демонов. А длительное оркестровое звучание постлюдии обретает смысл заключительного катарсиса, долгожданного успокоения, которое приносит главному герою смерть (илл. 2).



Илл. 2. Гумберт (Александр Агапов). Пролог (Пермский театр оперы и балета, 2003)



Илл. 3. Лолита (Татьяна Куинджи).
«Любовь Шарлотты» (Пермский театр
оперы и балета, 2003)

Гумберт (воплощенный баритон-ном Александром Агаповым, в репертуаре которого соседствуют столь масштабные трагические оперные партии, как Борис Годунов, Мазепа, Князь Игорь, Григорий Грязной, Риголетто и другие) неожиданно становится центром пермской «Лолиты», затмевая собой всех остальных персонажей. Мрачная застылость облика героя по ходу действия исчезает: в кульминационные моменты (особенно в сцене бегства Лолиты или в момент их последующей встречи через три года) мы явственно слышим его израненную угрызениями совести и сомнениями душу. Это впечатление исповедальности в постановке усиливают раз-

говорные реплики Гумберта, которые звучат за сценой в ключевые моменты действия, досказывая его самые сокровенные мысли.

На столь выпуклом драматическом фоне заметно теряется образ Лолиты (в исполнении Татьяны Куинджи). Невыразительное мальчишеское амплуа героини не укладывается в привычные рамки. С одной стороны, это оригинальный режиссерский ход, попытка переосмыслить приевшийся образ маленькой роковой искусительницы, сделать его более живым и многогранным. С другой стороны, в своем новом облике Лолита сохраняет прежние нимфеточные повадки, которые выглядят в этих обстоятельствах несколько неестественно. Куинджи старательно интонирует прописанный в партитуре музыкальный и словесный текст, но за интонационным разнообразием не чувствуется цельной личности (как, например, в шведской постановке). Режиссер оперы и исполнительница главной роли интуитивно почувствовали несовременность Лолиты-нимфетки в новых реалиях XXI века, но не смогли найти сценически убедительный «рецепт» (илл. 3).

Важное место в режиссерском прочтении пермской «Лолиты» занимает образ дороги — одна из лейттем партитуры Щедрина; ее сценическое воплощение представляет собой полноразмерный голубой кабриолет с матерчатым тентом и огромными глазами-фарами, смотрящими в зал. Около него и в нем происходят наиболее важные события: машина — безмолвный свидетель смерти Шарлоты и убийства Куильти, обретения главным героем Лолиты и окончательной потери ее, безнадежной борьбы Гумберта со своей совестью и последних минут его жизни. Художнику спектакля (при всей скромности сценического оформления) удалось создать не только статический образ, но и стоящий за ним *процессуальный*

символ вечного странничества, поиска себя, который олицетворяют декорации извивающихся серых асфальтовых дорог, пересекающих сцену под причудливыми углами. Все это не только прекрасно оттеняет музыкальный текст оперы, но и привносит в спектакль оттенок американского жанра *road movie*.

Исаакян — оригинальный мастер тонкого сценографического штриха, неуловимой, но важной детали. Так, ему замечательно удалось передать скрытые в музыкальном тексте «Лолиты» аллюзии (особенно удачно, на наш взгляд, обыграна сцена письма Шарлотты № 6, напоминающая аналогичный эпизод из «Евгения Онегина»). Однако при всей внешней насыщенности спектакля символами и аллюзиями в нем заметно потерялись некоторые важные драматургические линии, например, дуэт рекламисток, эклектично выделяющийся в общей композиции, хотя режиссер и пытался сломать с помощью рекламных пауз пресловутую «четвертую стену» между актерами и зрителями, получилось это достаточно неубедительно. Рекламные эпизоды, сопровождаемые на заднем плане крупными изображениями глаз, ушей и губ в стиле поп-арта, воспринимались как досадная помеха, отвлекающая слушателей от основного действия¹². Не вписывается в единый замысел и хор судей, время от времени появляющийся за спиной Гумберта в судейских париках и мантиях (это выглядит несколько странно: главного героя казнят еще в прологе, и все свои последующие оправдания и мольбы он вряд ли адресует *земному* суду). Хор мальчиков в исполнении высоких женских голосов звучит на протяжении всего действия за сценой. В таком фрагментарном виде эти линии доходят до эпилога, не производя в нем должного драматического эффекта.

Несмотря на отдельные нюансы, пермская постановка все же вызвала широкий общественный резонанс (в 2004 году спектакль в режиссуре Исаакяна был поставлен на сцене московской Новой оперы и номинирован на премию «Золотая маска») и новую волну интереса к творчеству Щедрина на его родине и за рубежом.

ЭПИЗОД III: «ЛОЛИТА» СЕГОДНЯШНЕГО ДНЯ

В 2011 году в рамках висбаденского майского фестиваля («Maifestspielen in Wiesbaden») свое прочтение оперы представила Констанца Лаутербач — немецкий театральный режиссер, создатель смелых трактовок «Кармен» Бизе (Дрезден, 2004), «Лулу» Берга (Висбаден, 2009) и «Катерины Измайловой» Шостаковича (Браушвейг, 2010). В ее версии сильно переосмыслены как литературный образ главной героини (немецкий типаж Лолиты в исполнении Эммы Пирсон получился несколько тяжеловесным, но в целом производит интересное впечатление, особенно — линия двойников, которая связана с образом Лолиты, а не Гумберта), так и трактовка времени и места (действие разворачивается в сюрреалистичном, метафори-



Илл. 4. Гумберт (Себастьян Сулис) и Лолита (Эмма Пирсон). Финал первого акта (Гессенский государственный театр, Висбаден, 2011)

ческом сценическом пространстве, напоминающем причудливые полотна Сальвадора Дали).

На таком фоне драма главных героев максимально обнажается, высвечивая свои самые острые грани, доходя до натурализма: рецензентов спектакля особенно потрясли силой своего эмоционального воздействия финалы первого и второго актов оперы [13, 14] (илл. 4). Но прийти к какому-либо единодушному суждению по созданной Лаутербач и исполнителями концепции сложно: мировая премьера спектакля прошла практически неза-

метно; отчасти по вине руководства театра, опасавшегося скандала. В русскоязычных изданиях постановка также не фигурировала: возможно, ее заслонили московские торжества, связанные с открытием Большого театра после многолетней реконструкции.

В 2019 году в Пражской национальной опере разворачивается громкая репертуарная кампания: дирекция оперы решила взять курс на оперную классику XX века, выбрав для концертного сезона «Лолиту» Щедрина. В качестве режиссера постановки руководство пригласило Славу Даубнерову — личность во всех смыслах незаурядную: она успешно совмещает карьеру актрисы, драматурга, режиссера и перформера. Даубнерова осуществила ряд запоминающихся оперных постановок для Пражского, Словацкого и Баденского театров (среди них — «Путешествия пана Броучека» Яначека (2018), «Оранго» и «Антиформалистический раек» Шостаковича (2014)), зарекомендовав себя как постановщик с весьма нетривиальным мышлением и свежим взглядом на современный театр.

Специально для пражской постановки (спектакль ставился на сцене старинного Сословного театра Пражской оперы с его миниатюрной оркестровой ямой и камерной акустикой) Щедрин адаптировал партитуру для небольшого состава оркестра и хора. Он же рекомендовал исполнительницу главной партии: ей стала молодая певица из Мариинского театра Пелагея Куренная. Остальные русскоязычные исполнители¹³ — Петр Соколов (Гумберт), Дарья Росицкая (Шарлотта), Александр Кравец (Куильти), а также дирижер постановки Сергей Неллер — были приглашены руководством театра.

Премьера спектакля прошла с грандиозным международным успехом. Критики (для многих из них «Лолита» стала подлинным откровением) сразу предсказали, что постановка войдет в историю как выдающееся явление. Восторженную оценку дал постановке и сам композитор: «Я посмотрел спек-

такль два раза подряд — так мне понравилось. Я, наверное, человек не очень объективный, но думаю, что это лучшая постановка “Лолиты” из всех, что были сделаны» [4]. Позднее эта версия «Лолиты» со всеми декорациями и исполнителями пражского спектакля была перенесена на сцену Мариинского-2 и Большого театров.

По признанию Даубнеровой, на многие режиссерские находки ее вдохновила композиция либретто Щедрина, которую она находит подлинно театральной, даже *кинотеатральной*. Не случайно сценическое решение постановки отличается голливудской кинематографичностью. Сценограф Борис Кудличка в тандеме с художником по костюмам Натальей Китамикадо переносят действие в американские реалии 1950–1960-х годов. Сцены спектакля, словно смонтированные кадры из фильма, следуют за резкими поворотами оперного сюжета, символизируя обрывочные мысли Гумберта. Перед глазами слушателя проносится дом Гейз: ванная комната (где перед зеркалом непрерывно крутится Лолита), гостиная (оформленная безвкусными цветастыми обоями, с которыми символично сливается платье Шарлотты), кабинет (где за печатной машинкой Гумберт, ссутулившись, выстукивает свою историю) и садик (опутанный «змеями» поливочных шлангов). За домом следует потрепанный трейлер в придорожном мотеле (скрывающий за бортом отталкивающую сцену растления), автомобильная кабина с Лолитой и Гумбертом за рулем, наконец, полноразмерный «Бьюик» — невольный виновник смерти Шарлотты и свидетель убийства Куильти. Сверху за героями незримо наблюдает огромный светофор, непрерывно мигающий зловещим желтым цветом. Красочное, намеренно перенасыщенное деталями сценическое пространство, озвученное тягучей музыкой Щедрина, вызывает у слушателя мучительное ощущение безысходности, давящей тесноты замкнутого пространства. В атмосфере этой мертвенной «красоты» и разворачивается трагическая история главных героев.

В режиссерском прочтении Даубнеровой идейным центром становится изломанная судьба Лолиты, а не лицемерная «исповедь светлокожего вдовца»¹⁴. С первых минут своего появления и до самого конца действия Лолита, словно выставочный экспонат, находится под неустанным прицелом прожекторов: режиссер — вместе со зрителями — жадно вглядывается в ее черты, пытаясь отыскать в них причины свершившейся трагедии. Для Даубнеровой Лолита — невинная жертва взрослых, невнимательной неврастенички-матери и извращенца-Гумберта. Выросшая без отца, обделенная вниманием матери, она черпает весь свой жизненный опыт из средств массовой культуры (телевизионных передач и глянцевого журналов), внешне стараясь походить на ее шаблонных героев, но внутренне оставаясь маленькой одинокой девочкой.

Режиссер решительно противопоставляет образ реальной двенадцатилетней летней Долорес Гейз — трогательной смешливой девчонки в растянутой старой футболке и сползших чулках — и образ роковой красотки Лолиты, существующий только в большом воображении Гумберта. В постановке образное разделение создает замечательный прием в духе современного театра:



Илл. 5. Лолита (Пелагея Куренная) и детский хор. Финал оперы (Мариинский театр, 2020)

реальную героиню мы видим на сцене своими глазами (она танцует, передразнивает Гумберта и мать, швыряет камешки в жестянку и с удовольствием поедает мороженое); вторую же, нимфетку-Лолиту, зрителю показывают на большом экране как героиню любительского видеофильма, снятого Гумбертом на камеру. Эту идею режиссеру также подсказало вдумчивое прочтение первоисточника. В одном из интервью Даубнерова отметила: *«Нынешний образ Лолиты в общественном представлении сформирован массовой культурой, которую сегодня составляют девочки из видеоклипов, вроде Бритни Спирс или Майли Сайрус. Медиамир использует гиперсексуализацию девушек, и их сравнивают с Лолитой, что я считаю недопониманием произведения и неверным толкованием образа героини. Набоков описывал свою Лолиту не как гиперсексуальную девушку, а как угловатую девчонку, которая даже в чем-то выглядела как мальчишка»* [10].

Пелагея Куренная (не понаслышке знакомая с партитурами Щедрина — она уже выступала в его «Левше», «Рождественской сказке» и «Боярыне Морозовой») в точности воспроизвела замысел режиссера. Ее героиня естественна и многогранна, она предстает невероятно цельной и увлекательной личностью, вызывающей сильный эмоциональный отклик у зрителя. Особенно удачно Куренной удалось передать постепенную внутреннюю трансформацию героини, насильственное взросление, завершающееся в сцене последней встречи героини с Гумбертом, где в ее застывшем облике замужней женщины в белом подвенечном платье (напоминающем скорее погребальный саван) с трудом угадываются очертания прежней живой Лолиты (илл. 5).

Пражская постановка, как и партитура Щедрина, буквально пронизана набоковской иронией, переходящей порой в откровенный сарказм. И Шарлотта (в образе провинциальной, изрядно раздобревшей «Мэрилин Монро» в спектакле блестяще выступила Дарья Росицкая), и другие американские обыватели показаны в нарочито гротескном виде, как герои дешевого сериала. Но гротеск здесь страшен: это не уютная американская комедия нравов, а футуристическая фреска серого равнодушного мира.



Илл. 6. Гумберт (Петр Соколов). «Хорал» (Национальный театр, Прага, 2019)

Главным участником разворачивающегося на сцене *фарса* является Гумберт (воплощенный на оперной сцене Петром Соколовым) — робкий, неуклюжий псевдоинтеллектуал, в голове которого рождаются опасные фантазии. Помутненное сознание героя населяют призраки и двойники: Куильти (являющийся ему в облики американского злодея из комиксов), воображаемые судьи (которые выглядят как банда американских гангстеров) и застывшие трогательные фигурки девочек-подростков — «клонов» Лолиты¹⁵ (илл. 6). Мир, в котором он существует, напоминает тусклую нуарную картину, заснятую на видеопленку. Даже эпизод убийства главным героем Куильти (по задумке режиссера обрамляющий все действие оперы) воспринимается как пародия на избитое клише из игрового кино: герой раз за разом стреляет в наигранно корчащегося от боли Куильти, но последний все никак не может умереть, трижды комически оживая.

Для рекламных эпизодов, прописанных в партитуре Щедрина, Даубнерова находит совершенно оригинальное и, пожалуй, лучшее из возможных прочтение. Дуэт рекламисток представлен в виде транслируемых на огромном билбордном экране видеоклипов, в которых пышнотелые блондинки искусственными «микрофонными» голосами рекламируют «товары дня» — от презервативов до пылесосов и сигарет. Режиссер неоднократно заостряла внимание на том, что считает дуэт рекламисток одной из самых интересных и злободневных деталей либретто Щедрина. Рекламные клипы срежиссированы и сняты Даубнеровой специально для постановки; их аляповатый гротескный стиль пародирует современную рекламу. Вставки удивительным образом гармонируют с основным действием оперы, являя живое собирательное воплощение образа массовой культуры, в мелких заводях которой обитают «простые американцы» (илл. 7).

Катарсический эпилог оперы также решен с помощью средств мультимедиа: в сопровождении мистериальной «Колыбельной» на экране за спинами героев (Гумберта, главной героини в окровавленном платье, хора судей и мальчиков) транслируются видеопортреты современных девочек, чей жиз-



Илл. 7. Рекламный эпизод
(Мариинский театр, 2020)

ненный путь не должен повторить печальную судьбу Лолиты. Таким образом, весь пласт идей, который поднимают в опере композитор и режиссер, все драматургические линии произведения находят в спектакле свое последовательное и законченное воплощение.

Отличительной чертой пражской версии «Лолиты» стало полное соответствие сценического событийного ряда *музыкальной* драматургии партитуры Щедрина (в предшествующих постановках «Лолиты» сценическое действие не всегда шло рука об руку с музыкальным, что вызывало недоумение критиков). Здесь следует отметить великолепную дирижерскую работу Сергея Неллера¹⁶, в интерпретации которого оркестровая партитура оперы заиграла совершенно новыми красками. Он придал ей объемность, не упустив ни одного важного мотива или звукового нюанса.

Рассмотрев некоторые важные детали пражской постановки, мы можем предположить, что ключ к успеху режиссерской концепции Славы Даубнеровой кроется в ее тонком ощущении духа времени. Следуя этой концепции, создатели спектакля не просто старательно претворили в жизнь партитуру, но смогли перевести скандальность сюжета в иное русло, отыскав новые злободневные смыслы, которые сделали «Лолиту» близкой современному слушателю.

* * *

Среди сценических воплощений «Лолиты» сложно выделить лучшую: рассмотренные нами интерпретации оперы художественно равноценны, но они являются отражением духовных чаяний и исканий каждой отдельно взятой микроэпохи — 1990-х, первого и второго десятилетий 2000-х годов. Эти отличия ясно видны на примере жанровых оттенков, которые приобретал спектакль в руках разных режиссеров. Удивительно, что все это жанровое многообразие проявляется в пространстве одной и той же оперы (см. таблицу 1).

Таблица 1

| Постановки | Жанровые оттенки |
|---------------------------------------|--|
| Королевская опера в Стокгольме (1994) | <ul style="list-style-type: none"> • Трагедия (рельефно очерченные линии главных героев, кончающиеся их трагической смертью; морализирующий хор судей); • Натуралистический театр (шокирующе натуралистично показанные взаимоотношения главных героев); • Световой спектакль (огромная драматургическая роль сценического освещения); • Минимал-арт (минималистичное сценическое оформление; условность места, времени, действия); • Элементы театра абсурда (причудливое нагромождение символических образов); |
| Пермский театр оперы и балета (2003) | <ul style="list-style-type: none"> • Монодрама («сосредоточение» концепции на образе Гумберта); • Road-movie (акцент на процессуальности действия; подчеркнута «дорожная тематика» произведения); • Световой спектакль; • Элементы театра художника (участие в действии детских «живых картин») • Элементы иммерсивного театра (вовлечение зрителя в действие с помощью дуэта рекламисток); |
| Национальный театр, Прага (2019/2020) | <ul style="list-style-type: none"> • Трагифарс (подчеркнутая пародийность некоторых персонажей и эпизодов при общей трагической канве повествования); • Видеоарт (использование средств мультимедиа, в частности, видеоряда); • Элементы кинематографического нуара (реалистичная сценическая стилизация под американские 1950–1960 гг.; сюжет с криминальным уклоном; преобладание тусклых ночных сцен); |

С точки зрения убедительности и полноты раскрытия тех или иных драматургических линий композиторской режиссуры оперы мы можем провести следующие параллели (см. таблицу 2).

Таблица 2

| Драматургическая линия | Постановки | | |
|---|--|--|--|
| | Королевская опера в Стокгольме | Пермский театр оперы и балета | Национальный театр, Прага |
| Линия искупления греха (хор мальчиков) | Несколько теряется в эпилоге оперы | Является важнейшей смысловой составляющей постановки, хотя хор не принимает участие в <i>сценическом</i> действии | Получают оригинальное режиссерское прочтение; раскрывают основную идею сочинения |
| Линия осуждения Гумберта, возмездия (хор судей) | Раскрыта достаточно полно; хор — важный морализирующий участник трагедии | Раскрыта недостаточно полно; хор лишь эпизодически появляется позади сцены, но его драматургическая задача не ясна | |

| | | | |
|--|---|---|---|
| Линия мук совести главного героя (реплики Куильти-призрака) | Отталкивающий образ Гумберта резко противопоставляется самоироничному, чуть ли не симпатичному зрителю образу Куильти | Куильти — страшный внутренний двойник Гумберта; с его смертью герой получает внутреннее освобождение и искупление | Куильти — призрак и двойник, живущий в больном сознании Гумберта; его смерть не приближает героя к искуплению |
| События основного сюжетной линии | Действие точно следует сюжету либретто и авторским ремаркам | Образ Лолиты переосмыслен и отодвинут на второй план; действие сконцентрировано на развитии образа Гумберта | Концепция режиссера выдвигает на первый план образ Лолиты, противопоставляя героиню ее равнодушному окружению |
| Оркестровые эпизоды | Четко отделены от сценического действия; перемежают драму, погружают слушателя в определенное настроение | Непосредственно сопровождают и музыкально комментируют сценическое действие | |
| Рекламные паузы | Дробят драматическое действие оперы, не всегда уместны | | Замечательно вписываются в основное действие; олицетворяют картину общества потребления |

Таким образом, в процессе своего сценического бытования «Лолита» Щедрина претерпела примечательную трансформацию смыслов: после претенциозных прочтений в духе натуралистического театра опера постепенно приобрела нравственный обличительный пафос, эволюционировав в восприятии современных слушателей из «пикантного» (на поверхностный взгляд) продукта композиторской фантазии в пронзительный социальный памфлет.

И все же сценическая летопись «Лолиты» только перелистнула первые страницы, а мы рассмотрели лишь начальный рубеж, успешно пройденный оперой. Список интерпретаций будет продолжен, а произведение, без сомнения, войдет в репертуар ведущих оперных театров Европы. Свидетельство тому — беспрецедентный успех последней постановки «Лолиты» в Национальном пражском и Мариинском театрах: концертный сезон еще не успел завершиться, а медиaprостранство уже наводнили многочисленные хвалебные рецензии и зрительские отзывы.

Продолжаются жаркие споры, но их предмет — не скандальная скабрёзность набоковского романа, как было, например, в 1994 и 2003 годах, а те созвучные современности смыслы и вопросы, которые открылись и еще будут открываться в этом сюжете благодаря опере Родиона Щедрина.

Таблица 3

| Сценические воплощения «Лолиты» ¹⁷ : | | | | |
|---|---------------------------------|----------|---|---|
| Дата | Место постановки | Язык | Режиссер | Исполнители |
| 14.12.1994 | Королевская опера в Стокгольме | шведский | Энн-Маргрет Петтерссон | Лиза Густафсон (<i>Лолита</i>), Пер-Арне Вальгрэн (<i>Гумберт</i>) Бьёрн Хауган (<i>Куильти</i>) Лайла Андерссон-Пальме (<i>Шарлотта</i>) Дирижер — Мстислав Ростропович |
| 12.05.2003 | Пермский театр оперы и балета | русский | Георгий Исаакян | Татьяна Куинджи (<i>Лолита</i>) Александр Агапов (<i>Гумберт</i>) Татьяна Каминская (<i>Шарлотта</i>) Сергей Власов (<i>Куильти</i>) Дирижер — Валерий Платонов |
| 30.10.2008 | Мариинский театр | русский | Концертное исполнение (только второй акт) | Анастасия Калагина (<i>Лолита</i>) Сергей Романов (<i>Гумберт</i>) Александр Тимченко (<i>Куильти</i>) Дирижер — Валерий Гергиев |
| 30.04.2011 | Государственный театр Висбадена | немецкий | Констанца Лаутербах | Эмма Пирсон (<i>Лолита</i>) Себастьян Сулис (<i>Гумберт</i>) Уте Дёринг (<i>Шарлотта</i>) Томас Пиффка (<i>Куильти</i>) Дирижер — Вольфганг Отт |
| 03.10.2019 | Национальный театр, Прага | русский | Слава Даубнерова | Пелагея Куренная (<i>Лолита</i>) Петр Соколов (<i>Гумберт</i>) Александр Кравц (<i>Куильти</i>) Дарья Росицкая (<i>Шарлотта</i>) Дирижер — Сергей Неллер |
| 13.02.2020 | Мариинский театр | | | Дирижер — Валерий Гергиев |
| 08.02.2021 | Большой театр | | | |

ЛИТЕРАТУРА

1. Валерий Гергиев, Родион Щедрин и Слава Даубнерова о премьере оперы «Лолита» в Мариинском [Электронный ресурс] / URL <https://www.youtube.com/watch?v=IBRzlaSOYiw> (дата обращения: 10.12. 2021).
2. Власова Е. С. Либретто оперы «Лолита» // Родион Щедрин. Материалы к творческой биографии / Редактор-составитель Е. С. Власова. Москва: Композитор, 2007. С. 224–241
3. Коробков С. Владимир Набоков на оперной сцене [Электронный ресурс] / URL: <https://www.belcanto.ru/03122501.html> (дата обращения: 11.12. 2021).
4. Монахова М. Композитор Родион Щедрин о жизни с Майей Плисецкой, дружбе с Лилей Брик, шестидесятиниках и об опере «Лолита» [Электронный ресурс] / URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife/392527-kompozitor-rodion-shchedrin-o-zhizni-s-mayey-pliseckoy-druzhe-s-liley-brik> (дата обращения: 15.12. 2021).
5. Муравьева И. Участь Гумберта [Электронный ресурс] / URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/uchast-gumberta/> (дата обращения: 10.12. 2021).
6. Парин А. Пражская Лолита. Опера Щедрина на сцене Национального театра [Электронный ресурс] / URL: <http://muzlifemagazine.ru/prazhskaaya-lolita/> (дата обращения: 29.11. 2021).
7. Сабина М. Д. «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. Москва: Сов. композитор, 1963. 292 с.

8. Синельникова О. В. Родион Щедрин: константы и метаморфозы стиля. Кемерово: Кемеровский гос. ун-т культуры и искусств, 2013. 313 с.
9. Холопова В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. Москва: Композитор, 2000. 310 с.
10. Циона А. Медиамир использует гиперсексуализацию девушек. Как в Мариинском готовят премьеру «Лолиты» [Электронный ресурс] / URL: <https://calendar.fontanka.ru/articles/9241/?ref=vk> (дата обращения: 11.12. 2021).
11. Щедрин Р. К. Родион Щедрин: автобиографические записи. Москва: АСТ, 2008. 286 с.
12. Karetnyk B. Staging Lolita (and «Saving» Humbert): Nabokov, Shchedrin and the Art of Adaptation// The Slavonic and East European Review Vol. 94, No. 4 (October 2016). P. 601–633.
13. Milch V. Oper «Lolita» — Deutschland premiere bei den 115. Maifestspielen in Wiesbaden [Электронный ресурс] / URL: <https://web.archive.org/web/20110809193527/http://www.wiesbadener-tagblatt.de/region/kultur/theater/10681957.htm#> (дата обращения: 11.12. 2021).
14. Pacht P. In ungewöhnlicher Dichte: Deutsche Erstaufführung von Shchedrins «Lolita» in Wiesbaden [Электронный ресурс] / URL: <https://www.nmz.de/online/in-ungewoehnlicher-dichte-deutsche-erstauffuehrung-von-shchedrins-lolita-in-wiesbaden> (дата обращения: 09.12. 2021).
15. Walsh M. Lulu's erotic little sister [Электронный ресурс] / URL: <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,982502,00.html> (дата обращения: 11.12. 2021).

REFERENCES

1. Valeriy Gergiev, Rodion Shchedrin i Slava Daubnerova o premere opery «Lolita» v Mariinskom [Valery Gergiev, Rodion Shchedrin and Slava Daubnerova on the premiere of the opera «Lolita» at the Mariinsky]. Sayt YouTube [Elektronnyi resurs]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IBRzlaSOYiw> (data obrashcheniya: 10 dekabrya 2021 goda). [Web-site YouTube [electronic resource]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IBRzlaSOYiw> (accessed date: December 10, 2021)].
2. Vlasova E. S. Libretto opery «Lolita» [Libretto of the opera «Lolita»] Rodion Shchedrin. Materialy k tvorcheskoy biografii / Red.-sost. Vlasova E. [Rodion Shchedrin. Materials for a creative biography. / Ed.-status. Vlasova E.]. Moscow: Kompozitor. 2007. p. 224–241.
3. Korobkov S. Vladimir Nabokov na opernoy stsene [Vladimir Nabokov on the opera stage]. Sayt Belcanto. ru [Elektronnyi resurs]. URL: <https://www.belcanto.ru/03122501.html> (data obrashcheniya: 11 dekabrya 2021 goda). [Web-site Belcanto. ru [electronic resource]. URL: <https://www.belcanto.ru/03122501.html> (accessed date: December 11, 2021)].
4. Monakhova M. Kompozitor Rodion Shchedrin o zhizni s Mayey Plisetskoy, druzhbe s Liley Brik, shestidesyatnikakh i ob opere «Lolita» [Composer Rodion Shchedrin about life with Maya Plisetskaya, friendship with Lilya Brik, the Sixties and the opera «Lolita»]. Sayt Forbes [Elektronnyi resurs]. URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife/392527-kompozitor-rodion-shchedrin-o-zhizni-s-mayey-pliseckoy-druzhbe-s-liley-brik> (data obrashcheniya: 15 dekabrya 2021 goda). [Web-site Forbes [electronic resource]. URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife/392527-kompozitor-rodion-shchedrin-o-zhizni-s-mayey-pliseckoy-druzhbe-s-liley-brik> (accessed date: December 15, 2021)].
5. Muraveva I. Uchast Gumberta [The fate of Humbert]. Sayt Classical Music News. Ru [Elektronnyi resurs]. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/uchast-gumberta/> (data obrashcheniya: 10 dekabrya 2021 goda). [Web-site ClassicalMusicNews.Ru [electronic resource]. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/uchast-gumberta/> (accessed date: December 10, 2021)].
6. Parin A. Prazhskaya Lolita. Opera Shchedrina na stsene Natsionalnogo teatra [Prague Lolita. Shchedrin's opera on the stage of the National Theater]. Sayt muzlifemagazine.ru [Elektronnyi resurs]. URL: <http://muzlifemagazine.ru/prazhskaya-lolita/> (data obrashcheniya: 29 noyabrya 2021 goda). [Web-site Muzlifemagazine.ru [electronic resource]. URL: <http://muzlifemagazine.ru/prazhskaya-lolita/> (accessed date: November 29, 2021)].
7. Sabinina M. D. «Semen Kotko» i problemy opernoy dramaturgii Prokofeva [«Semyon Kotko» and the problems of Prokofiev's opera dramaturgy]. Moscow: Sov. kompozitor. 1963. 292 p.

8. *Sinelnikova O. V.* Rodion Shchedrin: konstanty i metamorfozy stilya [Rodion Shchedrin: constants and metamorphoses of style]. Kemerovo: Kemerovskiy gos. un-t kul'tury i iskusstv. 2013. 313 p.
9. *Kholopova V. N.* Put po tsentru. Kompozitor Rodion Shchedrin [Center path. Composer Rodion Shchedrin]. Moscow: Kompozitor. 2000. 310 p.
10. *Tsiopa A.* «Mediamir ispolzuet giperseksualizatsiyu devushek». Kak v Mariiinskom gotovyat premeru «Lolity» [«The media world uses the hypersexualization of girls». How the premiere of «Lolita» is being prepared at the Mariiinsky]. Sayt Fontanka.ru [Elektronnyi resurs]. URL: <https://calendar.fontanka.ru/articles/9241/?ref=vk> (data obrashcheniya: 11 dekabrya 2021 goda). [Web-site Fontanka.ru [electronic resource]. URL: <https://calendar.fontanka.ru/articles/9241/?ref=vk> (accessed date: December 11, 2021)].
11. *Shchedrin R. K.* Rodion Shchedrin: avtobiograficheskie zapisi [Rodion Shchedrin: autobiographical notes]. Moscow: AST. 2008. 286 p.
12. *Karetnyk B.* Staging Lolita (and «Saving» Humbert): Nabokov, Shchedrin and the Art of Adaptation// The Slavonic and East European Review. Vol. 94, № 4 (October 2016). p. 601–633.
13. *Milch V.* Oper «Lolita» — Deutschland premiere bei den 115. Maifestspielen in Wiesbaden. Web-site Wiesbadener Tagblatt [Milch V. Opera «Lolita» — Germany premiere at the 115th May Festival in Wiesbaden. Web-site Wiesbadener Tagblatt] [electronic resource]. URL: <https://web.archive.org/web/20110809193527/http://www.wiesbadener-tagblatt.de/region/kultur/theater/10681957.htm#> (accessed date: December 11, 2021).
14. *Pachl P.* In ungewöhnlicher Dichte: Deutsche Erstaufführung von Shchedrins «Lolita» in Wiesbaden. Web-site NMZ.online [Pachl P. In unusual density: German premiere of Shchedrin's «Lolita» in Wiesbaden. Web-site NMZ.online] [electronic resource]. URL: <https://www.nmz.de/online/in-ungewoehnlicher-dichte-deutsche-erstauffuehrung-von-shchedrins-lolita-in-wiesbaden> (accessed date: December 09, 2021).
15. *Walsh M.* Lulu's erotic little sister. Web-site TIME [electronic resource]. URL: <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,982502,00.html> (accessed date: December 11, 2021).

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ В СССР книга не издавалась до перестройки. В русскоязычном переводе, выполненном Набоковым, «Лолиту» напечатали только в 1989 году в издательстве «Известия». Впрочем, на протяжении нескольких десятилетий роман активно распространялся в самиздате.
- ² «Лолита». Режиссер Стэнли Кубрик, США, Великобритания, 1962 год. В ролях: Джеймс Мейсон, Шелли Уинтерс, Сью Лайон и др.
- ³ «Лолита». Режиссер Эдриан Лайн. США, Франция, 1997 год. В ролях: Джереми Айронс, Мелани Гриффит, Фрэнк Ланджелла и др.
- ⁴ Из других менее известных театральных воплощений набоковского сюжета упомянем постановку Р. Виктюка в театре «Современник» (1993), английскую постановку В. Собчака (2003), дублинскую адаптацию романа М. Веста (2003), монодраму Р. Нельсона (2009).
- ⁵ Интеллектуальная насыщенность литературного повествования, а также сложности, связанные с исполнением роли нимфетки Лолиты, всегда останавливали композиторов. Так было с Л. Бернстайном, который не решился в свое время написать музыкальное произведение по роману Набокова. В 1999 году бостонский композитор Дж. Харбисон также начал оперу «Лолита», однако вскоре отказался от своего замысла. Написанные к тому времени фрагменты составили лишь небольшую пьесу «Темный цвет: увертюра для воображаемой оперы».
- ⁶ Термин «*композиторская режиссура*» в отечественном музыкознании был впервые введен М. Д. Сабининой в работе, посвященной особенностям оперной драматургии С. Прокофьева в опере «Семен Котко» (1963) [7]. Термин характеризует такие свойства оперного текста, в которых наиболее ярко проявляется *театральная природа* сочинения.
- ⁷ Согласно автографу авторской партитуры, опера состоит из трех актов, 33 номеров. Однако на практике сложилась традиция исполнять оперу с одним антрактом.

- ⁸ На страницах романа возникают отсылки к героям П. Мериме, И. В. фон Гете, Данте, М. Метерлинка, Ж.-Б. Мольера, Р. Шеридана, братьев Гримм, Э. А. По и др.
- ⁹ Сюжетные и музыкальные параллели в опере Щедрина подробно осветила в своем исследовании В. Н. Холопова [9, 212–213].
- ¹⁰ Различные оттенки желтого цвета, вплоть до раскаленного оранжевого, будут активно задействованы и в пермской сценографии Е. Соловьевой.
- ¹¹ Здесь мы вынуждены категорически не согласиться с мнением Майкла Уолша, назвавшим звучание оркестра в шведской постановке «ленивым и бессильным» [15]. Критик, проводя неуместные параллели с симфоническими партитурами Шостаковича (!), явно имел самое смутное представление об оркестровом письме Щедрина, в частности в опере «Лолита».
- ¹² Последнее появление дуэта после № 27 происходит прямо в зрительном зале: рекламистки шутливо предлагают всем желающим сигареты. Однако зрители, оглушенные предшествующим эпизодом (Гумберт в порыве гнева ударяет свою падчерицу, окончательно отталкивая ее от себя), явно не понимают, что происходит.
- ¹³ Русскоязычный состав участников объясняется тем, что пражскую «Лолиту» исполняли на русском языке, на чем решительно настаивал композитор.
- ¹⁴ «Лолита. Исповедь Светлокожего Вдовца» — таким было первоначальное название романа Набокова.
- ¹⁵ Так представлен в опере молитвенный хор мальчиков. В этом свете он заиграл совершенно новыми красками: женские голоса обращаются с проникновенной молитвой к Богородице, прося Ее о заступничестве.
- ¹⁶ В Санкт-Петербурге премьерное исполнение состоялось под управлением Валерия Гергиева.
- ¹⁷ В представленной таблице постановки Национального пражского (2019), Мариинского (2020) и Большого (2021) театров разделены. Вместе с тем это разные театральные версии одной и той же режиссерской интерпретации.